

Tampere Studies in Language, Translation and Literature

Series B2

Word and Image

Theoretical and Methodological Approaches

Edited by

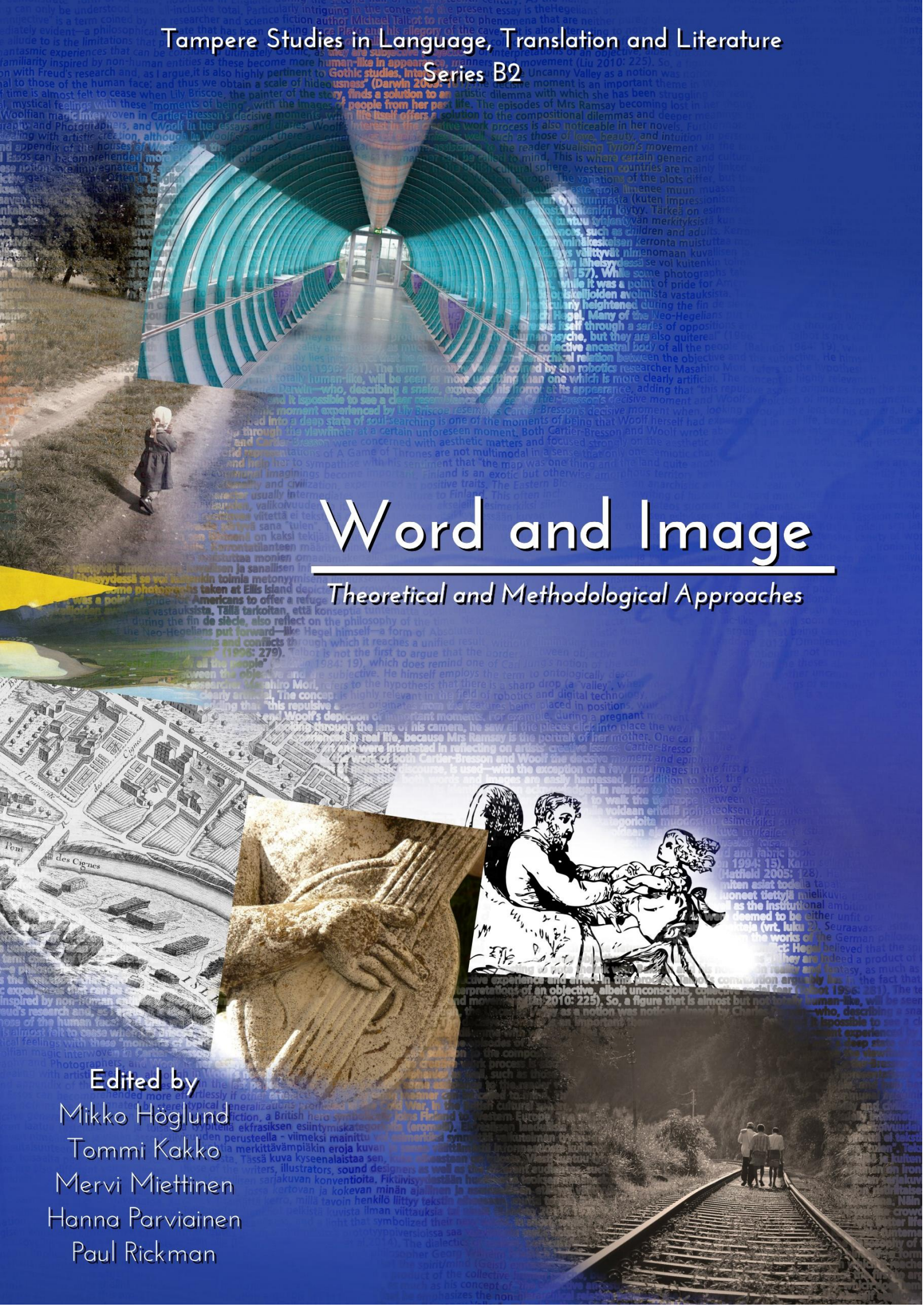
Mikko Höglund

Tommi Kakko

Mervi Miettinen

Hanna Parviainen

Paul Rickman



WORD AND IMAGE

Theoretical and Methodological Approaches

Editorial staff

Editors

Mikko Höglund
Tommi Kakko
Mervi Miettinen
Hanna Parviainen
Paul Rickman

Series editors

Teemu Ikonen
Jarkko Toikkanen

Series editorial board

Jukka Havu
Johanna Koivisto
Maria Laakso
Heikki Lakkala
Antti Leino
Frans Mäyrä
Olga Nenonen
Eliisa Pitkäsalo
Paula Rautionaho

Cover image

Kaj Syrjänen

ISBN 978-951-44-9689-9 (pdf)

ISSN 2242-8887 (Tampere Studies in Language, Translation and
Literature: B2)

University of Tampere 2014

Table of Contents

<u>Introduction</u>	1
<i>Jarkko Toikkanen</i>	
SECTION I Verbal Images	
<u>Philosophical Idealism and Vision in Bram Stoker's <i>Dracula</i>: Photographs, Sight, and Remote Viewing as Tools of Reality Rendering</u>	10
<i>Christos Angelis</i>	
<u>Decisive Moments in Henri Cartier-Bresson's Photographs and Virginia Woolf's <i>Mrs Dalloway</i> and <i>To the Lighthouse</i></u>	23
<i>Merja Kaipainen</i>	
<u>From a World Written by One to the Worlds Visualised by Many: The Fantastic Fictional Imagery in <i>A Game of Thrones</i></u>	37
<i>Hanna-Riikka Roine</i>	
<u>Textual Images of Finland: <i>The Most Dangerous Game</i></u>	52
<i>Riitta Santala-Köykkä</i>	
<u>Kuvasta kielikuvaan – ekfrasis-runojen ulottuvuuksia Lassi Nummen lyriikassa</u>	63
<i>Mikko Turunen</i>	
SECTION II Words & Images	
<u>Huumorin ja ironian paikantuminen kuvan ja sanan välisiin jännitteisiin suhteisiin Kari Hotakaisen ja Priit Pärnin lastenkirjoissa</u>	87
<i>Maria Laakso</i>	
<u>Various Modes for Various Receivers – Audience Design in the Context of Picturebook Translation</u>	107
<i>Riitta Oittinen & Anne Ketola</i>	
<u>Tämänpäköisiä naisia ja ironisia ääniä – kerronnan jännitteet Kati Kovácsin sarjakuvissa <i>Karu selli</i> ja <i>Kuka pelkää Nenian Ahnavia?</i></u>	127
<i>Leena Romu</i>	

SECTION III Word, Image & Society

<u>Hoivaobjekti vai osallistuja? – Ikäihmisten representaatio lehdistössä</u>	151
<i>Karita Katto</i>	
<u>Seeing and Hearing the Bigger Picture at Ellis Island: Private Stories and Public Images</u>	178
<i>Kate Moore</i>	
<u>Kuva, sana, puhe ja liike multimodaalisen kielenoppimistilan elementteinä</u>	195
<i>Laura Pihkala-Posti</i>	
<u>Notes on Contributors</u>	215
<u>Editors' Note</u>	218

Introduction: Working with Word and Image

Jarkko Toikkanen

The University of Tampere is carrying out a research assessment exercise in 2014, and the self-assessment reports of the units for language and literary studies at LTL – School of Language, Translation and Literary Studies – were drafted this past spring. Whereas the report for literary studies rightly highlights our many successes in narrative and spatial studies, as well as in literary history, it is also understood that not only has there been strong research output in word and image studies in our School up to this day, but that the study of word and image is a field that is heating up. The volume at hand – if such an idiom indeed applies to an online publication – is a prominent indicator of that fact. It collects eleven articles that work with word and image, and it does it in the best LTL fashion of moving fluently between disciplines (literature, linguistics, translation, and cultural studies) and making use of diverse theoretical and methodological approaches that add to, converse with, and contest each other. Much the same thing has been the defining characteristic of several publications in this School series in the past decade, and I am sure you will agree that here too the end result is highly satisfying.

For this introduction, one option would be to provide a detailed survey of the current field of word and image studies or, more broadly speaking in disciplinary terms, of visual culture on the international level. Another alternative would be to produce a retrospective of word and image pioneers from Roland Barthes and John Berger to W. J. T. Mitchell and Günther Kress & Theo van Leeuwen. However, a lot of this work has been done many times over in readers and handbooks such as Nicholas Mirzoeff's *The Visual Culture Reader* (2012, third ed.), Richard Howells and Joaquim Negreiros's *Visual Culture* (2012, second ed.), Gillian Rose's *Visual Methodologies* (2012, third ed.), and Ian Heywood and Barry Sandywell's *The Handbook of Visual Culture* (2011). Each of these works will be an invaluable asset to getting acquainted with the field in general. A further avenue for learning would be to visit, for instance, the website of ISIS, or International Society for Intermedial Studies, at <http://lnu.se/research-groups/isis?l=en>. Chaired by Lars Elleström, ISIS has a long history in promoting the study of the medialities and modalities involved in this field, and *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (2010) collects a number of their recent contributions. Moreover, one look at their Network page shows links to more than twenty affiliated research centres and associations worldwide. Working with word and image thus has global clout. My own effort, *The Intermedial Experience of Horror* (2013), applies the rhetorical devices of ekphrasis and hypotyposis to explore the two media from the perspective of a specific affect.

In their introduction to the edited collection *Visibility/Materiality: Images, Objects and Practices* (2012), Gillian Rose and Divya P. Tolia-Kelly suggest that while quite a bit of theoretical work on visual culture and the visual has been sensitive to different “grammars” and ideological inflections of visual media, the issue of how they can actually be applied in practice may have been slighted. For that reason, a major aim of their book is to include “a focus on how researchers engage with *theory in practice*” (Rose & Tolia-Kelly 2012: 1) or, in other words, to show the methodologies in action. In my opinion, this is also what this volume seeks to do, to go that extra mile. For even if Lars Elleström

was right to state the following about the cognitive process of seeing as such, the materials involved will be case-contingent, brought into definition by the method(s) applied:

To take a look at X means both actually to process the information perceived by our photosensitive receptors and to form cognitive, spatial structures when considering the many aspects of what X can be understood to be and how this being can be understood. To “see” is to form mental structures in cognitive space. (Elleström 2010: 2)

The material of these “mental structures”, to put it differently, is not something that pre-exists the process of seeing – as if the stuff simply awaited us out there, ready to release its grammatical and ideological secrets. It is something that is given form to *by* that process, shaped in action by the tools made use of. In this sense, as one works with word and image through the host of theoretical and methodological approaches contained in this volume too, one does well to recall that all of these efforts are, in fact, doubly practical. For as they accent the complexity of these very media, they invite the reader to understand the relations of the materials involved and the tools used to bring them about in a novel way.

So the book consists of eleven articles across a range of topics from literature to linguistics, translation and cultural studies, with six articles in English and five in Finnish. The use of two languages was a decision made by the editorial board in order to promote accessibility for different demographics. Both the board and the contributors are doctoral students, post-doctoral researchers or members of staff at LTL. Even though the articles might at first sight represent a less than orderly cluster of varying interests, as noted, the opposite is actually the truth, for there is a lot that they share and much to learn from the dialogue. For instance, reading the articles of Maria Laakso, Riitta Oittinen & Anne Ketola, and Leena Romu in conjunction with each other will offer plenty of insight into how word-image relations pan out in comics, picture books, or books with pictures. Whereas Oittinen & Ketola focus on how words and images support each other in picture books designed for children, Laakso and Romu zoom in on the multimodal incongruities in order to evaluate child and adult audience functions. The theme of multimodality is also taken up by Laura Pihkala-Posti who looks into the prospects of interactive digital media in action-based language learning – a very different topic that nonetheless resonates in this context.

Elsewhere, images are understood as cultural representations that have social and political consequences. Kate Moore’s article on immigration policies at Ellis Island, New York, reflects this approach, as does Karita Katto’s analysis on how words and images have been used in representations of ageing people in two major Finnish newspapers. What’s more, Riitta Santala-Köykkä finds stereotypical images of Finnish people and Finnishness as represented in British popular fiction, specifically spy novels. A more philosophical approach is assumed by Chris Angelis in his article where he studies how “reality” is rendered in *Dracula*, and how an idea of vision derived from 19th-century idealism helps one grasp its sociocultural significance. A similar point could be made of Merja Kaipainen’s comparative media analysis of Virginia Woolf and Henri Cartier-Bresson, and her application of the photographer’s famous notion of the “decisive moment” in a reading of the literary author’s works. In this volume, another author understood as transforming images into their own words is Lassi Nummi, the late Finnish poet (–2012), into whose many poems about paintings, or ekphrases, Mikko Turunen delves in his article. To add to the contemporary angle, Hanna-Riikka Roine finally assumes the challenge of the hotly debated concept of “world” in recent narratology to argue that, with *Game of Thrones* as her example, stepping into fantasy worlds visualised out of words on a page can happen without any individual ontological leap of faith such

as previous theory seems to have furtively insisted on. Of the articles collected in this volume, and the complex world-image relations that they grapple with, that is all I wish to say in order to send the reader on their way – a way well worth taking.

Works Cited

- Elleström, Lars 2010. Introduction. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Lars Elleström (ed.). Basingstoke, Palgrave Macmillan. 1–8.
- Rose, Gillian & Divya P. Tolia-Kelly 2012. Visuality/Materiality: Introducing a Manifesto for Practice. *Visuality/Materiality: Images, Objects and Practices*. Gillian Rose & Divya P. Tolia-Kelly (eds.). Farnham, Ashgate. 1–11.

Johdanto: Työssä kuvan ja sanan kanssa

Jarkko Toikkanen

Tampereen yliopiston tutkimustoimintaa arvioidaan vuonna 2014, ja kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikön kielen ja kirjallisuuden arviointiyksiköt saivat itsearviointiraporttinsa valmiiksi menneenä keväänä. Kirjallisuuden raportti korostaa asianmukaisesti menestystämme kertomuksen ja tilan tutkimuksessa kirjallisuushistoriaa unohtamatta, ja siinä muistetaan mainita, että myös kuvan ja sanan tutkimuksella on yksikössämme sekä vahvaa tutkimusperustaa että valoisa tulevaisuus. Käsillä oleva teos – jos moista ilmaisua voi käyttää verkkojulkaisusta – on tästä selkeä todiste. Kokoelma sisältää yksitoista artikkelia, joissa ollaan työssä kuvan ja sanan kanssa. Teos on koostettu yksikön parhaiden perinteiden mukaisesti siirtyillen sulavasti tieteenalasta toiseen (kirjallisuus, kielitiede, kääntäminen ja kulttuurintutkimus) ja hyödyntäen monenlaisia teoreettisia ja metodologisia lähestymistapoja, jotka keskustelevat ja kinastelevat keskenään. Sama toimintaperiaate on leimannut yksikkö- ja laitossarjamme julkaisuja kymmenen viime vuoden ajan, ja tässäkin tapauksessa lopputulos on varmasti lukijan mieleen.

Tällainen johdanto voisi sisältää yksityiskohtaisen katsauksen kuvan ja sanan tutkimuksen tai laajemmin ajateltuna visuaalisen kulttuurin nykytilanteeseen kansainvälisellä tasolla. Se voisi myös koostua historiikista, joka kattaisi alan pioneerit Roland Barthes’sta ja John Bergeristä W. J. T. Mitchelliin ja Günther Kressiin & Theo van Leeuweniin. Vastaavaa tietoa on kuitenkin saatavilla useissa käsikirjoissa ja kokoomateoksissa kuten Nicholas Mirzoeffin *The Visual Culture Reader* (2012, kolmas painos), Richard Howellsin ja Joaquim Negreirosin *Visual Culture* (2012, toinen painos), Gillian Rosen *Visual Methodologies* (2012, kolmas painos) sekä Ian Heywoodin ja Barry Sandywellin *The Handbook of Visual Culture* (2011). Suomenkielisistä perusteoksista mainittakoon Leena-Maija Rossin ja Anita Sepän *Tarkemmin katsoen* (2007), Janne Seppäsen *Visuaalinen kulttuuri* (2005) ja Kai Mikkosen *Kuva ja sana* (2005). Mikä tahansa näistä kirjoista toimii mainiona johdatuksena alan tutkimuksen saloihin. Toinen vaihtoehto on vierailta esimerkiksi ISIS:n (International Society for Intermedial Studies, pj. Lars Elleström) kotisivuilla osoitteessa <<http://lnu.se/research-groups/isis/?l=en>>. Seura on pitkään kannustanut kuvan ja sanan tutkijoita kentän eri medialiteettien ja modaliteettien tutkimukseen ja *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (2010) kokoaa osan heidän viimeisemmistä teksteistään. Tämän lisäksi Network-alasivulta löytyvät yli kahdenkymmenen tutkimuskeskuksen ja -yhdistyksen yhteystiedot. Kuvan ja sanan kanssa työskentely on toisin sanoen maailmanlaajuisesti vaikuttava ilmiö. Omassa kirjassani *The Intermedial Experience of Horror* (2013) tutkin, miten ekfraasiksen ja hypotyposin retoriset välineet ovat sovellettavissa näiden medioiden tutkimiseen tietyn affektin näkökulmasta.

Artikkelikokoelmansa *Visuality/Materiality: Images, Objects and Practices* (2012) johdannossa Gillian Rose ja Divya P. Tolia-Kelly vihjaavat, että vaikka visuaalisen kulttuurin ja visuaalisuuden käsitteen parissa on tehty paljon teoreettista työtä, joka herkästi tunnistaa erilaisia ”kielioppeja” ja visuaalisen median ideologisia virikkeitä, teorioiden käytäntöön soveltaminen on jäänyt sivuhuomiolle. Tästä syystä yksi heidän päätavoitteistaan on osoittaa, kuinka tutkijat keskittyvät käytäntöön ja näyttää, miten metodologiat todella toimivat (Rose & Tolia-Kelly 2012: 1). Tällä teoksella on

käsittääkseni sama tavoite. Lars Elleströmin kuvaillessa näkemisen kognitiivista prosessia seuraavaan tapaan hän voi olla oikeassa, mutta tällöin ei pidä unohtaa, että prosessiin kuuluvat materiaalit ovat tapauskohtaisia ja työstämiseensä käytettyjen metodien määrittämiä:

X:ään katsominen tarkoittaa sekä valoherkkien reseptoreidemme vastaanottaman tiedon käsittelyä että niiden kognitiivisten ja tilallisten rakenteiden muodostamista, joita tarvitsemme ymmärtämään sen, mitä kaikkea X:n eri osatekijät voivat olla ja sen, miten tällaisen olemisen voi ymmärtää. ”Näkeminen” on mentaalisten rakenteiden muodostamista kognitiivisessa tilassa. (Elleström 2010: 2, oma käännös)

Näiden ”mentaalisten rakenteiden” ainesta ei toisin sanoen ole sellaisenaan olemassa ennen näkemisen prosessia – se ei odottele meitä tuolla jossain, valmiina vapauttamaan kielipilliset ja ideologiset salaisuutensa. Sen sijaan aines saa muotonsa näkemisen prosessin ja siinä sovellettujen työkalujen *ansioista*. Onkin hyvä muistaa, että ollessamme työssä kuvan ja sanan kanssa monenlaisin teoreettisin ja metodologiin lähestymistavoin tämän teoksen tapaan, toimintaa voi kehua kaksinkertaisen käytännölliseksi. Korostaessaan kuvan ja sanan kompleksisuutta kirjan artikkelit nimittäin kutsuvat lukijansa ymmärtämään uudella tapaa niin prosessiin kuuluvien materiaalien väliset suhteet kuin niiden työstämiseen käytetyt menetkin.

Kirja siis tarjoilee yksitoista artikkelia, joiden aiheet vaihtelevat kirjallisuudesta kielitieteeseen, kääntämiseen ja kulttuurintutkimukseen. Kuusi tekstiä on kirjoitettu englanniksi, viisi suomeksi, sillä toimituskunta päätti käyttää kahta kieltä varmistaakseen teoksen saatavuuden erilaisille lukijakunnille. Sekä toimituskunta että artikkelinkirjoittajat ovat yksikkömme tohtoriopiskelijoita, post-doc -tutkijoita tai henkilökunnan jäseniä. Vaikka artikkelit saattavat ensi silmäykseltä vaikuttaa sekalaiselta kokoelmalta mielenkiinnon aiheita, tämä ei itse asiassa ole totta, sillä kuten todettua, niiden kesken on runsaasti yhteistä ja tekstien keskinäisestä dialogista on opittavaa. Lukemalla esimerkiksi Maria Laakson, Riitta Oittisen & Anne Ketolan ja Leena Romun artikkelit kytköksissä toisiinsa voi ymmärtää paljon kuvan ja sanan välisistä suhteista sarjakuvissa, kuvakirjoissa ja kuvitetuissa kirjoissa. Oittinen & Ketola keskittyvät siihen, miten kuvat ja sanat tukevat toisiaan lapsille suunnatuissa kuvakirjoissa, ja Laakso ja Romu tarkentavat kohdeteosten multimodaalisiin epäsuhtiin selventääkseen lapsi- ja aikuisyleisöjen funktioita. Multimodaalisuuden teema kiehtoo myös Laura Pihkala-Postia hänen tutkiessaan interaktiivisen digimedian sovelluksia toiminnallisessa kielenoppimisessa – erilaisesta aiheestaan huolimatta teksti osuu kontekstiin.

Osassa artikkeleita kuvat ymmärretään kulttuurisina representaatioina, joilla on sosiaalisia ja poliittisia seuraamuksia. Kate Mooren artikkeli maahanmuuttokäytännöistä Ellis Islandilla, New Yorkissa, heijastaa tätä lähestymistapaa, kuten myös Karita Katon analyysi kahden suuren suomalaisen sanomalehden tavoista esittää ikääntyviä ihmisiä kuvin ja sanoin. Riitta Santala-Köykkä puolestaan paikantaa stereotyyppisiä suomalaisten ja suomalaisuuden kuvauksia brittiläisessä populaarifiktiossa, etenkin vakoojaromaaneissa. Chris Angelis lähestyy aihettaan filosofisemmin tutkiessaan *Draculan* tuottamaa ”todellisuuden” käsitettä ja sitä, miten teoksen sosiokulttuurinen merkitys perustuu 1800-lukulaisen idealismin näkemisen käsityksiin. Osin vastaava tavoite on Merja Kaipiaisen vertailevassa media-analyysissä Virginia Woolfin ja Henri Cartier-Bressonin kesken, sillä hänen ideansa on soveltaa valokuvaajan kuuluisaa ”ratkaisevan hetken” käsitettä kirjailijan teosten luentaan. Teksteissä tutkaillaan toistakin kuvia omiin sanoihinsa kääntänyttä sanataiteilijaa, edesmennyttä runoilijaa Lassi Nummia (k. 2012), jonka moniin tauluihin perustuviin runoihin eli ekfraasiin Mikko Turunen paneutuu tutkimuksessaan. Ajankohtainen näkemys korostuu myös Hanna-Riikka

Roineella. Narratologiassa on viime aikoina keskusteltu kiivaasti ”maailman” käsitteestä, ja *Game of Thronesiin* vedoten Roine väittää, että kun lukija visualisoi fantasiamaailmoja kirjan sivujen sanoista, nähtyihin maailmoihin voi astua ilman henkilökohtaista tarvetta uskoa niiden ontologiseen aitouteen. Teoria ei vain tätä asiantilaa tunnu vielä tajunneen. Tämän enempää en kirjan artikkeleista halua sanoa enkä niiden tavoista ottaa yhteen kuvien ja sanojen kanssa lähettääkseni lukijan matkalleen. Suosittelen sille käymistä.

Lähteet

- Elleström, Lars 2010. Introduction. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*.
Lars Elleström (toim.). Basingstoke, Palgrave Macmillan. 1–8.
- Rose, Gillian & Divya P. Tolia-Kelly 2012. Visuality/Materiality: Introducing a Manifesto for Practice. *Visuality/Materiality: Images, Objects and Practices*.
Gillian Rose & Divya P. Tolia-Kelly (toim.). Farnham, Ashgate. 1–11.

SECTION I

Verbal Images

Philosophical Idealism and Vision in Bram Stoker's *Dracula* Photographs, Sight, and Remote Viewing as Tools of Reality Rendering

Christos Angelis

Bram Stoker's *Dracula* is a Gothic novel that has drawn considerable scholarly attention, arguably due to its multifaceted nature. Indeed, the fragmented structure of the text—which also lacks authorial objectivity—assists in creating a typical *fin de siècle* Gothic expression: the fall of individual boundaries, and the ambiguity of space-time.

In such a context, it is perhaps not surprising that reality itself appears subjective and negotiable, with layer upon layer of narration and spatio-temporal distortions which strip the text of an independent, “out there”, reality. Instead, the focus is implicitly on subjective experiences and perception, recollection, and dream-like states.

In my paper I explore aspects of vision in *Dracula*, arguing that these are not mere reflections of some implied objective reality, but instead tools that participate in the reality rendering process of the novel. In doing so, they appear to allude to certain kinds of philosophical idealism, such as George Berkeley's view that something has to be perceived in order to exist. Hence, these aspects of vision in fact cooperate with word-formation and narrative mechanisms within the textual level (another typical Gothic device, and a metaphor for creation in general), in order to create worlds, settings, and multiple “realities” in the text.

My theoretical and methodological framework will be based on philosophical idealism, particularly within the context of the Victorian era, cultural materialism and the historical context of *Dracula*, with its notion of uncertain realities, the presence of “other worlds” (particularly of the mental realm), and the invention of photography.

Bram Stokerin *Dracula* on goottilainen romaani, joka on herättänyt merkittävää tieteellistä huomiota, kenties moniulotteisuutensa takia. Tekstin sirpaleinen rakenne – josta puuttuu myös kertojan objektiivisuus – auttaa luomaan tyypillisen *fin de siècle* goottilaisen tyylin: yksilön rajojen murtumisen ja aika-avaruuden epäselvyyden.

Tällaisessa kontekstissa ei ehkä ole yllättävää, että todellisuus itsessään vaikuttaa subjektiiviselta ja epämääräiseltä; kerronnan kerroksellisuus ja ajan vääristymät riisuvat tekstistä objektiivisen todellisuuden. Sen sijaan keskitytään epäsuorasti subjektiivisiin kokemuksiin ja havaintoihin, muistikuviin ja unenomaisiin tiloihin.

Tutkin näkemisen kokemuksia *Draculassa*, ja väitän, että nämä eivät ole pelkkiä heijastumia objektiivisesta todellisuudesta, vaan välineitä, jotka osallistuvat todellisuuden rakentamiseen romaanissa. Näin tehdessään ne viittaavat tietynlaiseen filosofiseen idealismiin, kuten George Berkeleyyn näkemykseen, että jotain on havaittava, jotta se on olemassa. Näin ollen nämä näkemisen kokemukset toimivat sananmuodostuksen ja kerronnan

mekanismien kanssa tekstitasolla luodakseen maailmoja, asetelmia ja eri todellisuuksia tekstissä.

Oma teoreettinen ja metodologinen kehükseni perustuu sekä filosofiseen idealismiin (varsinkin viktoriaanisen aikakauden kontekstissa), että kulttuurimaterialismiin ja *Draculan* historialliseen kontekstiin – sen käsitteeseen epävarmoista todellisuuksista, ”muiden maailmojen” läsnäolosta (erityisesti henkisestä ulottuvuudesta), kuin myös valokuvauksen keksimisestä.

Keywords: Gothic, time, reality

Asiasanat: Goottilainen, aika, todellisuus

From the countless films based—occasionally very loosely—on Bram Stoker’s *Dracula*, the one that remains relatively faithful to Stoker’s novel is Francis Ford Coppola’s 1992 adaptation, which is also known as *Bram Stoker’s Dracula*. The inclusion of the original author’s name possibly serves as a reminder that Bram Stoker is almost synonymous with his novel. Coppola’s film is also rather unique in that it offers some intriguing interpretations that, although not explicitly found in the original text, are nevertheless implied in it. After all, the Gothic as a mode is particularly abstract and ambiguous. According to Maurice Hindle, who wrote the introduction to the 2003 edition of the work, although *Dracula* infused into its contemporary readers and critics a feeling of transgression, this was an abstract one. Characteristically, not only were the critics unsure about the source of this feeling of uneasiness, “they weren’t sure whether the author was sure either” (Hindle 2003: viii).

One of the liberties Coppola took with the interpretation of Stoker’s novel was the idea that Dracula’s shadow displays a time lag. Essentially, Dracula stands outside vision, as his shadow stays behind, lingering on for a while, even after he has left the room. But although this detail does not exist as such in the novel, the latter is replete with references to the importance of both space-time and vision. After all, Dracula “cannot possibly have his portrait painted or his studio photograph taken” (ibid.), because he simply lacks visual representation. As Jonathan Harker—the young British solicitor—discovers with trepidation, he cannot see the Count’s reflection in the mirror, although he sees him over his shoulder (Stoker 2003: 32). Consequently, it appears that in his depriving Jonathan of external visual knowledge, Dracula simultaneously reveals an internal meaning, namely his supernatural essence. This is something that also occurs in a reverse manner: when talking to Dracula about Carfax, the property on English soil the Count is interested in, Jonathan claims he is not familiar with the interior of the estate, but goes on to explain he has taken photographs of the exterior (30). In other words, Jonathan reveals he has visual knowledge on a superficial level—interestingly, acquired through contemporary modern technology—accompanied by ignorance of the actual content and, thus, meaning.

In this essay, I explore aspects of vision in *Dracula*, arguing that these are not merely reflections of some implied objective reality, but instead tools that participate in the reality rendering process of the novel. Hence, these aspects of vision in fact cooperate with word-formation and narrative mechanisms within the textual level (another typical Gothic device and a metaphor for creation in general), in order to create worlds, settings, and multiple realities in the text. Indeed, as I argue, an important factor in creating fear

in the Gothic originates from the inability to properly establish an objective reality—as Quéma (2004: 81) argues:

[T]he definitions of the fantastic and the Gothic ... overlap to a considerable degree ... While both genres interrogate epistemological and ontological norms governing mimetic representation, the Gothic stands out by drawing upon a rhetoric of the uncanny which perverts mimesis and creates terror and disorientation in the reader. This rhetoric of affect is what distinguishes the Gothic from the fantastic.

What this essentially means is that the Gothic, by its very nature, engages in a discourse of fear, transgression, and confusion.

My theoretical and methodological framework will be based on philosophical idealism, particularly within the context of the Victorian era. Secondary influences derive from cultural materialism and the historical context of *Dracula*—with its notion of uncertain realities, the presence of other worlds (particularly of the mental realm), as well as the invention of photography. In addition, I will explore Masahiro Mori’s so-called “Uncanny Valley” hypothesis.

Bram Stoker’s *Dracula* is a Gothic novel that has drawn considerable scholarly attention, arguably due to its multifaceted nature. Indeed, the fragmented structure of the text—also lacking authorial objectivity—assists in creating a typical *fin de siècle* Gothic expression: the fall of individual boundaries and the ambiguity of space-time. In such a context, it is perhaps not surprising that reality itself appears subjective and negotiable, with layers upon layers of narration and spatio-temporal distortions which strip the text of an independent “out there” reality. Instead, the focus is implicitly on subjective experiences and perception, recollection, and dream-like states.

The Historical Context of *Dracula*: Modernity, Idealism, and Omnijjective Worlds

To better understand the sociocultural dynamics *Dracula* alludes to, it is important to be aware of the arguably complex historical context of the novel. The Victorian era witnessed a long series of conceptual conflicts (theoretically as much as practically-based ones), which exploded uncontained during the *fin de siècle*, spawning increasingly more abstract and multifaceted notions.

It is worth mentioning the temporal opposition as a key element: the contrast between an agrarian, natural, paganistic way of measuring time, which gave way to a mechanical, accurate, Christian way of understanding its passage. At the time *Dracula* was written and published, texts still placed a great deal of significance on the antithesis between a linear Christian and an eternalised pagan concept of time (Murphy 2001: 17–18). That was despite the fact that Charles Lyell’s *Principles of Geology*, written in the early 1830s, or Charles Darwin’s 1859 *On the Origin of Species* facilitated a re-evaluation of history.¹ The idea of devolution and decadence became not merely a notion of individual physical extinction but “a morbid condition of the social psyche, a disease sapping the vitality of civilization” (Buckley 1967: 70). This was increasingly more obvious in the social structures of the Victorian society of the *fin de siècle* years. Widespread poverty, unrest both in the centre and the periphery of the empire, and social turmoil hinted at the increasing probability that the empire might be in a phase of decline (Murphy 2001: 22–23).

¹ These works implied that the past had to be reconsidered. In addition to the mid-century discovery of the second law of thermodynamics, Victorians suddenly realized that both past and future had to enter this process of re-evaluation. Naturally, this caused significant anxiety in relation to history and the future, as the progress of human civilization was no longer a certainty.

Furthermore, and perhaps in connection both with existential agonies and the importance of time, the Victorians were keenly interested in the exploration of the mind, as much as the recording of history. Memory was considered one of the key aspects of the mental sciences during the Victorian era, partly explaining the fascination with parapsychology and the occult, which were seen as a way to explore memory, dreams, and other non-conscious mental states (Taylor 1999: 60). Mesmerism or hypnotism was very popular, featuring in abundance in the literature of the time. But by the end of the century, mesmerism, although still popular, also carried a variety of connotations that were either negative or at the very least ambiguous. There was a direct association between susceptibility to hypnotism and lack of moral stability, with hypnosis seen as a tool for doctors as well as sorcerers of sorts, who could take advantage of helpless victims for their sinister purposes (Moss 1997: 128). The ambiguity connected with hypnotism becomes crucial in the analysis of the relevant scenes in *Dracula*, as I will demonstrate.

Other, more mainstream branches of science and psychology took a more materialistic approach, with several researchers suggesting the use of a photograph, “impressed on the brain”, that upon developing would presumably reveal the mechanisms of memory (Taylor 1999: 61). The association between memory and vision is natural, but the use of photography is perhaps telling of the often unfounded faith placed in newly discovered technology. Furthermore, it is also crucial to take into consideration the connotations carried by photography. As a visual medium, a printed photograph was considered to be “an automatic recording device that required no interpretation” (Marien 2006: 74), and as a result it was believed to represent an absolute reality, also in terms of cultural and social representation—which was, of course, far from the truth.

The dialectics of realism, particularly heightened during the *fin de siècle*, also reflect on the philosophy of the time. Neo-Hegelianism, a very characteristic—and very Gothic-like, as I will soon demonstrate—form of Idealism, flourished in England during the second half of the nineteenth century. As the name implies, this school of thought draws from the works of the German philosopher Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Many of the Neo-Hegelians put forward—like Hegel himself—a form of Absolute Idealism, essentially a holistic description of reality, arguing that being can only be understood as an all-inclusive total. Particularly intriguing in the context of the present essay is the Hegelians’ approach to the nature of contradiction and conflict: Hegel believed that the spirit/mind (*Geist*) expresses itself through a series of oppositions and conflicts through which it reaches a unified result, without eliminating them during the process (Redding 2012).

Contrasts of this nature are very visible in the Gothic, and it must be made clear that the process is self-perpetuating; a tangled hierarchy, where conflicts create realities, and realities create conflicts. Much like Escherian hands, the plays and interplays of Gothic destinies continually create worlds that not only lack an objective reality, but by emphasizing the conflict-born meaning in them, they actually become ontologically equal to reality.² This characteristically Neo-Hegelian approach becomes so embedded in the psyche of the *fin de siècle* Gothic, that F.H. Bradley’s (2004: 472) words seem an apt description of both ethical and metaphysical issues in *Dracula*:

² Although Gothic texts function in the realm of the implied, the unconscious, and the non-objective, they still allude to a kind of transcendental or *hyper*reality through focusing on affect, that is the “here and now” experienter and experience. In other words, by continuously drawing attention to conceptual conflicts and contrasts (very often between normative and non-normative elements), the Gothic undermines the validity of a single position—what would be considered as objective/normative—and instead introduces a discourse of doubt. The synthesized new form, the Hegelian new thesis, begins to reflect yet new conflicts and splits.

I have urged that what matters and what is ultimately good is the Whole, and that there is no aspect of life which, abstracted and set utterly by itself, can retain goodness. ... [I]n the end there can be no mere ideas. Every idea, no matter how imaginary, qualifies by its content the Universe, and thus is real; and ideas float never absolutely but always in relation to some limited ground. ... My so-called “real world” of solid fact, like the airy realms of dream and imagination, is but a single subordinate appearance of the Universe.

Bradley’s words, in their essence, are remarkably similar to Mina’s emotional speech in Stoker’s novel (328) regarding the undead Count’s ethical—as much as ontological—bearings:

That poor soul who has wrought all this misery is the saddest case of all. Just think what will be his joy when he too is destroyed in his worsen part that his better part may have spiritual immortality. You must be pitiful to him too, though it may not hold your hands from his destruction.

What Mina implies here, against the Victorian tendency of convenient categorization, is that the distinction between good and evil is fallacious, and there is no way to separate them into neatly definable entities. Hegel, much like F.H. Bradley after him, was quite explicit on this matter, and argued that “every actual thing involves a coexistence of opposed elements. Consequently to know, or, in other words, to comprehend an object is equivalent to being conscious of it as a concrete unity of opposed determinations” (Hegel 1830: 1, IV, § 48). The focal point, the tangent where the spheres of reality and unreality meet, is a conceptual no-man’s-land, a subliminal space-time that, although void of definition, is replete with meaning. The ontological model *Dracula* suggests—albeit, possibly only unconsciously—is perhaps best described by the notion of omnijjective realities.

“Omnijjective” is a term coined by the researcher and science fiction author Michael Talbot to refer to phenomena that are neither purely objective yet not entirely subjective, as “[t]hey are indeed a product of the collective human psyche, *but they are also quite real*” (1996: 279). Talbot is not the first to argue that the borders between objective reality and subjective perception are not immediately evident—a philosophical debate that has been ongoing since Plato and his allegory of the cave.³ It is also interesting to note the link with Bakhtin and his notions on reality and fantasy, as much as his concept of “the collective ancestral body of all the people” (Bakhtin 1984: 19), which does remind one of Carl Jung’s notion of the collective unconscious.⁴ What the theses above allude to is the limitations that perception places on the construction of reality, but also the role of collective experience and affect in this process. Talbot’s contribution arguably lies in the fact that he emphasizes the non-hierarchical relation between the objective and the subjective. He himself employs the term to ontologically describe apparitions, miracles, and other uncanny and phantasmic experiences that can be considered ultimately Gothic, as they are subjective projections or interpretations of an objective, albeit unconscious, collective social fear (Talbot 1996: 281).

³ Plato describes a group of people who have spent their whole lives chained to the wall of a cave, facing a blank wall opposite. A fire behind them projects shadows on this blank wall, causing them to construct reality in terms of the shadows. Until an individual is freed from the cave and is able to see the objects projecting the shadows, the only existing reality is the shadows.

⁴ Admittedly, Bakhtin explicitly refers to “grotesque realism ... [being] the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level” (Bakhtin 1984: 19). I would argue, however, that Bakhtin’s mention of “ideal” and “abstract” does not specifically exclude the notion of a collective unconscious or some other noetic aspect of the human essence. One possibility is that it is expressed as such so as to abolish the preconceptions involving a hierarchy between a “spiritual” authority and a “material” subject.

To a great extent, such experiences almost invariably involve a distortion that is both spatial and temporal—and here is a point where the Gothic deviates from more realistic modes. Elizabeth Deeds Ermarth claims that “[w]hat the faculty of sight is to space, the faculty of consciousness is to time” (1998: 40), drawing a parallel between three-dimensional spaces and the three facets of linear time: past, present, future. But, as she herself adds, narrative time can be far more complex as “every moment is both ‘present’ and at the same time already past, already part of a recollection taking place some time in the future of the event” (1998: 41). Furthermore, still according to Ermarth, the cornerstone of realistic narrative is the assumption of a more or less clear and meaningful distinction between past, present, and future, which are placed in an objective temporal framework (*ibid.*). The Gothic triptych formed by space, time, and human experience, alludes to a reality-rendering process that is (sub)liminal and unconventional in nature.

Three Visually Charged Scenes in *Dracula*

If Bram Stoker’s novel was a film or a play, the first act would very clearly be the events at the castle of Count Dracula. The importance of the castle in the novel becomes evident for a variety of reasons. In general temporal terms, the castle of Dracula serves as a genre reminder and connects with the Gothic tradition. Examining the text itself, the novel essentially begins and ends with the castle.⁵ In fact, the novel ends in the castle *twice*: the first time in Mina’s last journal entry, describing the apparent destruction of Count Dracula in his home ground (401), and the second in Jonathan Harker’s note, revealing their pilgrimage of sorts to the very same place seven years later (402). This continual repetition is in accordance with the fact that despite the seeming ordered chronology of the novel, there is no real beginning and no real conclusion, only a cycle of events, a tangled hierarchy that perpetuates a causal chain.

As Jonathan and Dracula begin their nighttime discussions—for they always have to take place in the dark—the enigmatic Transylvanian Count talks about the special connection he shares with his castle, perhaps alluding to the importance of roots, introducing ethnic elements in the discourse. He says that “to live in a new house would kill me. A house cannot be made habitable in a day” (30), essentially revealing that he needs to travel in dirt, literally carrying his roots with him.

The castle of Dracula, much like the time that surrounds it and the Count, achieves character status in this part of the novel. The entire spatio-temporal continuum is thus distorted, underlining the uncanny feeling that the stability offered by modernity, or, indeed, by the Anglo-Saxon version of it, is a mere illusion (Thomas 2000: 288–9):

[Jonathan] is as lost in time as he is in space, stranded uncomfortably in some uncharted territory between what he calls the “powers” of “the old centuries” and those of “modernity”. The young solicitor’s act of writing an “up-to-date with a vengeance” account of the bewildering events that transpire in this temporal and spatial limbo impresses upon him the consciousness of a profound historical dislocation, placing him squarely on the threshold of what might justifiably be called the post-Victorian.

It is, therefore, reasonable to underline the connection between Dracula and his castle, since the two seem to exist in a synecdochical relation, not only as a spatio-temporal no-

⁵ The few pages prior to the actual sighting of Dracula’s castle should be considered part of the arrival and, indeed, elements that introduce the peculiar temporality and general essence of the place.

man's-land, but also as an actual metaphor of the *fin de siècle* itself. It is also interesting to note that the appearance of both Dracula and castle seem to be serving as a concealment for something. Dracula's old and frail appearance covers his supernatural powers, much like the dust in every corner of the castle that "disguised in some measure the ravages of time and the moth" (43), noting that the castle also keeps hidden other supernatural entities lurking behind its locked doors, namely the three female vampires.

The insistence of placing importance on visual depiction is, naturally, connected with the Gothic tradition. At the same time, it alludes to older ideas about morality and representation. In the Renaissance, knowledge was based on resemblance, and as a result, people found correspondences between the physical reality and moral or spiritual concepts, with the act of seeing considered not only a physical act, but also a moral one (Diehl 1983: 191). Philosophy has always been immensely interested in perception, and epistemological approaches to vision abound. As I mentioned above, Dracula "cannot possibly have his portrait painted or his studio photograph taken" (Hindle 2003: viii), as he lacks visual representation. And Jonathan's seeing the Count over his shoulder although he cannot do so in the mirror (32) could perhaps allude to moral responsibility, with the implication that Jonathan literally *causes* the Count to appear, hence exist, through his act of observation.

In this notion, the text entertains certain ideas about the nature of reality, and it appears to allude to certain kinds of philosophical idealism, which, in its most extreme form, would align with George Berkeley's view that something has to be perceived in order to exist.⁶ This approach is also in accordance with the notion that Count Dracula, or evil in general, has to be invited into the house or over any threshold, thus placing the moral responsibility in the hands of the individual. Similar examples abound in Gothic literature. One typical instance is Samuel Coleridge's *Christabel*, published in 1816. Apart from the eponymous character, it also features another woman, Geraldine, considered to be a vampire—or, at the very least, having nefarious purposes. In typical Gothic fashion, Christabel carries Geraldine across the threshold and "invites" her in.

If the castle scene can be rightfully considered as the first act, introducing the ambiguity of vision and reality pervading the novel, then the second group of scenes that propels the plot forward consists of the events surrounding Dracula's attack on Mina Harker. In Coppola's film, the attack on Mina—which is portrayed as anything but an act of violence and intrusion—is the core moment, the peak of the narrative arc. Dracula, described in the film as her long lost lover, enters Mina's room and with her encouragement he tenderly transfers some of his blood to her, turning her into a vampire. It is the turning point of the film, as it signals the moment that Mina shifts her allegiance. Unlike in the novel, there is eventually no ambiguity; Mina remains faithful to Dracula, her love from a forgotten past. But although the novel does not explicitly suggest a love connection between Mina and Dracula, such a possibility cannot be excluded. Dracula does talk about Mina being his "companion" (307), and, disturbingly enough for the pristinely Victorian woman Mina should have been, she admits that during his advances, she "did not want to hinder him" (306).

Furthermore, the lack of an objective reality in favour of an omnijective one is made almost explicit in these scenes, which are replete with references to dream-like states and reveries. The borders of the attack scene itself are somewhat blurry, as Dracula tells Mina

⁶ It is also important to remember that *Dracula*, as a Gothic text, is connected to Romanticism, which can be seen as "[a] reaction against the rationalism and the empiricism of the period of the Enlightenment", and as a movement based on "Kant's theories in respect of the relation of self to the phenomenal world and of the unknowability of the noumenal world" (Flew 1984: 307). For a summary of Berkeley's philosophy see Downing 2008.

“it is not the first time, or the second, that your veins have appeased my thirst!” (306) Examining the events from the night between September 30th and October 1st, Mina mentions how she cannot remember how she fell asleep but that she does recall an eerie stillness covering everything (274). What she construes as dreams or her imagination is in actual fact Count Dracula in the form of mist, invading the room, as a “pillar of cloud” with red eyes (275). This image brings scriptural memories to Mina’s mind, as she connects it with Exodus 13: 21–2: “And the Lord went before them by day in a pillar of a cloud, to lead them the way; and by night in a pillar of fire, to give them light; to go by day and night: / He took not away the pillar of the cloud by day, nor the pillar of fire by night, [from] before the people.” The temporal element is obvious, but it is Mina’s observation that “the pillar was composed of both the day and the night-guiding” (276) that essentially renders the vampire atemporal, since the day-night dichotomy disappears. Initially Mina is fascinated by the pair of red eyes that shine in the dark, but horror overcomes her when she recalls the three female vampires Jonathan encountered in Transylvania.

The peak of the scene comes on the third night, when the Crew of Light, Mina, and Dracula all come face to face. But before they do, a seemingly insignificant detail is mentioned. Dracula, having infiltrated the premises and having been in the room “only for a few seconds”—another subtle hint at Dracula being outside time—manages to make “rare hay of the place”, burning the manuscripts and Dr. Seward’s phonograph cylinders (304). Richards claims that Dracula is defeated by modernity, as the Crew of Light realize in relief that there is a copy of Mina’s transcript that survives in the safe (450). However, one ought to consider carefully what is implied by “modernity”—after all, the cylinders of Dr. Seward’s phonograph are also destroyed, although the work of a woman, perhaps even a New Woman,⁷ survives. Dracula’s motives can also be problematic to analyse, as in a way the burning of the manuscripts would ultimately mean the erasure of his story as well, albeit one that does not contain his viewpoint. Taken to the extreme, the destruction of the text would imply that Dracula ceases to exist in all possible worlds, philosophically speaking, as his annihilation in the “actual” world would be accompanied by his annihilation in the textual one. Perhaps the scene can be better read as a part of the metatextual, self-referring mechanism that pervades the novel. Dracula’s act is ultimately an attempt to destroy temporality, to erase the past and, consequently, the future as well. After all, without a written record of the events, the future is devoid of them; they have never happened, as far as the future is concerned, and the only temporal world that contains them is the one of the present, the “here and now”. In a way, Dracula is not defeated by modernity, as Richards suggests; rather, he attempts to redefine modernity. Returning to the climax of the scene, the first image the men notice when they enter the room is “the white-clad figure of [Mina] ... [and] a tall, thin man, clad in black” (300), an unmistakable image of a bride and a groom. Furthermore, Mina’s white clothes are “smeared with blood”, an image implying consummation of the unholy union.⁸

The denouement of the novel materializes as a chase back to Transylvania. As the Crew of Light is at a loss regarding Count Dracula’s next move, Mina has an idea—at least according to Jonathan’s journal: “I suppose it must have come in the night, and

⁷ The “New Woman” was a feminist ideal that emerged as the Victorian era neared its end. The “New Woman” claimed more active roles for herself in society, higher education, and more diverse employment, among other things.

⁸ The image of a bloody wedding dress or sheets is often portrayed in literature and arts in general, with a variety of connotations. In *Othello*, Iago asks the Moor—in his effort to convince him of Desdemona’s affair with Cassio—“Have you not sometimes seen a handkerchief / Spotted with strawberries, in your wife’s hand?” (III. iii. 437–8)

matured without my knowing it. [Van Helsing] must hypnotize me before the dawn, and then I shall be able to speak” (331). Jonathan surely felt very wary hearing these words, considering that “[i]t has always been at night-time that [he has] been molested or threatened, or in some way in danger or in fear” (54). The scene and what follows is the apotheosis of the uncertainty permeating the novel. First and foremost, Mina, after her vampiric baptism, is no longer trustworthy and her confession that the idea matured without her realizing it, questions her authorship and suggests, obviously enough, that this is perhaps a trick of Dracula. She suggests hypnotism, a practice that carried negative connotations due to the “immoral or criminal behaviour” that were counted among its possible consequences (Moss 1997: 128). In addition, the idea comes to her during the night, although she is unaware of its maturing. Lastly, the additional temporal element, the hypnotism must be performed before the dawn.

The symbolic value of the dawn is polymorphous. Not only does it mark the boundary before which the night and, of course, Dracula have dominance over the world, but it also holds another, more intricate temporal connotation. It signifies the regression to older ways of time-measurement, pre-technological and pre-industrial, where the dawn, not the clock, is the norm, offering the rural man a signal that indicates the appropriate time for various farming activities. The motif of regression is very well pronounced in this scene and the climax of the novel in general, and the text makes a sustained metatextual effort to draw attention to the thematic elements of time and regression in particular, by constantly referring to the notion of time being not absolute but relative, with frequent references such as Dr. Seward’s “[t]he time seemed terribly long” (321), or “[w]e waited in a suspense that made the seconds pass with nightmare slowness” (325). Thus, time is effectively rendered decoherent as temporal coherence collapses and the text paves the way for the introduction of the idea of regression to older forms of problem-solving.

The “Uncanny Valley”: The Lack of Objective Reality as Existential Fear

The term “Uncanny Valley”, coined by the robotics researcher Masahiro Mori, refers to the hypothesis that there is a sharp drop (a “valley”, when imagined as a graph) in feelings of empathy and familiarity inspired by non-human entities as these become more human-like in appearance, manners, and movement (Liu 2010: 225). So, a figure that is almost but not totally human-like, will be seen as more upsetting than one which is more clearly artificial. The concept is highly relevant in the field of robotics and digital technology, but, as the name implies, there is a direct connection with Freud’s research and, as I argue, it is also highly pertinent to Gothic studies. Interestingly enough, the Uncanny Valley as a notion was noticed already by Charles Darwin—who, describing a snake, expressed his horror at its appearance, adding that “this repulsive aspect originates from the features being placed in positions, which respect to each other, [are] somewhat proportional to those of the human face; and thus we obtain a scale of hideousness” (Darwin 2009: 161).

It is important to underline the fact that the Uncanny Valley is not a fear based on a threatening other. Rather, the feeling of uneasiness (ranging from mere alarm to phobia and panic) originates from the realization that the other liminally approaches the threshold of inseparability with one’s self. Even aggressive non-human entities do not inspire this uncanny kind of eeriness if they are distinctly non-human. On the other hand, however, even when visibly friendly, such creatures can cause intensely negative reactions.

Among the large pool of possible explanations for the phenomenon, the ones that are more related to the Gothic revolve around existential fears, particularly those related with the inevitability of death. As MacDorman and Ishiguro argue, beings that appear

human but have artificial innards elicit the subconscious human fear of us all being mere machines without a soul. Furthermore, the mechanical movement of such a creature underlines the subconscious fear of losing bodily control (2006: 313). In addition, MacDorman and Ishiguro refer to Rozin's theory of disgust, to explain that creatures that are distinctively non-human will not appear threatening in terms of contagious disease, as their genetic makeup is subconsciously understood as excessively different. On the other hand, significantly human-like beings will not only appear as such possible threats, but their differences can also be subconsciously construed as symptoms of infection and illness (MacDorman and Ishiguro 2006: 312).

Both the aforementioned factors are at play in *Dracula*, where the discourse of contagion goes hand-in-hand with that of soulless creatures, "a new and ever-widening circle of semi-demons" (60), that will be brought upon London by Dracula. But that is only the surface of the matter. What is the *true* cause of the characters' alarm is their inability to establish a grip on objective reality. The conflict or even outright contradiction between the apogee of Victorian technology and reason, on the one hand, and the superstition surrounding Dracula (and, interestingly enough, Van Helsing's methods as well) on the other, further underline the fact that the world of *Dracula* is a world that is neither objective nor subjective, but omnijective. That places it firmly at the bottom of the Uncanny Valley, as the chief element of fear is the inability to differentiate between what is real and what is not. What the world of *Dracula* ultimately portrays is the failure of logic and reason to form a representation—a result with strongly subliminal attributes, supported by the conflicting emotions Count Dracula inspires: awe and admiration, desire and revulsion.

In Francis Ford Coppola's film, perhaps even more evidently than in the novel, much of the consternation surrounding the events of the first act (both in Transylvania and in England, with Lucy falling mysteriously ill), is emphatically portrayed as an epistemological failure. The characters are not alarmed as much by what is happening to them, but rather by their inability to establish a firm grip on their surrounding reality. The greatest fear in the novel, as it is deduced, is ultimately the lack of differentiation between reality and dreams. David Punter (1980: 118–9) makes the connection explicit, arguing that

both [Dracula and dream states] are night phenomena which fade away in the light of day, both are considered in mythological systems to be physically weakening, both promise—and perhaps deliver—an unthinkable pleasure which cannot sustain the touch of reality. Also the vampire, like the dream, can provide a representation of sexual liberation *in extremis*, indulgence to the point of death.

Punter refers to "the light of day" and "the touch of reality", but it would be misleading to assume an objective reality in *Dracula*, not the least so because of its narrative structure, which essentially precludes an objective reality in any case. That is of course emphasized greatly by the fact that the novel is replete with dreams, trance states, memories (or failures thereof), and even substances that influence such states—Van Helsing prepares a narcotic for Lucy, although "time seemed endless until sleep began to flicker in her eyelids" (132).

Conclusions

In this essay I have explored only some of the multifaceted and arguably highly complex aspects of Gothic ontology. Time and space, together with individual experience, form the canvas upon which narratives evolve. Again, the two should be seen as two sides of

the same coin. That is, the field where the subject/object split occurs and is experienced. The crucial reminder is that more often than not—at the very least in Gothic worlds—this field is not objective. In Bram Stoker’s *Dracula* this is a canvas that becomes fuzzy and difficult to discern. Furthermore, the inability to differentiate between reality (or, indeed, realities) and fantasy becomes the core ingredient of fear and confusion.

However, at the same time this deep-rooted existential agony hides answers to age-old questions. The characters of *Dracula* (with the possible exception, ironically enough, of Count Dracula himself) appear rather oblivious to this Pandora’s Box that keeps metaphysical answers for those who pose the correct questions. Ultimately, *Dracula*—as a true Gothic embodiment—implies significantly deeper implications than what the author consciously assigned to it.⁹ Part of the undying fascination with the undead can be discovered in this very fact: just like vampires (or monstrosities in general), one can never be sure of the form by which they will appear out of nowhere, carrying a multiplying number of both timeless and newly-spawned meanings well-hidden underneath their cape.

Works Cited

- Bakhtin, Mikhail 1984. *Rabelais and His World*. (Trans. H. Iswolsky.) Bloomington, Indiana University Press.
- Bradley, F.H. [1914] 2004. *Essays on Truth and Reality*. Whitefish, Kessinger Publishing.
- Buckley, Jerome Hamilton 1967. *The Triumph of Time: A Study of the Victorian Concepts of Time, History, Progress, and Decadence*. London, Oxford University Press.
- Darwin, Charles 2009. *The Voyage of the Beagle*. Auckland, The Floating Press.
- Diehl, Huston 1983. Horrid Image, Sorry Sight, Fatal Vision: The Visual Rhetoric of Macbeth. *Shakespeare Studies*, 16, 191–203.
- Downing, Lisa 2008. “George Berkeley”. Edward N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
<http://plato.stanford.edu/archives/win2008/entries/berkeley/> [7 April 7 2014]
- Dracula* 1992. Dir. Coppola, Francis Ford. American Zoetrope & Columbia Pictures Corporation & Osiris Films.
- Ermarth, Elizabeth Deeds 1998. *Realism and Consensus in the English Novel: Time, Space and Narrative*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Flew, Antony (ed.) [1979] 1984 (2nd ed.). *A Dictionary of Philosophy*. London, Pan Books Ltd.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1830. *Encyclopaedia of the Philosophical Sciences: Part One, IV: Second Attitude of Thought to Objectivity*, §48.
https://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/sl/sl_iv.htm#SL48
 [7 March 2014]
- Hindle, Maurice 2003. Introduction. *Dracula*. London, Penguin.
- King James Bible Online*. <http://www.kingjamesbibleonline.org> [29 July 2014]
- Liu, Lydia H. 2010. *The Freudian Robot: Digital Media and the Future of the Unconscious*. Chicago, University of Chicago Press.
- MacDorman, K. F. & Ishiguro, H. 2006. The Uncanny Advantage of Using Androids in Cognitive Science Research. *Interaction Studies*, 7 (3), 297–337.
- Marien, Mary Warner 2006 (2nd ed.). *Photography: A Cultural History*. London, Laurence King Publishing Ltd.

⁹ Cf. McLean 1978.

- McLean, Ken 1978. The Dark Covert of the Mind: *Wacousta*. *Studies in Canadian Literature*, 3 (1). <http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/7885/8942> [29 July 2014]
- Moss, Stephanie 1997. The Psychiatrist's Couch: Hypnosis, Hysteria, and Proto-Freudian Performance in *Dracula*. Carol Margaret Davison (ed.). *Bram Stoker's Dracula: Sucking through the Century, 1897–1997*. Toronto, Dundurn Group Ltd.
- Murphy, Patricia 2001. *Time is of the Essence: Temporality, Gender, and the New Woman*. New York, State University of New York Press.
- Punter, David 1980. *The Literature of Terror*. London, Longman.
- Quéma, Anne 2004. The Gothic and the Fantastic in the Age of Digital Reproduction. *ESC*, 30 (4), 81–119.
- Redding, Paul 2012. “Georg Wilhelm Friedrich Hegel”. Edward N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/sum2012/entries/hegel/> [29 July 2014]
- Richards, Leah 2009. Mass Production and the Spread of Information in *Dracula*: “Proofs of so wild a story”. *ELT*, 52 (4), 440–457.
- Shakespeare, William 1997. *Othello*. London, Thomas Nelson and Sons Ltd.
- Stoker, Bram 2003. *Dracula*. London, Penguin.
- Talbot, Michael 1996. *The Holographic Universe*. London, HarperCollins Publishers.
- Taylor, Jenny Bourne 1999. Forms and Fallacies of Memory in 19th-century Psychology: Henry Holland, William Carpenter and Frances Power Cobbe. *Endeavour*, 23 (2), 60–64.
- Thomas, Ronald R. 2000. Specters of the Novel: *Dracula* and the Cinematic Afterlife of the Victorian Novel. John Kucich & Dianne F. Sadoff (eds.). *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 288–310.

Decisive Moments in Henri Cartier-Bresson's Photographs and Virginia Woolf's *Mrs Dalloway* and *To the Lighthouse*

Merja Kaipainen

Virginia Woolf and Henri Cartier-Bresson shared an interest in the moment, which photographer Cartier-Bresson called the *decisive moment*. In Woolf's Modernist novels *Mrs Dalloway* (1925) and *To the Lighthouse* (1927) the decisive moments are *epiphanies* experienced by the protagonists. The aim of the present article is to discuss similarities and differences in Cartier-Bresson's and Woolf's decisive moments. The analysis is inspired by Cartier-Bresson's writings on photography, in particular, *The Mind's Eye*. Through a reading of Cartier-Bresson's photographs of the 1930s and Woolf's Modernist novels several parallels are discovered. An essential finding is the fact that both Cartier-Bresson and Woolf could be called Surrealists on a deeper philosophical level. Their work with the elements of surprise and magic in everyday life marks a break in the conventional way of seeing things. In the present article Cartier-Bresson's decisive moment and Woolf's epiphany are essentially interpreted as aesthetic issues.

Virginia Woolf ja Henri Cartier-Bresson olivat molemmat kiinnostuneita ”hetkistä”, joita valokuvaaja Cartier-Bresson on kutsunut *ratkaiseviksi hetkiksi*. Woolfin modernistisissa romaaneissa *Mrs Dalloway* (1925) ja *To the Lighthouse* (1927) ratkaisevat hetket ovat päähenkilöiden kokemia oivalluksia (*epiphanies*). Artikkelin tavoitteena on pohtia Cartier-Bressonin ja Woolfin ratkaisevien hetkien eroja ja samankaltaisuuksia. Analyysin lähtökohtina ovat Cartier-Bressonin kirjoitukset valokuvauksesta teoksessa *The Mind's Eye*. Cartier-Bressonin valokuvien ja Woolfin modernististen romaanien lähiluvussa löytyy monia yhtäläisyyksiä. Keskeisenä havaintona artikkelissa on Cartier-Bressonin ja Woolfin surrealistisuus, joka ilmenee heidän teoksissaan syvällisemmällä filosofisella tasolla. Niissä arkipäivän elämän yllätyksellisyys ja taianomaisuus rikkovat perinteisiä tapoja ymmärtää todellisuutta. Artikkelissa Cartier-Bressonin ratkaiseva hetki ja Woolfin oivalluksen hetki ymmärretään korostetusti esteettisinä ilmiöinä.

Keywords: decisive moment, epiphany, Modernism, Surrealism, visual memory
Asiasanat: ratkaiseva hetki, epifania, modernismi, surrealismi, visuaalinen muisti

To take photographs means to recognize—simultaneously and within a fraction of a second—both the fact itself and the rigorous organization of visually perceived forms that give it meaning. It is putting one's head, one's eye, and one's heart on the same axis.

Henri Cartier-Bresson, *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers* (1999: 16).

She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.

Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (1976: 237).

Virginia Woolf and Henri Cartier-Bresson shared an interest in the moment, that thin slice of time which makes a great difference in life and artistic work. Cartier-Bresson called it the *decisive moment*. For him, it is the instant when a photographer captures his vision, the crucial moment when everything clicks into place: people, situations, light, composition, and meaning. Cartier-Bresson explains his working methods in *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers* (1999: 16), and writes about the fugitiveness of *right* visions as follows: "To take photographs is to hold one's breath when all faculties converge in the face of fleeting reality."

The decisive moment is an important theme in Woolf's fiction as well, and it is possible to see a clear resemblance between Cartier-Bresson's decisive moment and Woolf's depiction of important moments. For example, during a pregnant moment at the end of *To the Lighthouse* the flow of time is almost felt to cease when Lily Briscoe, the painter of the story, finds a solution to an artistic dilemma with which she has been struggling for years. This *epiphanic moment* experienced by Lily Briscoe resembles Cartier-Bresson's decisive moment when, looking through the lens of his camera, he saw all the pieces click into place the way he desired.

In this essay I will compare Woolf's novels *Mrs Dalloway* and *To the Lighthouse* to Cartier-Bresson's photographs and his thoughts about the decisive moment. I will argue that in both Woolf's and Cartier-Bresson's work the decisive moment has a central place, and that, despite different art forms and styles, their moments have common denominators. My aim, however, is not to compare Cartier-Bresson and Woolf so as to find only similarities between them, but also to show that the works of these artists are basically different from each other, not only through their medium, literature and photography, but also in their subjects: Woolf describes mostly the private life of an elite and Cartier-Bresson the street life of ordinary people. In the pages that follow I try to demonstrate that in the work of these two artists there are yet undiscovered similarities at a more general philosophical level.

John Szarkowski argues that photographers stand in a special relation to time, because they describe only the present moment. Photographers have found a limitless subject in the isolation of a single segment:

They have photographed the horse in midstride, the fugitive expressions of the human face, the gestures of hand and body, the bat meeting the ball, the milk drop splashing in the saucer of milk. More subtle, however, has been Cartier-Bresson's segment of time, the *decisive moment*. (Szarkowski 2009: 100)

Cartier-Bresson's decisive moment has been misunderstood, for, as Szarkowski (2009: 5) remarks, "the thing that happens at that *decisive moment* is not a dramatic climax but a visual one. The result is not a story but a picture." The moment is not *decisive* because

of the exterior event (the bat meeting the ball), “but because in that moment the flux of changing patterns was sensed to have achieved balance and clarity and order—because the images became, for an instant, a picture” (Szarkowski 2009: 100).

In Modernist art and literature aesthetic expression is foremost. Modernists found new meanings and ways of expression in urbanization, industrialization, photography, cinema and other phenomena of the modern age. Like other Modernists, Woolf wrote experimental novels where plot was subordinated to the aesthetic form and psychological narration. Modernists radically discarded all traditional forms of the novel (realistic, naturalistic, historical) and depicted mostly momentary impressions experienced through the consciousness of the characters. It often resulted, as in Woolf’s fiction, in literature which is nearer to poetry than story-telling. Time, timelessness, artistic creation, and vision are important themes in Woolf’s fiction.

Woolf is one of the first writers to look at the world in a modern way, the way of a photographer. “The modern way of seeing”, as Susan Sontag (2007: 124) puts it, “is to see in fragments.” Woolf pictures the world and the human mind by means of fragments and impressions. Like a photographer, the protagonists in *To the Lighthouse* are trying to capture the right moment in the ceaseless flux of time. Mrs Ramsay does so in her thoughts, as does the post-impressionist painter Lily Briscoe, when needing the right moment to see everything falling into place to produce a perfect picture. The photographer must understand geometric relations, be able to pick up the suitable vantage point and frame, and find the right composition in a tiny segment of time. When Lily Briscoe is painting her post-impressionist portrait of Mrs Ramsay she is viewing the sight in front of her to find the right geometric relations the same way as a photographer does through the camera’s viewfinder. Lily looks for the right composition until she finds the one that pleases her, and only then is she ready to capture the composition with her brush. She can, however, modify the picture later if she feels that something is missing (whether she actually does it, we do not know), but a photographer, if he is like Cartier-Bresson, makes his decisions at one particular moment and leaves the snapshot untouched, because he does not want to manipulate reality later in the darkroom.

There are certain differences between a photograph and a drawing, as Roland Barthes (1990: 43) has explained by pointing out that the drawing does not reproduce everything, whereas the photograph cannot intervene with its subject. Barthes thinks that the denotation of the drawing is less pure than that of the photograph, for there is no drawing without style. Barthes is only half right, for it may be true that drawings do not reproduce *everything*, but artist photographers often have a recognizable style as well, e.g. Man Ray, Cartier-Bresson, and Cindy Sherman. The only difference is that the photographer’s style comes from a different repertoire of methods than the draughtsman’s. Cartier-Bresson, who made drawings himself, compared photography and drawing with the following acute observations:

Photography is, for me, a spontaneous impulse coming from an ever-attentive eye, which captures the moment and the eternity.

Drawing, with its graphology, elaborates what our consciousness grasps in an instant.

Movies tell a story visually.

Photography is an immediate reaction, drawing a meditation. (Cartier-Bresson 1999: 45)

In much of the literature on photography, the question of objectivity overshadows and separates it from other art forms, since, as Pierre Bourdieu (1990: 74) points out: “Photography is considered to be a perfectly realistic and objective recording of the

visible world because (from its origin) it has been assigned *social uses* that are held to be ‘realistic’ and ‘objective’.”

The use of photographs in journalism and family albums has certainly reinforced the view of photography as an incarnation of objectivity. But, as Susan Sontag (1978: 6) notes, “photographs are just as much an interpretation of the world as paintings and drawings are”. There is still, however, some truth in the objectivity of the photographic image, because in snapshots people and objects have been recorded on film by a kind of photocopying technique. Photography has a special relationship to reality, which no other visual medium can compete with, but photography is not necessarily more realistic than any other art form.

Artists’ Creative Moments

Cartier-Bresson’s philosophy about the decisive moment in his photographic work became the core of his working method:

Of all the means of expression, photography is the only one that fixes forever the precise and transitory instant. We photographers deal in things that are continually vanishing, and when they have vanished, there is no contrivance on earth that can make them come back again. (Cartier-Bresson 1999: 28)

The essence of photography is to Cartier-Bresson an encounter with reality. In his opinion the foremost task of the photographer is to perceive reality such as it is. Cartier-Bresson (1999: 27) thinks that compared with the photographer, the writer is faced with an easier task, having plenty of time to reflect, to accept, and to reject. The task of the painter (cf. Woolf’s Lily Briscoe) is also closer to that of the writer in this respect, but in many other ways closer to that of the photographer, for both the painter and the photographer are dealing with a visual-aesthetic form of expression. However, to perceive reality such as it is is not really what writers, nor photographers and painters, do, because they all have an attitude, a point of view, towards reality.

Woolf’s novels frequently display her preoccupation with artists’ creative problems—problems resembling those about which Cartier-Bresson wrote. Besides the painter Lily Briscoe in *To the Lighthouse*, Woolf’s characters include the androgynous poet Orlando in *Orlando*, the writer Bernard in *The Waves*, and the director Miss La Trobe in *Between the Acts*. All these Woolfian characters struggle with problems of timing. Like Cartier-Bresson, they are in search of the decisive moment in order to catch the right vision or insight which life may bring, when, as Derrick Price (2004: 73) puts it, “all the right elements were in place before the scene fell back into its quotidian disorder”.

In the following, I will look at how the decisive moment brings together different visual aspects to create an artistic, meaningful and impressive outcome in two photographs of Cartier-Bresson’s. In a photograph which Cartier-Bresson took in Salerno, Italy, in 1933 (cf. Brenson 1989, cover photo), he caught a pattern of lines and an interplay of light and shadows within the carefully selected frame which he saw in his viewfinder at a particular moment. Two-thirds of the picture is in shadow and one-third is in bright sunshine. In the black-and-white photograph vertical and horizontal lines of the walls create a background, which distantly evokes Piet Mondrian’s abstract compositions or Russian Constructivists’ paintings. Cartier-Bresson’s photo, however, is not an abstraction, because the chief interest in the snapshot is the shadowy figure of a boy and an object behind him. Our attention is directed towards the bright part of the photograph, where the objects of interest, the boy and a cart, are situated.

The photographer presumably waited in a carefully chosen place for the right moment to capture the composition he desired. It seems that it is often one missing piece of the composition, such as a human being moving in the right place, that Cartier-Bresson needs to accomplish his desired vision. This idea is supported by his own comments about photography:

Sometimes it happens that you stall, delay, wait for something to happen. Sometimes you have the feeling that here are all the makings of a picture—except for just one thing that seems to be missing. But what one thing? Perhaps someone suddenly walks into your range of view. You follow his progress through the viewfinder. You wait and wait, and then finally you press the button—and depart with the feeling (though you don't know why) that you've really got something. (Cartier-Bresson 1999: 33)

Similar visual elements are needed in the composition of a painting which Lily Briscoe is finishing in *To the Lighthouse*. Like Cartier-Bresson, in a moment of insight, she finds the answer to solve the visual puzzle that has been preoccupying her mind for a good while: “With sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre” (Woolf 1976: 237). Finishing her painting, Lily Briscoe uses her eyes, but it is not only the external shapes of human beings or objects in her “viewfinder” that she chooses for her work. She paints abstracted works of art in which nonrepresentational forms represent human beings and their minds. Lily is striving to express the innermost being of the deceased Mrs Ramsay with a nonrepresentational form.

Epiphanic Moments

A sudden perception at a decisive moment gives both Cartier-Bresson's photos and Lily's paintings meaning and the touch of art. This decisive moment experienced by an artist is a kind of revelation, an *epiphanic moment*. There is another type of epiphany, which is related to the reception of works of art: the meaningfulness of a moment experienced by the viewer of photographs. Suddenly encountering photographs showing the oppressed, the exploited, the starving, and the massacred may shock the spectator insofar as it is novel to him or her. The ultimate horror created by the first encounter is a kind of revelation, the prototypically modern revelation. According to Susan Sontag (1978: 19) it is a “negative epiphany”.

James Joyce's epiphanic moment has been discussed by several literary critics (cf. Orr 1991: 622; Freedman 1980: 135–6). Joyce used the term *epiphany* in a non-theological way. As Orr (1991: 622) explains, Joyce's epiphanies are “secular versions of the sudden revelations of religious experience, illuminating the smallest or most immediate object of its vision”. Woolf's characters, for instance, Mrs Ramsay and Clarissa Dalloway, also experience Joycean epiphanic moments. The epiphanies of Woolf's characters are related to positive moments of beauty, illumination, stability and happiness. Ralph Freedman (1980: 135–6) explains Woolf's moment of epiphany as an act of knowledge, an encounter between minds or between minds and things. Besides Joyce, Freedman (*ibid.*) mentions Wordsworth, Coleridge, Proust, and Bergson as inspiration for Woolf's epiphanic moment. However, there is no certainty of the origin of her epiphanies; this motif may just as well have come from her life. Pamela J. Transue (1986: 138) discovered a connection between recurring images in *The Waves* and Woolf's childhood experiences described in her autobiographical piece *A Sketch of the Past*, when the “non-being” or “cotton wool” of her daily existence were occasionally interrupted by moments of lasting perception.

In Woolf's *Mrs Dalloway* the protagonist Clarissa Dalloway experiences intensive epiphanies when she falls in love with a female friend called Sally Seton. When Sally kisses Clarissa, the latter remembers this moment as "the most exquisite moment of her whole life" (Woolf 1975: 40). The moment is described in the book as a revelation akin to a religious experience. The epiphany resembles feelings of fulfilment which an artist and a photographer, such as Lily Briscoe or Cartier-Bresson, experience when finding their artistic vision randomly and unexpectedly. In *To the Lighthouse*, Mrs Ramsay experiences epiphanic moments when watching the lighthouse and listening to the sound of the sea, which soothes and comforts her in the ceaseless flux of time. Mrs Ramsay's epiphanic moments are idealised and mystified in the novel: they are something bigger than life, almost religious in nature. Mrs Ramsay is like Mother Nature or a Goddess in the eyes of her family and Lily Briscoe.

But is there something visual about the epiphanic moments described in the interior monologues¹⁰ of Woolf's novels? At least Maggie Humm (2005: 48), in her article on Woolf's photo albums, seems to think so, when she points out that all of Woolf's work is obsessed with visual memories. According to Humm (2005: 42), Woolf used photographic terms descriptively in her fiction. In her essay "The Moment: Summer's Night", Woolf (1966: 293) is convinced that the present moment is "largely composed of visual and sense impressions". Her narration also includes visual elements, but the visual descriptions usually mix with thoughts and feelings in such a complicated way that the picture becomes blurred in the reader's mind. But, after all, we rarely see clear pictures in our minds. The visual in narration is expressed by means of descriptions of the environment (cf. the descriptions in the interlude "Time Passes" of *To the Lighthouse*).

"Children Playing in Ruins"

The children in Cartier-Bresson's photo "Children Playing in Ruins" (Seville, Spain, 1933; cf. Brenson 1989) appear to be standing in the right places so that they make up a balanced composition. Cartier-Bresson has chosen the right location and found for his photo a perfect frame formed by the edges of the round hole in the wall of a ruined house. He presumably waited for the decisive moment; the instant when all the components (children) had moved to the right places and looked in the right direction. Cartier-Bresson's composition, as Michael Brenson (1989: 3) points out, is never posed but always photographed as it is perceived. Although he does not seek to manipulate reality, there is usually some deeper meaning or visual point that he wants to communicate with his photographs.

There is often also a detail which "pricks the spectator", for example, in "Children Playing in Ruins", the detail stealing the attention is the crutches of the boy in the foreground of the picture. Roland Barthes (1990: 40) calls this kind of detail *punctum*: it is something that pricks you, something that attracts or distresses you. Barthes stresses the subjectivity of the spectator in the choice of *punctum*. For Barthes the *punctum* is not a point which the photographer has intended to make with the photo. Barthes's *punctum* has nothing to do with the artist's decisive moment. But how can you know what a photographer intends to express with the details of his or her photograph? In fact, we do

¹⁰ *Interior monologue* is, in literature, a narrative technique that portrays the thoughts passing through the minds of the protagonists. These ideas may be either loosely related impressions approaching free association or more rationally structured concepts. (*Encyclopaedia Britannica*, Vol. V 1982: 380)

not have to know. Instead, we may make our own interpretations of the visual, narrative, artistic or communicative meanings of a photograph. At a decisive moment, only the photographer knows what he or she wants to express. Our job is to interpret it with the help of our cultural knowledge and the visual language of the photographer. The results may differ, but art *is* supposed to be ambiguous, and as Barthes has stressed, it is the reader who accounts for the interpretation of a work of art, not the author.

In “Children Playing in Ruins”, the spectator is also likely to encounter a *negative epiphany*: a sudden encounter of photographs showing the oppressed, the exploited. This encounter resembles the shock effect which the Surrealists liked to bring out with their images, although with this photo the shock effect met by the viewer is quite mild. Perhaps Cartier-Bresson was not a proclaimed Surrealist, precisely because it seems that his work is usually not meant to violently shock in the sense of the Surrealists.

Visual Memories

If we accept Maggie Humm’s observation that Woolf’s entire body of work is haunted by visual memories, it is easier to read her novels visually. In her study of Woolf’s photo albums *Modernist Women and Visual Cultures: Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema* (2002), and in her article “Memory and Photography: The Photoalbums of Virginia Woolf” (2005), Humm reads Woolf’s photo albums from an aesthetic angle of Modernism, but in her opinion Woolf’s photographs are too repetitious and obsessive to be called simply Modernist (Humm 2005: 47). After all, they are family photographs taken by an amateur photographer.

Humm (2005: 77) writes of Woolf’s lifelong enthusiasm about family photographs, and her fixation with her mother, which shows clearly in her novels, particularly in *To the Lighthouse*: “Woolf’s *To the Lighthouse* visually recreates her mother and father at St Ives in the figures of Mrs and Mr Ramsay.” Woolf’s mother died when Woolf was a teenager. In her novels she draws verbal images of her from her memories. Vanessa Bell’s letter to her sister Virginia supports this reading (May 11, 1927):

Anyhow it seemed to me that in the first part of the book you have given a portrait of mother which is more like her to me than anything I could ever have conceived as possible. It is almost painful to have her so raised from the dead. You have made one feel the extraordinary beauty of her character, which must be the most difficult thing to do. It was like meeting with her again with oneself grown up and on equal terms and it seems to me the most astonishing feat of creation to have been able to see her in such a way. You have given father too I think as clearly but perhaps, I may be wrong, that isn’t quite so difficult. There is more to catch hold of. Still it seems to me to be the only thing about him which ever gave a true idea. So you see as far as portrait painting goes you seem to me to be a supreme artist and it is so shattering to find oneself face to face with those two again that I can hardly consider anything else. (Woolf 1977: 572)

It is interesting that Vanessa uses visual terminology to describe Virginia’s characterizations of their parents as “portrait paintings”, when, in fact that is what the whole novel is all about: a portrait of their parents painted by the fictional character Lily Briscoe. In fact, Lily Briscoe could also be a “portrait” of Virginia’s sister Vanessa, for Vanessa was a painter as well.

To the Lighthouse can be read autobiographically as a story of the novelist’s family, and its fragmented narration¹¹ may be seen as a collection of visual memories like family

¹¹ Erich Auerbach (1968: 536) characterizes Woolf’s style as a multi-personal representation of consciousness: “The essential characteristic of the technique represented by Virginia Woolf is that we are not given merely one person whose consciousness (that is, the impressions it receives) is rendered but many persons, with frequent shifts from one to another.”

photographs in the albums which Woolf collected. Perhaps Woolf wanted to store her important moments and memories in the pages of her books like photographs in a family album. If this were true, she might have carefully selected the moments she wanted to remember, the ones which were important. These moments as well are decisive, not only to the work of art which she was writing, but also to herself personally.

The moments to remember were moments that Woolf had felt to be happy moments in her mother's life. These moments Woolf captured as "visual" memories of her mother in the figure of Mrs Ramsay. These were often moments when Mrs Ramsay/Julia Stephen (Woolf's mother) wanted to escape to her private thoughts, although she loved her family. Sometimes motherhood and caring for others can be stressful, especially if you have as many children as Mrs Ramsay/Julia Stephen had. After her death, Mrs Ramsay is, to Lily Briscoe, an image in her mind which may stop time and make life meaningful. In the novel she struggles to finish her painting, because her inspiration, Mrs Ramsay, is gone. Woolf, who, as the author, is writing images of her mother in *To the Lighthouse*, needs to see her beauty and remember her love time and time again.

A collection of Woolf's autobiographical writings, *Moments of Being*, gives evidence of the autobiographical nature of her fiction: "These memoirs also reveal the unusual degree to which Woolf wove the facts of her life—the people, the incidents, the emotions—into the fabric of her fiction" (Schulkind 1989: 15). Since the publication of Woolf's diaries and the biography written by Quentin Bell, it has been well-known that the author's personal relationships were the starting point for her novels: Woolf's relationship with her mother and father, the memory of her brother Thoby as the inspiration for Jacob in *Jacob's Room*, and Percival's character in *The Waves*. In the pages of *Moments of Being* we can trace the origin of numerous minor characters. It is perhaps less well-known that also many details of her books were based on real events, but often in a slightly different form. The recurring images in the novels are the same as those which Woolf had from her early years stored in her mind.

Woolf associates supernatural, mystical feelings with these "moments of being", with the images of people from her past life. The episodes of Mrs Ramsay becoming lost in her thoughts and absorbed into a deep state of soul-searching is one of the moments of being that Woolf herself had experienced in real life, because Mrs Ramsay is the portrait of her mother. One cannot help thinking that there is the same Woolfian magic interwoven in Cartier-Bresson's decisive moments, when life itself offers a solution to the compositional dilemmas and deeper meanings that open up through the viewfinder at a certain unforeseen moment.

Duplicate Worlds: Realist and Surrealist Visions

Woolf depicts everyday reality filtered through the characters' thoughts as a counterpoint to inventing "stories" in the traditional way, which she criticized in her essay "Modern Fiction". She also used her own family history as material for her fiction. Thus, in a sense, we could call her a realist. Cartier-Bresson could also be termed a realist, for he was the father of modern photojournalism and a master of candid photography, a style of taking photographs without creating a posed appearance. He aimed at catching life in the act, for as I mentioned earlier, Cartier-Bresson never took posed pictures, nor even cropped his photos afterwards. Both Cartier-Bresson and Woolf were, however, artists employing new, modern ways of expression, so that in their work we can see the combination of the realist objective to depict life as it is and the use of new provocative means of expression.

Contrary to popular belief, photography is no closer to reality than a fictive depiction or a painting is. The so-called objectivity of photography is a common misconception, because our eyes do not lie, as the saying goes. A naïve observer assumes that he or she sees the world through photographs, which implies that the world of photographs is congruent with the world “out there” (Flusser 1984: 29). A revealing example of the fallacy of photographic objectivity are black-and-white photographs, for as Vilém Flusser (*ibid.*) points out, “Black/white situations cannot be found in the world ‘out there’ because black-and-white are limits, are ‘ideal situations’. Black is the absence of light, white is the total presence of light. Black and white are ‘concepts’, for instance of optical theories.” Even a naïve observer sees that reality is colourful, and so black-and-white photographs cannot *be* reality, but, in most cases, *re-present* reality.

Although it is true that photographs are usually closer to reality in what they represent than any other art form, literature can be also objective or realistic, because reality is not only visual—something observed through our eyes—but also composed of speech and words spoken by authentic characters. And what could be as objective as convincingly depicted stream of consciousness? Even though Woolf’s novels have certain characteristics of realism, she may rather be termed, however, a Modernist. Woolf’s Modernism resembles modern poetry or self-reflective autobiographical writing, and she also cherished the fragmentary, and to some extent also the arbitrary, aspects of modernity (cf. Fisher 2005: 167). In Woolf’s work the protagonists are in search of meaning and order in their chaotic experience of existence. Modernism may also be defined by the literary style and devices used by an author, and Woolf was definitely a Modernist when judged on her style of writing and avant-gardist experimentation.

When making a comparative analysis, this leads us to a pertinent question: is Cartier-Bresson a Modernist or a classical photographer? In Michael Brenson’s opinion, the gap between Cartier-Bresson and Modernism in general could hardly be more absolute: “Since his interest really has been people and the integrity of the world outside him, he has never found the Modernist and Postmodernist play pen of art, language and the self particularly seductive” (1989: 5). This may be true, but his photographic work has nevertheless an imprint of the modern era with its hectic cities like Woolf’s fiction in *Mrs Dalloway*.

Cartier-Bresson is in many senses more of a realist than a Modernist, even though in his large collection of photographs there are works that could be classified as Surrealist (the photos of the 1930s) rather than realist. Cartier-Bresson has said that Surrealism influenced him, although in his work there are few signs of him being interested in the subjective interior world of the subconscious, nor its prototypical means of expression in Surrealist photography (cf. Man Ray). It appears that he was not as concerned with the subconscious mind as were the Surrealists and the stream-of-consciousness or interior monologue writers. His debt to the Surrealists is great, however, as can be seen in his interest in the density and magic of everyday life (Brenson 1989: 5). Peter Galassi (1987: 33) writes:

The Surrealists approached photography in the same way that Aragon and Breton, in their guidebook novels, approached the street: with a voracious appetite for the usual and unusual, the bizarre in the banal. It was an aggressively inclusive aesthetic, from which only the conventionally artistic was barred. The Surrealists recognized in plain photographic fact an essential quality that had been excluded from prior theories of photographic realism. They saw that ordinary photographs, especially when uprooted from their practical functions, contain a wealth of unintended, unpredictable meanings.

Galassi has isolated and analysed Cartier-Bresson's 1932–1934 work, which he categorizes as surrealist rather than photojournalistic in his introduction to a catalogue of Cartier-Bresson's exhibition in the New York Museum of Modern Art in 1987.

It is tempting to think that Cartier-Bresson's photos, especially his 1932–1934 work, are close to the surrealist Spirit, for, as David Cunningham (2005: 68) points out, "the suggestion that photography, somehow in its very being, harbours an inherently 'surreal' element is not a new one". According to Cunningham (*ibid.*), in 1945 André Bazin already saw Surrealism as an artistic generalization of the ontology of the photographic image as a "reality of nature", in which the distinction between what is imaginary and what is real disappears. Bazin (1970: 16) notes how "photography ranks high in the order of surrealist creativity because it produces an image that is a reality of nature, namely, an hallucination that is also a fact". Similarly, Susan Sontag understands photography as something inherently Surrealist, because photographs create a duplicate world, a reality of a second degree, which is narrower but more dramatic than the one perceived by natural vision (*cf.* Sontag 1978: 52). One critic has suggested that even Roland Barthes's *Camera Lucida* might be read as an implicitly Surrealist theory of photography in terms related to the *uncanny*. In fact, since the 1980s it has been argued, particularly by Rosalind Krauss, that the key to a general aesthetic of Surrealist thought and practice is to be found in what Krauss calls Surrealism's "photographic conditions" (Cunningham 2005: 67–68).

André Breton, for his part, sees photography as an avant-garde and poetic art form which explosively interrupts reality-as-it-is. According to Cunningham (2005: 70), Krauss's re-reading of Surrealist philosophy springs from André Breton's articulation of the Surrealist image, and the forms of experience he understood it to produce. These forms of experience, which are central in Surrealist philosophy from the early 1920s, have been conceptualized in Surrealism's manifestos by such terms as the spark, the surprising, the explosive, the compulsive; experiences of the marvellous, the extraordinary, the unexpected, the *surreal*. In her discourse of Surrealism and photography Krauss claims that such experiences are essentially *photographic* (*ibid.*).

Paradoxically Cartier-Bresson, whose photographs are true to reality, if we are to believe his own words,¹² would be, according to the descriptions given of Surrealist and photographic images by André Bazin, André Breton, Susan Sontag, and Rosalind Krauss, a Surrealist simply because he is a photographer, since "photography is surreal". I argue, however, that all photographs are not surreal in the Surrealist sense, for many photos fail to produce the particular forms of experience essential in Surrealist philosophy, e.g. experiences of the marvellous, the explosive, the unexpected, the surreal. Instead, Cartier-Bresson's decisive moments make his photographs adhere to the surrealist philosophy, because they bring out the surreal quality of nature: the surprising, the explosive, and the unexpected. What happens at a decisive moment is that the magic of life takes place with the assistance of an attentive eye, the eye of photographer Cartier-Bresson.

Similarly, using the same arguments, we could claim that Woolf's novels have surreal elements, for her epiphanic moments contain experiences of the marvellous, the surprising, and the unexpected. Thus on a deeper, philosophical level both Cartier-Bresson and Woolf could be called Surrealists who were dealing with the mystical, the unexpected, and the marvellous that ordinary life at some unforeseen moments brings out, often aided by an artistic, or at least intuitive, mind or eye. André Breton might have accepted Woolf as a Surrealist¹³ because her prose imitated the actual functioning of

¹² *Cf.* *The Mind's Eye* 1999: 15: "'Manufactured' or staged photography does not concern me."

¹³ If she had been French, and male, she would have had a chance to become a member, for the Surrealists did not accept women as members. The movement was also mostly French.

thought in her stream-of-consciousness writing, since according to the definition of Surrealism by Breton (1988: 36), attempts to express *psychic automatism* “verbally, either by means of writing or in any other manner”, is what Surrealism is all about. The Surrealists, who were inspired by psychoanalysis, used Freudian methods of free association to produce surprising and unexpected imagery. The stream-of-consciousness writers, e.g. Woolf and James Joyce, were exploring the same sphere as the Surrealists when drawing on the private world of the mind, trying to release the unbridled imagination of the subconscious and renouncing chronology in favour of free association.

Conclusions

Woolf and Cartier-Bresson have many parallels in their work. They were both Surrealists in the sense that their art rises above the depiction of everyday life due to their interest in the magic of daily life. Both artists also represented people in city streets, although with different interests. Cartier-Bresson as a photojournalist recorded the everyday reality of ordinary people with their joys, fears and sorrows, often during war time. Woolf, on the other hand, depicted upper-middle-class people in their city dwellings and in the streets of London (*Mrs Dalloway*), or artists and intellectuals in their summer residence (*To the Lighthouse*). War also touches some of Woolf’s characters (e.g. Septimus Warren Smith in *Mrs Dalloway*), but with the difference that in her novels the protagonists always belong to an elite, whereas in Cartier-Bresson’s photographs there are people from all classes of society, including working class people. One of Modernism’s themes was the street life of ordinary people, which both Cartier-Bresson and Woolf employed in their work.

Both Cartier-Bresson and Woolf wrote about art and were interested in reflecting on artists’ creative issues; Cartier-Bresson in *The Mind’s Eye: Writings on Photography and Photographers*, and Woolf in her essays and diaries. Woolf’s interest in the creative work process is also noticeable in her novels. Furthermore, both Woolf and Cartier-Bresson were concerned with aesthetic matters and focused strongly on the aesthetic form. In the work of both Cartier-Bresson and Woolf the decisive moment and epiphany are specifically *aesthetic* issues dealing with artistic creation, although in Woolf’s novels there are other types of epiphanies as well, such as those of love, beauty, and intuition in personal life.

As regards Cartier-Bresson, the decisive moment relates to his work as a professional photographer, whereas Woolf’s epiphanies concern both her protagonists and her as a writer. Woolf’s characters experience only positive epiphanies, whereas Cartier-Bresson’s spectator, and Cartier-Bresson himself, presumably experience both positive *and* negative epiphanies. Decisive moments of the photographer, on the other hand, are probably almost always positive, for after an insightful moment the feeling is triumphant, similar to that following a catharsis. From the train of thought presented in the article it is possible to draw the conclusion that the decisive moment relates to artistic creation, while epiphany concerns both artistic creation and other human experiences, such as love, beauty and intuition, as well as the reception of a work of art (negative *or* positive epiphany). Thus they are not exactly the same phenomenon, but are nevertheless closely related.

The 1930s, when Cartier-Bresson was in touch with the Surrealists, were his “Surrealist period”. The two photographs discussed in this essay are from the 1930s and they are somewhat provocative in the surrealist sense, with their elements of surprise and the magic of everyday life. Cartier-Bresson’s photographs of this period mark a break in the traditional way of seeing things in photography, the same way as Woolf’s novels are

a break in the conventional way of writing. The 1930s in Cartier-Bresson's photographic work may be called Modernist, whereas his work in general is not usually so provocative, and also has many features of classical art in its aesthetic language.

Works Cited

- Auerbach, Erich 1968. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. (Trans. Willard R. Trask.) Princeton, Princeton University Press.
- Barthes, Roland [1980] 1990. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. (Trans. Richard Howard.) New York, The Noonday Press.
- Barthes, Roland [1977] 1987. *Image, Music, Text*. (Ed. and Trans. Stephen Heath.) New York and London, The Fontana Press.
- Bazin, André [1967] 1970. *What Is Cinema?* (Ed. and Trans. Hugh Gray.) Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Bourdieu, Pierre & Boltanski, Luc, et al. 1990. *Photography: A Middle-Brow Art*. (Trans. Shaun Whiteside.) Cambridge, Polity Press.
- Brenson, Michael 1989. *Henri Cartier-Bresson*. London, Thames and Hudson Ltd.
- Breton, André [1924] 1988. Manifeste du surréalisme. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, 13–40.
- Cartier-Bresson, Henri 1999. *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*. New York, Aperture.
- Cunningham, David 2005. Photography and the Literary Conditions of Surrealism. David Cunningham, Andrew Fisher & Sas Mays (eds.). *Photography and Literature in the Twentieth Century*. Newcastle, Cambridge Scholars Press, 67–87.
- Fisher, Andrew 2005. Anti-Modernism and Narrativity in the Work of Allan Sekula. David Cunningham, Andrew Fisher & Sas Mays (eds.). *Photography and Literature in the Twentieth Century*. Newcastle, Cambridge Scholars Press, 160–179.
- Flusser, Vilém 1984. *Towards a Philosophy of Photography*. Göttingen, European Photography.
- Freedman, Ralph 1980. The Form of Fact and Fiction: *Jacob's Room* as Paradigm. Ralph Freedman (ed.). *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity: A Collection of Essays*. Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 123–141.
- Galassi, Peter 1987. *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*. New York, Museum of Modern Art.
- Humm, Maggie 2005. Memory and Photography: The Photo Albums of Virginia Woolf. David Cunningham, Andrew Fisher & Sas Mays (eds.). *Photography and Literature in the Twentieth Century*. Newcastle, Cambridge Scholars Press, 42–51.
- Interior monologue. *Encyclopaedia Britannica* 1982. Micropaedia, Volume V, 15th edition. Publishers William Benton & Helen Hemingway Benton.
- Orr, John 1991. The Modernist Novel in the Twentieth Century. Martin Coyle, Peter Carside, Malcolm Kelsall & John Peck (eds.). *Encyclopedia of Literature and Criticism*. London, Routledge, 619–629.
- Price, Derrick & Wells, Liz 2004. Thinking about Photography: Debates, Historically and Now. Liz Wells (ed.). *Photography: A Critical Introduction*. London & New York, Routledge, 11–54.
- Schulkind, Jeanne (ed.) [1976] 1989. Introduction. *Moments of Being*. London, Grafton Books, 15–29.
- Sontag, Susan 2007. *At the Same Time: Essays and Speeches*. London, Hamish Hamilton.

- Sontag, Susan 1978. *On Photography*. London, Allen Lane.
- Szarkowski, John 2009. *The Photographer's Eye*. New York, The New York Museum of Modern Art.
- Transue, Pamela J. 1986. *Virginia Woolf and the Politics of Style*. Albany, State University of New York Press.
- Woolf, Virginia [1976] 1989. *Moments of Being*. London, Grafton Books.
- Woolf, Virginia [1925] 1975. *Mrs Dalloway*. London, Penguin Books.
- Woolf, Virginia 1977. *The Letters of Virginia Woolf, Volume III, A Change of Perspective: 1923–1928*. Nigel Nicholson & Joanne Trautmann (eds.). London, Hogarth Press.
- Woolf, Virginia 1966. The Moment: Summer's Night. *Collected Essays, Vol. 2*. London, Hogarth Press, 293–298.
- Woolf, Virginia [1927] 1976. *To the Lighthouse*. London, Penguin Books.

Photographs

- Cartier-Bresson, Henri 1933. Children Playing in Ruins. Seville, Spain. Photograph. Michael Brenson (ed.). *Henri Cartier-Bresson*. London, Thames and Hudson Ltd., 1989.
- Cartier-Bresson, Henri 1933. Salerno, Italy. Photograph. Michael Brenson (ed.). *Henri Cartier-Bresson*. London, Thames and Hudson Ltd., 1989.

From a World Written by One to the Worlds Visualised by Many

The Fantastic Fictional Imagery in *A Game of Thrones*

Hanna-Riikka Roine

With a focus on George R.R. Martin's *A Game of Thrones*, the essay explores the means and resources contemporary fantasy fiction enables its readers to use in order to engage with the imagery of fictional worlds. The starting point lies in the idea that although fantasy fiction can engage its readers with such visualisations, it simultaneously enables them to make use of the worlds' made-up nature. The article thus contributes to the view of world-building as a constant work-in-progress where the fictionality of the world is acknowledged and used as a resource. It presents material produced by readers alongside the novel and shows that the readers' active participation in fantastic worldmaking involves constant awareness of the so-called real world and literary conventions. This not only shows us that readers are not merely "actualisators" of the ready-made world designed by an author, but also that the privately used resources in visualising are often used to promote communality.

Artikkeli tarkastelee keinoja ja resursseja, joilla nykyfantasiafiktion lukija kykenee tarttumaan fiktiivisen maailman kuvastoon George R.R. Martinin *A Game of Thrones* -romaanissa. Lähtökohtana on ajatus siitä, että vaikka fantasiafiktio mahdollistaa lukijansa uppoutumisen tällaisiin visualisointeihin, se samaan aikaan tekee näkyväksi maailmansa keinotekoisuuden. Näin ollen artikkeli edistää näkemystä maailmojen rakentamisesta jatkuvana prosessina, jonka aikana maailman fiktiivisyys tunnustetaan ja sitä käytetään resurssina. Lukijoiden tuottama materiaali asetetaan rinnakkain romaanitekstin kanssa ja se toimii todistusaineistona siitä, että osallistuessaan fantastisen maailman luomiseen lukijat ovat kaiken aikaa tietoisia niin sanotusta todellisesta maailmasta ja kaunokirjallisista konventioista. Tämä osoittaa paitsi sen, että lukijat eivät ole ainoastaan tekijän valmiiksi luoman maailman "aktualisoijia", myös sen, että yksityisessä lukemisessa käytettyjä visualisointikeinoja voidaan hyödyntää yhteisöllisyyden luomisessa.

Keywords: fantasy fiction, worldmaking, visualisation, George R.R. Martin
 Asiasanat: fantasiafiktio, maailmojen rakentaminen, visualisaatio, George R.R. Martin

In the past two decades literary studies—and narrative theory in particular—have seen a fundamental terminological shift towards an approach based on the idea of world. Among the most intriguing topics in the study of fictional worlds is the attempt to explain the

readerly experience of *being inside* these worlds and *seeing* them with our mind's eye. It is not surprising that this has been quite prominently brought up in fantasy and science fiction research, as the desire to experience imaginary worlds has often been named as one of the most important reasons why we read these genres in the first place. In his seminal essay "On Fairy-Stories", J.R.R. Tolkien famously stated that for him as a reader, "fantasy, the making or glimpsing of Other-worlds, was the heart of the desire of Faërie" (Tolkien 1964: 14). In this essay, I set out to explore the means and resources contemporary fantasy fiction enables its readers to use in order to engage with the fantastic imagery of a fictional world.

The basis of my approach is in the idea that such engagement is crucial for making sense of the verbal text. Furthermore, comprehension of this kind goes together with the creation of the world. I would restate Tolkien's description of the heart of fantasy as "making *and* glimpsing of Other-worlds". Although fantasy fiction is able to engage its readers with vivid visualisations of imaginary worlds, it simultaneously enables them to make use of their made-up nature. I call this a double perspective, as it is possible to examine a vehicle representing a world and to speak and think of it as existing. This interestingly contradicts the widely accepted paradigm in current fictional worlds theories: the assumption that an awareness of fictionality would necessarily produce reader detachment instead of involvement with the world.

Fictionality often manifests itself in features and elements that remind us that the world is *made up*, that it results from authorial design. In fantasy fiction, these typically include detailed descriptions of landscapes and locations, complex mythologies and enormous character galleries, but also figurative passages and accounts that invite literal reading. This holds true in the case of *A Game of Thrones* (1996), book one of *A Song of Ice and Fire* series by American author George R.R. Martin. The novel has gained immense popularity, especially after *Game of Thrones*, an HBO television series based on Martin's novels, premièred in 2011. Being the first publication in the (supposedly) seven-volume series,¹⁴ *A Game of Thrones* introduces three main plot lines set in the fictional continents of Westeros and Essos. The first of these follows the members of several noble houses on the brink of a civil war for the Iron Throne of the Seven Kingdoms; the second covers a rising threat of the mythical creatures of the North; while the third chronicles the attempts of the exiled last scion of the realm's deposed dynasty to reclaim the throne.

Despite the fact that "worldness" is very much foregrounded, the novel is characterized, as each chapter concentrates on the third person limited point of view of a single character. The way worldness is interconnected with characters' point of view in *A Game of Thrones* serves as my introductory example of the readers' engagement with making and glimpsing the world in relation to visualisations. In the following excerpt, the description of Lady Catelyn Stark, the wife of Lord Eddard of Winterfell, is not only closely intertwined with the depiction of her immediate physical surroundings, but also with the account of the houses, geography and history of the fictional land of Westeros ruled by Seven Kingdoms:

Catelyn had never liked this godswood.

She had been born a Tully, at Riverrun far to the south, on the Red Fork of the Trident. The godswood there was a garden, bright and airy, where tall redwoods spread dappled shadows across tinkling streams, birds sang from hidden nests, and the air was spicy with the scent of flowers.

The gods of Winterfell kept a different sort of wood. It was a dark, primal place, three acres of old forest untouched for ten thousand years as the gloomy castle rose around it. It smelled of moist earth

¹⁴ Martin originally planned the series as a trilogy, but extended it gradually into seven volumes. So far, five novels have been published (the latest volume, *A Dance with Dragons*, in 2011).

and decay. No redwoods grew here. This a wood of stubborn sentinel trees armored in grey-green needles, of mighty oaks, of ironwoods as old as the realm itself. Here thick black trunks crowded close together while twisted wove a dense canopy overhead and misshapen roots wrestled beneath the soil. This was a place of deep silence and brooding shadows, and the gods who lived here had no names. (Martin 1996: 19)

Through Catelyn's point of view, the godswood itself makes up a metaphor of the northern House Stark with its "stubborn sentinel trees armored in grey-green needles" and "ironwoods as old as the realm itself" echoing the House's noble history as the descendants of the First Men. In addition to this, the passage tells us something about Catelyn as a character by contrasting "bright and airy" godswood in Riverrun with "a dark, primal place" in Winterfell. Still, it must be noted that the description of the godswood in Winterfell is also just that: a written description of fictionally existing wood with its distinct physical and visual qualities. Metaphor is, in a sense, literalised and made accessible through means enabling visualisation.

In this essay, I address the resources used in fantastic world-building from the viewpoint of such visualisations as the above account of the godswood. I wish to call our attention to the problems in making a clear-cut separation between a fictional world and the so-called "real world", as in Gérard Genette's original phrasing of "two worlds: the world where narration takes place and the world which is narrated" (Genette 1980: 245). The prevailing view in narrative theory is still based on the model promoting written verbal narratives as one-to-one communication, where any reminder of the world "outside" of the narrated world would break the readers' immersion and cause them to leave it. Here, I would like to contribute to the view of world-building as a constant work-in-progress where fictionality of the world is acknowledged and used as a resource. I offer this approach to replace the view of world-building as an instance where the author designs a world from beginning to end and then invites the reader to see it by means of pretending it is real.

I connect my approach with the profound effects of the digital medium's participatory nature on legacy media. As Janet H. Murray observes, cultural artefacts now "appear to us as something to be cut, pasted, reassembled, and distributed with ease" (Murray 2011: 57–58). Alongside the novel *A Game of Thrones*, the research material includes material produced by readers (or fans). This material—such as maps, infographics and illustrations—give us an interesting insight into the generic and contextual dimensions of fantastic imagery and make the discursive nature of world-representations visible. This has serious implications for studying fictionality, as it shows that the readers' active participation in fantastic worldmaking involves constant awareness of the so-called real world and literary conventions, for example. It proves to us that readers are not just "actualisators" of the ready-made world designed by an author, and that the privately used resources in comprehending and visualising fictional worlds can also be used to promote communality.

Maps and Land: Visualising the Fictional

The prominent theoretical models addressing literary worldmaking are more or less indebted to the study of the situation of storytelling. The basic assumption is quite simply that the fictional world is created or produced by a story, which is communicated by someone. This has resulted in a theoretical emphasis on "communicative challenges". Challenges in worldmaking are often pinpointed to literary devices more common in postmodernism, for example, than in novels such as *A Game of Thrones*, which is a representative of mainstream modern (fantasy) fiction. Karin Kukkonen has called these

devices “frills and whistles, such as metanarration, mise en abyme or metalepsis” and suggests that unless these are present, “readers will not leave this fictional world as long as the story unfolds” (Kukkonen 2011: 5).

Kukkonen’s standpoint is quite typical of narrative theory and highlights two recurring ideas well. Firstly, the idea that the reader is required to “enter” the world or transport into it completely. Secondly, the idea that devices used in the creation of the world must not attract attention, or the reader’s imaginative experience, including the ability to see the world with her mind’s eye, is shattered. Similar ideas have been formulated in narratology influenced by possible-worlds theory, as Marie-Laure Ryan defines her concept of fictional recentering in these terms: “[C]onsciousness locates itself to another world and ... reorganises the entire universe of being around this virtual reality” (Ryan 2001: 104). The fictional world—or alternative possible world, as Ryan calls it—therefore takes the central place in the “conceptual universe”. David Herman’s concept of storyworld is even more explicit with the transportation metaphor, as he aims to prove with it how the world-creating power of narrative can “transport interpreters from ... the space-time coordinates of an encounter with a printed text or a cinematic narrative, to the here and now that constitute the deictic centre of the world being told about” (Herman 2002: 14). In general, the dominant feature in (epic) fantasy fiction is the way imagined places are created by means of detailed descriptions. How is the reader transported to distant places via such descriptions?

The narrative communication model (as presented e.g. by Jahn 2005) postulates the narrator as a fictional reporter, who is assumed responsible for conveying information about the fictional world. However, as a fictional reporter, the narrator cannot address the “real reader” but the narratee instead, and this creates the *theoretical* need for transportation or relocation. The reader is assumed to imaginatively transport or relocate into the position of the narratee during the process of comprehending and accepting the fictional events and places as narratable, as possibly existing for the narrator reporting them to the narratee. In the case of the following excerpt, then, the details of Tyrion Lannister, one of the major characters in the novel, his journey and the landscape he is travelling through, are fictionally reported:

The north went on forever.

Tyrion Lannister knew the maps as well as anyone, but a fortnight on the wild track that passed for the kingsroad up here had brought home the lesson that the map was one thing and the land quite another. ...

West of the road were flint hills, grey and rugged, with tall watchtowers on their stony summits. To the east the land was lower, the ground flattening to a rolling plain that stretched away as far as the eye could see. Stone bridges spanned swift, narrow rivers, while small farms spread in rings around holdfasts walled in wood and stone. The road was well trafficked, and at night for their comfort there were rude inns to be found.

Three days ride from Winterfell, however, the farmland gave way to dense wood, and the kingsroad grew lonely. The flint hills rose higher and wilder with each passing mile, until by the fifth day they had turned into mountains, cold blue-grey giants with jagged promontories and snow on their shoulders. When the wind blew from the north, long plumes of ice crystals flew from the high peaks like banners. (113–4)

In the above excerpt, the readers are encouraged to engage in excessive mental visualisation. As both Ryan’s and Herman’s above-mentioned concepts are, indeed, very conceptual, they are not particularly helpful in analysing such visual aspects of fictional worlds. Herman (2002: 14) originally uses storyworld as a concept to replace that of story, since the readers of literary fiction, for example, do not just construct linear or causal sequences of events while reading but create more complex structures about who did what to whom, where, why and in what fashion. The structure such as storyworld can therefore

effectively map questions with intent on information—in other words, questions associated with communicative challenges—but it is not suited to answering questions such as “What does the north look like?” while reading passages such as the one describing Tyrion’s journey. The approach also suggests the question: how do we know the ways in which readers really respond? After all, the readers are dealing with a real situation of reading instead of a solely fictional instance of communication.

The cognitive approach in narrative theory has attempted to redress the abovementioned methodological shortcoming by drawing its theoretical authority from empirical research in cognitive science. Marco Caracciolo, for example, has attempted to restate the metaphorical manner of being transported to a fictional world. In his treatment on “reader’s virtual body”, he asserts that the mental imagery readers produce while reading novels is a means to an end: “Such imagery is one of the resources that interpreters use to make sense of the text they are reading, constructing meanings that can be exported to the real world” (Caracciolo 2011: 136). Caracciolo bases his approach on the assumption that “[c]omprehenders are always virtually present in the mental simulations, since imagination and perception seem subject to the same physical constraints: they are both centred on the perceiver’s (imaginer’s) body” (2011: 134). In his view, then, one of the fundamental reader responses is “producing mental simulations”. However, Caracciolo’s analysis runs into the same snags as cognitive narratology in general: it is at risk of collapsing individual reader responses into universal shared mental patterns, as Paul Dawson (2012: 101) notes in his recent article.

In my point of view, there are at least two considerable problems in the approaches I have summarised above. Firstly, fictionality is turned into an abstract ontological category, and secondly—as a result of the first problem—we are both as readers and researchers required to move away from the actual here and now of being engaged with fiction. Together, these can obscure the means and resources used in visualisation in the case of a novel like *A Game of Thrones* as they more or less deny the possibility of readers actually using their awareness of fictionality as a resource while imagining what Westeros or Essos or characters living in them might look like. Instead of approaching fictionality as an ontological category and viewing readers as trying to subordinate a fictional world to the same constraints and affordances that define making sense of real-life experience, we could look at fictional worlds from a discursive point of view.

Richard Walsh, for example, characterises fictionality as conforming to the idea that “its representations [are] generated discursively, out of prior representations, rather than referentially, in response to experiential data” (Walsh 2007: 129). In other words, as a mental image is usually conceptualised as the representation in a person’s mind of the physical world outside of the person, fictional world representations are built from such prior (world) representations. This also calls for the recognition of one of the fundamental points of fictionality, which philosophers Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen have stated as follows: “[T]o say that a story (or an incident, event, character) is made or ‘made up’ is to say something about its *origin* not something about its *relation with the world*” (Lamarque & Olsen 1994: 41). This is why I am more interested in the idea that fictional (world) representations are always works-in-progress, something that can be consciously explored and negotiated. I illustrate this briefly with the building of detailed representations.

In his more recent article, Herman (2010: 80) has linked the concept of deictic shift, the idea of reader relocating to the deictic centre of the world being described, to multimodality and the building of representation:

At issue is how producers and interpreters of narratives ... make principled use of semiotic cues to build up a more or less richly detailed representation of the world to which they relocate (or deictically shift) while engaged in the production and parsing of narratively organised discourse.

Herman refers to the work of Gunter Kress and Theo van Leeuwen, who define modes as semiotic channels or environments that can be viewed as a resource for the *design* of a representation, while media “are the material resources used in the production of semiotic products and events, including both the tools and the materials used” (Kress & van Leeuwen 2001: 22). The way Kress and van Leeuwen dissociate the design of the representation and the actual production is interesting, but I would also like to stress the fact that when it comes to fiction, the design of world representation can hardly be separated from the tools and the materials. As Walsh (2007: 104) has noted on narrative ideation, fictional worlds are not medium-independent. In other words, they are always dependent on representation in some medium, although they are capable of harnessing several.

The world representations of *A Game of Thrones* are not multimodal in a sense that only one semiotic channel, that of novelistic discourse, is used—with the exception of a few map images in the first pages of the novel and appendix of the houses of Westeros in the last pages. As such, they can offer some assistance to the reader visualising Tyrion’s movement via the kingsroad, for example, and help her to sympathise with his sentiment that “the map was one thing and the land quite another”. In this, both words and images are easily harnessed. In addition to this, the continents of Westeros and Essos can be comprehended more effortlessly if other artefacts built in the same manner can be called to mind. This is where certain generic and cultural elements and communal imaginings become important.

All in all, the resources used in the design go together with the creation and comprehension of the world. Compared with a deictic shift, which requires readers to first build a more or less richly detailed representation of the world and then attempt to immerse themselves in it, the premise is an opposite one. Representation is the product of the interpretative process which makes use of various elements and strategies. In the above excerpt of Tyrion’s journey, then, visualisations of Tyrion and the land surrounding him should not be treated as the effects of mimetic illusion but as resulting from participation in creating them. Next, I will look into such participation from the viewpoint of “readerly logistics” and other resources mostly facilitated by digital media. Murray notes how the strategies for organisation in legacy genres are “part of the rich palette of media conventions that the designer can draw upon to create [encyclopedic] digital artefacts” (Murray 2011: 68). Digital media can, however, open this palette up for the readers immersed in world representations as well.

Double Perspective: Palette of the Artificial and Imagined

In this section, I look at actual activities of readers and fans of *A Game of Thrones* and some of the material they produce. My emphasis is on studying the double perspective, looking at the way readers recognise the vehicle representing a world and then use various resources and elements in order to engage with the world and characters living in it imaginatively, not by way of belief. An example of engagement of this kind is the challenge posed by the sheer vastness and particularity of *A Game of Thrones*, which can prove demanding especially for readers who are not accustomed to the genre of epic fantasy. This comes up, for example, in a thread headed “Is the book easy to read?” which was opened on February 16, 2012 in the discussion forum of Goodreads.com under “A

Game of Thrones Book Discussion”.¹⁵ In the thread, Dan (March 30, 2012) comments: “I had to look at the appendix and maps frequently to understand the characters and the houses that were mentioned,” while Kariann (April 11, 2012) similarly notes: “I downloaded the maps and did research to understand the seven houses.” In another thread on Goodreads.com, headed “Is this too long for me?”¹⁶ L.S. (March 1, 2013) comments on loving the talk “about the ‘logistics’ of reading larger works” as other posters share their strategies for keeping track of the progress of characters, geography of places and timelines of both historical and current events in Westeros and Essos. One of the most detailed attempts to help readers in this task is the “Speculative World Map”: some versions of it include even the routes of the major characters in addition to regions and landmarks.¹⁷

It thus seems that in order to understand the actions, goals and varying situations of characters, readers need to be able to mentally picture the spatial relations and distances between the characters in the fictional world. However, engaging with the world imaginatively is not disrupted by the fact that various maps and charts “outside” the fictional world are consulted—rather, they are an important source to draw world-building material from and are definitely a source of enjoyment for many readers. It also appears that spatial or abstract modes of organisation tend to be more challenging to grasp compared with causal or sequential structures, as the above quotes from the discussion forum bring out. Luckily, the digital medium and the Internet have brought about new resources for managing structures of this kind and for archiving and exploring various materials or *content*.

Among the most popular resources for readers are content management systems such as wiki software. The essence of the wiki concept lies not only in the fact that the content is created, modified and deleted in collaboration, without any defined owner or leader, but also in that it promotes meaningful topic associations between different pages and allows structure to emerge according to the needs of the users. Therefore, wikis can be effectively used to illustrate complex relations between various characters or to list certain kinds of locations, for example. Concerning Martin’s novels, there is “A Wiki of Ice and Fire”¹⁸ which has almost 5600 pages (and ten sister wikis in other languages). Next, I study the wiki page on Lord Eddard Stark, one of the major characters of *A Game of Thrones*, more closely. I concentrate on the usage of double perspective and visualisation, since, in addition to collecting information in written format, “A Wiki of Ice and Fire” serves as a database for illustrations, photos, various infographics and charts.

The page on Lord Eddard lists information on his appearance, history, family and recent events in a manner that is similar to Wikipedia pages presenting a real person. The biggest difference is, of course, that all carefully recorded notes refer to works of fiction, Martin’s novels. The subsection “Appearance and Character” establishes the known “facts” of Eddard’s appearance, such as the look of his face: “Eddard is in his mid-thirties. He has a long face, dark hair and grey eyes. His closely-trimmed beard is beginning to grey, making him look older than his years.” Side by side with this canonical information are presented the more negotiable interpretations of Eddard, as the section also has a link to a collection of images under heading “Images of Eddard Stark”, which currently (30

¹⁵ The thread is available at <http://www.goodreads.com/topic/show/804997-is-the-book-easy-to-read>.

¹⁶ The thread is available at <http://www.goodreads.com/topic/show/1218453-is-this-too-long-for-me-to-read>.

¹⁷ The map is available at <http://www.sermountaingoat.co.uk/map/index.php>.

¹⁸ Wiki can be found at http://awoiaf.westeros.org/index.php/Main_Page.

April, 2014) lists 45 files.¹⁹ 15 of these images can be listed as fan art. As a term, fan art refers to artworks created by the fans of a work of fiction, derived from a character or another aspect of that work. 22 of the images appear in the cards of *A Game of Thrones: The Card Game*, which is a “Living Card Game”²⁰ produced by Fantasy Flight Games. There are also four screenshots from the HBO television series and four artworks by professional artists including a cover image for the comic adaptation of *A Game of Thrones*.

It should be noted that it is perhaps due to its ambition to be “the best Song of Ice and Fire information source on the internet”²¹ that the wiki hardly does justice to the gamut of fan art facilitated by the digital medium and the Internet. Images and illustrations inspired by franchises such as *A Song of Ice and Fire* are published and collected on countless sites such as fanpop.net, an online community for sharing all kinds of fan-related content, and pinterest.com, a site where anyone can collect and organise images they like on their virtual “pin boards”.²² Obviously, there are various bloggers who publish the material they value, such as “Gallery of Thrones” on tumblr.com.²³ In addition to “traditional” paintings and drawings, fan artists may also create web banners, avatars and web-based animations as well as photo collages, posters and artistic representations of memorable quotes from a work.

All in all, the wiki page can be viewed as an interesting display of the functioning of the double perspective, as artificial and imaginatively existing attributes of Eddard Stark intertwine. As a further example of this, the page concludes with two wiki tables, one on “POV characters” and the other on “Hands of the King”: the first concerns literary conventions used in making the world up, while the second covers facts fictionally existing in the world. The way readers consciously use such double perspective has been noted especially in the study of fan fiction.²⁴ Bronwen Thomas (2011: 9), for instance, describes fan fiction as double-layered, as the writers and readers need to keep “one toe in the realm of the ‘real world’” while they are at the same time “being immersed in the fictional world”. According to Thomas’s view, then, fan fiction would not be capable of providing as deep an experience of immersion in the fictional world as the “original” works of fiction. Similarly, Tisha Turk suggests that fan fiction demands engaging in a doubled act of pretense, as “immersion in the fan text requires not only engaging in the pretense that the fictional world of the source text is real ... but also engaging in the pretense that the fictional world of the fan work is part of the fictional world of the source text” (Turk 2011: 99–100).

A slightly different view on what exactly is “pretended” has been taken in rhetorical narrative theory, as James Phelan and Peter J. Rabinowitz propose that to read a text as fiction, “an actual reader needs to recognise that it is an invented artefact ... and, at the same time, to pretend to be a member of the narrative audience who takes what he or she

¹⁹ The collection of images is available at

http://awoiaf.westeros.org/index.php/Category:Images_of_Eddard_Stark.

²⁰ Living Card Game, a variant of collectible card games, is a registered trademark from Fantasy Flight Games. In short, the core definition requires the game to resemble trading cards in shape and function, be mass-produced for trading or collectability, and it must have rules for strategic game play (see Williams 2006).

²¹ See the article “How to help out” in the wiki: <http://awoiaf.westeros.org/index.php/AWOIAF:Jobs>.

²² A good example of such a pin board related to *A Game of Thrones* is the user amesfriedman’s board “Fan Art: *A Song of Ice and Fire*”, which is available at <http://www.pinterest.com/amesfriedman/fan-art-a-song-of-ice-fire>.

²³ “Gallery of Thrones” is available at <http://galleryofthrones.tumblr.com>.

²⁴ In short, fan fiction can be defined as new fictive texts written by fans “on pre-existing texts or fictional worlds” (cf. Page & Thomas 2012: 277).

reads as history and treats the characters as real” (Phelan & Rabinowitz 2012: 140). Phelan and Rabinowitz’s view reflects the narrative communication model mentioned above (as the reader needs to pretend that she is a partner in fictional communication), while Turk emphasises fictional worlds as ontological categories which should be viewed as separate. My question, here, is simply as follows: is it really necessary to pretend? Let me illustrate this with a further example of Eddard Stark.

Anyone who has read *A Game of Thrones* (or watched the first season of the HBO television series) can probably relate to the still on-going discussion of whether the fate of honourable Eddard adds realism to the story or not. At the beginning of the novel, Eddard grudgingly accepts his old friend King Robert Baratheon’s offer to become the new Hand of the King, the highest advisor in the court. As it is suggested that the previous hand, Jon Arryn, may have been poisoned as a victim of political intrigue, Eddard sets out to investigate his predecessor’s death. Eventually, like the murdered Arryn before him, Eddard learns that King Robert’s legal heirs are in fact Jaime Lannister’s children by his sister, Queen Cersei. Unfortunately, the moral integrity is to be the death of Eddard because he is both unwilling and incapable of playing the political game of thrones. He is betrayed, imprisoned by Cersei and, finally, beheaded by the order of newly crowned King Joffrey, which is described through his youngest daughter Arya’s point of view:

High atop the pulpit, Ser Ilyn Payne gestured and the knight in black-and-gold gave a command. The gold cloaks flung Lord Eddard to the marble, with his head and chest out over the edge. ...

Ser Ilyn drew a two-handed greatsword from the scabbard on his back. As he lifted the blade above his head, sunlight seemed to ripple and dance down the dark metal, glinting off an edge sharper than any razor. *Ice*, she thought, *he has Ice!* Her tears streamed down her face, blinding her. (703)

According to views promoting pretense, a reader of this passage is supposed to forget the fictionality of the events in order to see them. Represented “actuality” itself therefore becomes the object of the critical assessment and some kind of substitute for belief is seen necessary for the reader to be involved. There is nothing so unrealistic or unbelievable about Lord Eddard’s death inside the fictional world of Westeros, however: it is a world full of dark schemes and opportunists. In this sense, it should be easily accepted as believable development as it does not breach Tolkien’s famous idea of a writer inducing a phenomenon of belief when he “proves a successful ‘sub-creator’. He makes a Secondary world which [one’s] mind can enter. Inside it, what he relates is ‘true’: according to the laws of that world” (Tolkien 1964: 37).

Both the idea of belief (or the “suspension of disbelief”) and the assumption of being in the world as *pretense* which aims at forgetting the fictionality of the world pay little attention to the consequences of the fact that reader needs to recognise that *A Game of Thrones* is an invented artefact. In this, the possibility of visualising Lord Eddard and his execution, for example, is closely intertwined with the awareness of them as part of an artefact made by Martin and probably serving some purpose as such. One of the elements especially contributing to the awareness of this kind is the fact that Lord Eddard is executed with his own greatsword, the same which he used to behead a man in the very beginning of the novel: “The blade was Valyrian steel, spell-forged and dark as smoke. Nothing held edge like Valyrian steel” (12). The awareness is quite apparent in the reader and viewer reactions to character deaths in Martin’s novels in general,²⁵ and the

²⁵ It should be noted that killing characters has become something of a trademark of Martin’s, as this popular joke clearly proves: “Q: Why doesn’t George R.R. Martin use Twitter? A: Because he killed all 140 characters.”

disappointment in the fact that one of their favourite characters²⁶ was “killed off” lead many readers to very openly treat the novel as a work of fiction made by someone with certain intentions and purposes—such as creating a shock effect.

It is also conceivable that Eddard’s death is shocking simply due to the breach in generic or habitual conventions: fictional heroes like him are not usually killed in this manner. All in all, Eddard’s execution is not unbelievable according to the laws “inside” the fictional world, but the ones outside it, the ones used in making it up. Therefore, while being emotionally and imaginatively involved with the characters, the readers do not seem to express a similar need to separate the events and characters of the fictional world from the literary and artistic ends they serve as researchers do. Next, I consider how recognising the elements that make up the fictional world enables using those elements to elaborate on possibly existing facts and speculating about them.

Shared and Networked, Visions and Visualisations

In this last section, I look at some of the aspects of engaging with fictional world-building through literalised metaphors and conventions typical of fantasy fiction. My first example is the fantastic vision experienced by Bran, the seven-year-old son of Lord Eddard and Lady Catelyn. While climbing the castle walls in Winterfell, Bran unluckily spots Queen Cersei making love to his brother Jaime. Jaime then pushes Bran from the window, intending to kill him to keep secret the incestuous love affair, but Bran survives the fall and enters a coma. During his comatose state, Bran has many dreams and visions. The most powerful of these includes a three-eyed crow who tells him that he must choose either to fly or to die. The vision begins with Bran falling: “The ground was so far below him that he could barely make it out through the grey mist that whirled around him, but he could feel how fast he was falling” (154). When the crow urges him to look down a little later, Bran gets a breathtaking, impossible vista over Westeros:

The whole world was spread out below him, a tapestry of white and brown and green. He could see everything so clearly that for a moment he forgot to be afraid. He could see the whole realm, and everyone in it.

He saw Winterfell as the eagles see it, the tall towers looking squat and stubby from above, the castle walls just lines in the dirt. ... He looked east, and saw a galley racing across the waters of the Bite. ... He looked south, and saw the great blue-green rush of the Trident. He saw his father pleading with the king, his face etched with grief. He saw Sansa crying herself sleep at night, and he saw Arya watching in silence and holding her secrets in her heart. ...

Finally, he looked north. He saw the wall shining like a blue crystal, and his bastard brother Jon sleeping alone in a cold bed, his skin growing pale and hard as the memory of all warmth fled from him. And he looked past the Wall, past endless forests cloaked in snow, past the frozen shore and the great blue-white rivers of ice and the dead plains where nothing grew or lived. (156–7)

According to the views suggesting that as readers we need to pretend that the narrator and characters in the fictional world exist independently of the text which in reality creates them, this passage should be read as an actually existing dream of Bran—or, perhaps even as actually existing events for him despite their fantastic nature, as “the supernatural often appears ... because we take a figurative sense literally” (Todorov 1975: 76–77). The latter, however, entails the need for understanding and appraising the conventions of fantasy fiction, whereas in a novel that is representative of realism, the dream might be

²⁶ As a recent (and widely noted) example, in the third season of the HBO television series, three major characters are killed in “Red Wedding” during the episode “The Rains of Castamere”. The way these characters are murdered is even more surprising (and brutal) than Lord Eddard’s death, but the reactions were quite similar as the social media “exploded”.

“just a dream”. In my opinion, philosopher Gregory Currie has a good reason to criticise the accounts of narrative derived from taking the internal perspective alone, as they ignore the expressive features of the work, such as “features that function to indicate the ways in which authorial interest is directed towards unity, time, specificity, and causation” (Currie 2010: 51–52). Here, I am interested in features that signal the “authorial design” in building fictional world representations and the way readers can use them further.

In Bran’s vision, the description reminiscent of the map of Westeros is tightly linked to premonitions about what is to come later in the series (most obviously, Bran’s gifts as a prophet-like greenseer) and partly symbolic descriptions of current situations. Bran, after lying in a coma, cannot possibly have knowledge of events such as the shadows surrounding his sisters in King’s Landing: “One shadow was dark as ash, with the terrible face of a hound. Another was armored like the sun, golden and beautiful. Over them both loomed a giant in armor made of stone” (156). As a result of this, the vision is easily recognisable as literary convention used as a part of an invented artefact, but at the same time, it participates in building a fictional world *when it is read* in the context of fantasy fiction. As such, it invites a literal reading and is made accessible through means enabling visualisation.

It is also worth noting that fantasy fiction can make certain resources and tools of world-building visible, as prior representations are used as a material for fantastic descriptions. Bran’s impossible vision of the fictional world is quite similar to establishing shots used in film—or television series like *Game of Thrones*. As such, it is plainly recognisable as a literary device or convention, in the same way as the repetition of the dialogue between Bran and his father both in the second chapter and in Bran’s dream sequence is: “‘Can a man still be brave if he’s afraid?’ he heard his own voice saying, small and far away. And his father’s voice replied to him. ‘That is the only time a man can be brave’” (157). In addition to these, the dream sequence also concretises a near-death scenario, as Bran’s ability to fly is compared with his survival: “*Now, Bran, the crow urged. Choose. Fly or die.* Death reached for him, screaming. Bran spread his arms and flew. Wings unseen drank the wind and filled and pulled him upward. The terrible needles of ice receded below him. The sky opened up above” (157–8).

The way fantastic fiction often concretises literary devices is similarly visible in the memorable scene at the very end of *A Game of Thrones*. Daenerys, the only surviving child of King Aerys II Targaryen who was ousted from the Iron Throne during the rebellion, hatches three dragons by having her petrified dragon eggs placed on her husband’s funeral pyre. She herself walks into the flames to claim them:

The flames were so beautiful, the loveliest things she had ever seen, each one a sorcerer robed in yellow and orange and scarlet, swirling long smoky cloaks. ... She saw a horse, a great grey stallion limned in smoke, its flowing mane a nimbus of blue flame. *Yes, my love, my sun-and-stars, yes, mount now, ride now.*

Her vest had begun to smoulder, so Dany shrugged it off and let it fall to the ground. The painted leather burst into sudden flame as she skipped closer to the fire, her breasts bare to the blaze, streams of milk flowing from her red and swollen nipples. *Now*, she thought, *now*, and for an instant she glimpsed Khal Drogo before her, mounted on his smoky stallion, a flaming lash in his hand. He smiled, and the whip snaked down at the pyre, hissing. (779)

In the above excerpt, the way Daenerys leaves behind the grief she feels over the death of her husband Khal Drogo is realised side by side with the glimpses of the smoky stallion and Drogo mounted on it. However, Daenerys’s feeling of rebirth is not realised only symbolically, as she survives the pyre unharmed and quite concretely rises from the ashes of her old life as mother of dragons: “The cream-and-gold dragon was suckling at her left

breast, the green-and-bronze at the right” (780). The mental images evoked by this passage are vivid and detailed.

Such visualisations of written text are often linked to the reader’s producing some kind of private mental imagery while attempting to understand the text. The way fantasy fiction concretises literary devices and figurative descriptions can, however, encourage readers and fans to use their visualisations not only in order to understand the text, but also as a means to promote communality with others. This further illustrates the influence of the participatory nature of digital medium: such visualisations can be cut, pasted, reassembled and distributed with ease (Murray 2011: 57–58). It is noteworthy that when they are used with this intent, the question of their validity or accuracy is not really at stake—rather, they are treated as shared interpretations. Above I already mentioned artistic representations of memorable quotes from a work as one of the expressions of fan art. In the case of *A Game of Thrones*, they can function as emblems of enigmatic subplots.

One of the most popular enigmas introduced by *A Game of Thrones* is the tragic fate of Eddard Stark’s sister, Lyanna. The conditions of her death are recounted while Eddard visits her grave with Robert Baratheon: “He could hear her still at times. *Promise me*, she had cried, in a room that smelled of blood and roses. *Promise me, Ned*. The fever had taken her strength and her voice had been faint as a whisper, but when he gave her his word, the fear had gone out of his sister’s eyes” (40). As neither the content of the promise nor the cause of Lyanna’s death are currently known (in other words, they have not yet been revealed in the first five books of *A Song of Ice and Fire*), they are subject to lively speculation among the readers. The most common theory is linked to the parentage of Jon Snow, who is currently believed to be the bastard son of Eddard Stark. Instead, many readers speculate that Jon is the son of Lyanna and Prince Rhaegar Targaryen. Picturing the scene of Lyanna’s death with speculative elements (such as placing Eddard beside her with a baby boy in his arms) is among the most visible means this particularly enigmatic subplot is explored and interpretations of it are shared. There are many other possibilities of presenting speculation through visualisations in the case of *A Game of Thrones*, as Daenerys also has visions which can be linked to Jon Snow’s parentage. The first of the visions includes an image of Rhaegar with his newborn son, proclaiming that “there must be a third” because “the dragon has three heads”, and another of the visions is the image of a blue winter rose growing from a chink in a wall of ice.

The visibility of conventions in all of my above examples is, first of all, the strength of fantasy fiction, as it can show us that reality in a world, like realism in a picture, is largely a matter of habit (cf. Goodman 1981: 20). However, it can also be a weakness when the same generic elements, such as certain characters, locations and plotlines, are used over and over again in the building of fantastic worlds. *A Game of Thrones* often exposes such habits and weaknesses, as in addition to using familiar elements in world-building, it breaches some generic conventions. The case of Eddard Stark’s death, which I analysed above, is an illustrative example of such a breach.

Either way, as fantastic worlds are just as easily recognised as invented constructs as fictional characters are, fantasy fiction is especially adept at engaging its readers in their creation. In this, fantasy fiction distances us not so much from our everyday world or from our actual experience of it, but from the ways in which we make sense of it, build order into it, or remake the chaos surrounding us into a world. Map-like descriptions, such as the one in Bran’s dream, can therefore draw upon the similarity of a reader’s actual experience of looking at the map of Westeros (either on the first pages of Martin’s novel or on some communally maintained source) rather than on reader’s real-life experiences of seeing such a vision. To fully appreciate this, we cannot delimit the realm of fiction

inside its own sphere from which “meanings are exported to the real world”, as Caracciolo (2011: 126) has suggested. Ryan’s concept of fictional recentering similarly forecloses anything outside a possibly existing, virtual domain for the duration of reading, and this conceals the fact that fictional worlds are generated out of prior representations.

It is not just that readers would be “actualisators” of the fictional world designed by an author (or a creative team)—rather, they are active participants in the creation of it. The models concentrating on communication or on belief and pretense are especially problematic when it comes to various communal or shared strategies that are used in producing imagery of fictional worlds and events such as that of *A Game of Thrones*. This imagery participates in creating a network, or a whole pool of prior and concurrent representations which the readers can draw upon and therefore not only meet the challenges of visualisation but also engage in practices which promote communality.

Conclusion

I have concentrated on criticising two tenets dominating the fictional worlds theories from the viewpoint of visualisation and fantasy fiction. First, the approaches analysing the works of literary fiction as cases of private, one-to-one communication, and secondly, the views promoting the importance of readerly belief and, at the same time, asserting that awareness of fictionality would produce detachment instead of involvement. With the example of contemporary fantasy fiction and Martin’s novel *A Game of Thrones*, I have suggested that the supremacy of the principle “from one author to one reader” should especially be questioned, while analysing the various means and resources the novel enables its readers to use while engaged with its fantastic imagery. As a piece of evidence, I presented the idea of prior and concurrent representations and the usage of double perspective which show us how readers can use fictionality as a resource while building visualisations of fictional worlds.

In addition to comprehending distant, fantastic worlds, it is also important to consider how certain elements of works of fiction are used to promote communality, and how collectively maintained structures such as databases or wikis enable this. Fantastic world-building in general seems to make good use of the affordances of digital media. As the visualisations of Lord Eddard Stark, for example, are used as shared and referred material, the assertion of a clear boundary between the real and the fictional world becomes even more untenable, and they open up new, interesting possibilities for further study on the imaginings of worlds written by one, but visualised by many.

Works Cited

- Caracciolo, Marco 2011. The Reader’s Virtual Body: Narrative Space and Its Reconstruction. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 3, 117–138.
- Currie, Gregory 2010. *Narrative & Narrators: A Philosophy of Stories*. Oxford, Oxford University Press.
- Dawson, Paul 2012. Real Authors and Real Readers: Omniscient Narration and a Discursive Approach to the Narrative Communication Model. *JNT: Journal of Narrative Theory*, 42 (1), 91–116.
- Game of Thrones*. 2011–. David Benioff & D.B Weiss. HBO.
- Genette, Gérard [1972] 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. (Trans. Jane E. Lewin.) New York, Cornell University Press.
- Goodman, Nelson 1981. *Ways of Worldmaking*. Brighton, Harvester Press.

- Herman, David 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- Herman, David 2010. Word-Image/Utterance-Gesture: Case Studies in Multimodal Storytelling. Ruth Page (ed.). *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. New York & London, Routledge, 78–98.
- Jahn, Manfred 2005. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne.
- Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theo 2001. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London, Arnold.
- Kukkonen, Karin 2011. Metalepsis in Popular Culture: An Introduction. Karin Kukkonen & Sonja Klimek (eds.). *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin, Walter de Gruyter, 1–21.
- Lamarque, Peter & Olsen, Stein Haugom 1994. *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford, Clarendon Press.
- Martin, George R.R. 1996. *A Game of Thrones*. London, Harper Voyager.
- Murray, Janet H. 2011. *Inventing the Medium: Principles of Interaction Design as a Cultural Practice*. Cambridge (MA), MIT Press.
- Page, Ruth & Thomas, Bronwen (eds.) 2012. *New Narratives, Stories and Storytelling in the Digital Age*. Lincoln & London, University of Nebraska Press.
- Phelan, James & Rabinowitz, Peter J. 2012. Reception and the Reader. David Herman, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson & Robyn Warhol (eds.). *Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debates*. Columbus, Ohio State University Press, 139–143.
- Ryan, Marie-Laure 2001. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Thomas, Bronwen 2011. What Is Fanfiction and Why Are People Saying Such Nice Things about It? *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 3, 1–24.
- Todorov, Tzvetan 1975. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, Cornell University Press.
- Tolkien, J.R.R. 1964. *Tree and Leaf*. London, George Allen & Unwin.
- Turk, Tisha 2011. Metalepsis in Fan Vids and Fan Fiction. Karin Kukkonen & Sonja Klimek (eds.). *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin, Walter de Gruyter, 87–107.
- Walsh, Richard 2007. *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus, Ohio State University Press.
- Williams, J. Patrick 2006. Consumption and Authenticity in the Collectible Strategy Games Subculture. J. Patrick Williams, Sean Q. Hendricks & W. Keith Winkler (eds.). *Gaming as Culture: Essays on Reality, Identity and Experience in Fantasy Games*. Jefferson, McFarland, 77–99.

Textual Images of Finland

The Most Dangerous Game

Riitta Santala-Köykkä

The Cold War had a strong impact on the perception of the North in popular fiction. This essay focuses on Gavin Lyall's spy story *The Most Dangerous Game* (1964) as an example in analyzing textual images of Finland in popular fiction written in English. Spy stories published during the Cold War are stereotypical and they project bipolar attitudes. Lyall's novel is a representative example of Lapland as a background to superpower rivalry. The text depicts Lapland as a wilderness divided into two halves by the Russian border, the crossing of which makes Finland a scene for thrilling events. In general, Finland has often been located as a state and nation forced to keep up a continuous balancing act between the communist and capitalist blocs.

Kylmällä sodalla oli vahva vaikutus pohjolan havainnointiin populaarikirjallisuudessa. Artikkelin keskittyy Gavin Lyallin vuonna 1964 ilmestyneeseen vakoilutarinaan *The Most Dangerous Game*, suomeksi *Lento Tuntemattomaan*. Teosta käytetään esimerkkinä tekstuaalisten kuvien analyysistä tutkittaessa Suomi-kuvaa englanniksi kirjoitetussa fiktiossa. Kylmän sodan aikana julkaistut vakoilutarinat ovat stereotyyppisiä ja kuvastavat kaksinapaista ajattelua. Lyallin romaanin fiktiivinen Lappi hahmottuu supervaltojen keskinäisen kilpailun taustaksi. Tekstissä kuvataan Lappia erämaana, jonka Neuvosto-Venäjän raja halkaisee kahtia. Rajan ylittäminen tekee Suomesta jännittävien tapahtumien näyttämön. Yleisesti ottaen Suomi sijoitetaan mentaalilla maailmankartalla valtioksi/kansaksi, jonka on pakko jatkuvasti tasapainoilla kommunistisen ja kapitalistisen blokin välillä.

Keywords: the Cold War, East-West relations, geopolitics, spy stories, stereotypes
 Asiasanat: kylmä sota, itä-länsi –suhteet, geopolitiikka, vakoilutarinat, stereotyypit

Nationalities are reflected in popular fiction in specific and often revealing ways. I take Gavin Lyall's spy story *The Most Dangerous Game* (1964) as an example for the analysis of textual images of Finland in popular fiction written in English. The novel is set in the North, in a small, cold country with lots of quiet wilderness inhabited by Finns and bears. This is excellent territory for espionage, a gateway to the East and the Soviet Union. In Lyall's story, a foreign visitor describes its northernmost part, Lapland:

“Pretty spooky. The Lapps have got as much of a tradition of *shamans*—witchdoctors—up here as they have in the Congo.” I looked down into the forest and sipped at my mug. I had mixed feelings about Lapland myself. I liked the trees and I hadn't got any ambition to prove I was as good a

woodsman as them. But flying over it I saw it as one big lousy emergency-landing ground and was looking for a reason to see it torn up into pit-heads and slag-heaps. (Lyall 1966: 138)

Witchdoctors and the Congo sound far-fetched, as the setting is Finland. Clearly the image of Lapland is something quite different from the everyday experience a local inhabitant might have of the places and people depicted in the novel. The differences in cultural knowledge and popular cultural memory among readers, as well as popular geopolitics, affect such mental images (Miettinen 2012: 54–55). Simultaneously, the foreign gaze can notice features that the local inhabitants will not see when the novels are published, e.g. Lapland's future as a scene of the mining industry gone wild.

In this essay, *images* mean mental representations or ideas constructed by the author (with words) and a reader (with concretizations of the text). I have chosen to study stereotypes as means of invoking particular notions of nationalities and national states. Stereotypes are widely held—but to some extent fixed and oversimplified—images of a particular type of person, thing or place. They are easy to find in popular fiction—in spy stories for example. It is, however, arguable whether stereotypes as pure constructions exist at all. Who defines what images are sufficiently widely held? When does a stereotype grow into a symbol? Texts with stereotypes are usually considered formulaic and flat, but my starting point is that they nevertheless contain a symbolic level, which can be read out of the texts with careful interpretation.

Texts are coeval with history. Spy novels became increasingly popular during the Cold War, when the political division between Eastern and Western Europe was rather clear-cut. In fiction written in English, Finland was mostly considered neutral territory between these blocs, sometimes also a satellite state of the Soviet Union. In the division of communist and capitalist blocs, Finland was located as a state or nation forced to keep up a continuous balancing act between the two. The frontier can be seen both as a spatial/political and a mental one—the shifting line between illusory “us” and “them”, civilization and primitiveness imagined as easily separable opposites; Finland as partly the Other (Santala 1994: 69–80).

However, except for the Russian border, Finland is not exceptional in the spy novel genre. It is above all a foreign landscape to which the English-speaking hero's actions give meaning. These actions are not colonialism as such, but sometimes something oddly similar can be heard in the attitude of the narrator. As it has been noted,

[t]he spaces of indigenous peoples and other nations tend to be defined in the cultures of the Empire as spaces awaiting the arrival of the colonizers: bureaucrats, tradesmen, diplomats, and soldiers. In colonialist thinking no space can truly belong to the Other; it should be controlled and governed by the colonizer, as can be seen in the vast literatures of exploration and travel which aim at making the spaces of the Other known to their western readers. (Nyman 2000: 83)

Considering the images of Finns and Finland (as well as other nationalities and nation-states) during the Cold War (1940–1991) is particularly interesting, as international relations have changed radically since that period. Looking back offers more perspectives to studying current stereotyped notions and the current positions of nation-states with their cultures in the globalized world, where borders are both uniting and dividing lines.

Popular Fiction, Nationalities, and Stereotypes

There are a number of articles and one book on the subject of Finns and Finland in foreign fiction (Kantola 2010; Mead 1976 and 1982; Nyman 2000; Santala 1993 and 1994; Sihvo 1995). W. R. Mead writes:

Finland offers an appealing setting for authors whose plots require a possible combination of remote lake, swamp, forest and wild animals coupled with winter darkness and cold. It also combines high latitude wilderness where the Lapp is a distinctive element with an east European location in which west European traditions and systems march beside those of Russia. To resist submission to winter or subjection by Russia requires a peculiar blend of personal characteristics which might have a place in the scheme of things conceived by an author of popular fiction. An unfamiliar language together with exotic place names and unusual personal names add an element of mystery. The myths that have been built around Finland (independently of those engendered within Finland) and the symbols that have become associated with the Finns (independently of those that Finns project of themselves) tend to be exaggerated by the fiction writer. Principal among the established symbols are the Lapp, necromancy, the sauna, the bear, alcohol, the distinctive language and, of course, the forests. (Mead 1982: 43–44)

Mead makes a distinction between the images that the nation holds of itself, and those that outsiders produce. The stereotype, in this context, is “[f]or the outsider and at the lowest level, identification ... reduced to distinctive combinations of words—words which become symbols. The highest common factor yields a stereotype”; its essential characteristics are “fixed”, but its “other qualities may be expanded or contracted according to the circumstances” (Mead 1982: 43).

Finland is an exotic but otherwise amorphous territory between East and West, and its identity is often acknowledged in relation to the proximity of neighbouring Russia. These notions are impregnated by stereotypical generalizations produced in the Cold War. In the British cultural sphere, western countries are mainly linked with order, rationality and civilization, experienced as positive traits. The Eastern Bloc appears as an anarchistic and chaotic realm of evil. Then there is Finland, destined to walk the tightrope between these two. Of course these are fictive generalizations. Often in English popular fiction, a British hero symbolically joins Finland to Western Europe. The variations of the plots differ, but the main character usually intermediates western culture to Finland. This often includes a fictive rewriting of history.

Typically the most dangerous stereotypes are those that we fail to recognize as oversimplified images. Popular fiction is a rich source of national images, but even though stereotypes are easy to find, they do not accurately depict nations. Literary fiction supposedly succeeds better in describing reality, avoiding oversimplified explanations and fixed flat clichés. However, whatever the quality of the medium, what are nationalities if not narrations? There is no national identity as such: nationalities are, in a sense, imagined communities (see for example Bhabha 1993: 291–322; Anderson 1991).

Timothy Brennan, in his article on myths of the nation, has pointed out several features that can illuminate the question of nations by examining the ways in which literature and the notion of nations connect. Brennan claims that nations “are imaginary constructs that depend for their existence on an apparatus of cultural fictions in which imaginative literature plays a decisive role” (Brennan 1993: 49). Roughly put, this view implies that “nation” is an abstraction partly invented by writers and especially by novelists. The creation of nations as imagined communities was partly due to the rise of national print media—in particular the popular novel.

The rise of the modern nation-state in Europe in the late eighteenth and early nineteenth centuries is inseparable from the forms and subjects of imaginative literature. On the one hand, the political tasks of modern nationalism directed the course of literature, leading through the Romantic concepts of “folk character” and “national language” to the (largely illusory) division of literature into distinct “national literatures”. On the other hand, and just as fundamentally, literature participated in the formation of nations through the creation of “national print media”—the newspaper and the novel. Flourishing alongside what Francesco de Sanctis has called “the cult of nationality in the European nineteenth century”, it was especially the novel as a composite but clearly bordered work of art that was crucial in defining the nation as an “imagined community”. (Brennan 1993: 48)

The novel as a means of defining the nation complies with the view expressed by José Carlos Mariategui that “[t]he nation ... is an abstraction, an allegory, a myth that does not correspond to a reality that can be scientifically defined” (Brennan 1993: 49). The novel, in “[i]ts manner of presentation allowed people to imagine the special community that was the nation” (ibid.).

The process of the (myth-)making of nations in novel-form has several implications, one of which is of special interest here. Rewriting the past is a prominent part of making the myth(s) of nation(s). Partly quoting Eric Hobsbawm (1983), Brennan describes the function of the novel:

[T]he novel ... directed itself to an “open-ended present”. In its hands, “tradition” became what Hobsbawm calls a “useable past”, and the evocation of deep, sacred origins—instead of furthering unquestioning, ritualistic reaffirmations of a people (as in epic)—becomes a contemporary, practical means of *creating* a people”. (Brennan 1993: 50)

The questions of origins and continuity are of more interest here than focusing on the differences of the epic and novel forms. The continuity, at one level, can be seen as a question of temporality. The capacity of the myth-making of nations in the novel can be seen partly as a product of its “traverse”, “cross-time” nature, even if Brennan does not put special weight on this connection. The possibility of an imagined community being shared simultaneously by millions of people gives special weight to literature as a nation-forming medium.

“Print-capitalism”, according to Anderson, meant ideological insemination on a large scale, and created the conditions where people could begin to think of themselves as a nation. The novel’s created world allowed for multitudinous actions occurring simultaneously within a single, definable community, filled with “calendrical coincidences” and what Anderson calls (after Benjamin) “traverse, cross-time”. Read in isolation, the novel was nevertheless a mass ceremony; one could read alone with the conviction that millions of others were doing the same, at the same time. (Brennan 1993: 52)

The forming of a nation (as a *concept* of a people and an imagined community) can be seen as a process of myth-making, which in turn coincides with the cultural, social, political and historical circumstances of the era. The novel was born at the same time as nation-states. Perhaps the rise of mass media, film, and popular art (including popular fiction) can be seen as an era not of simply repeating the myths of nations created in the period around the turn of the 18th century, but of re-designing these myths by new versions of history.

As popular art is based on convention, it echoes the traditional views, and on the other hand, it also invents new “truths”. There is no need to create nations, anymore, as Finns or Britons; recreating their history becomes more interesting. This need not be seen as being dependent on authorial intention.

When western (mostly English-speaking) heroes enter the land of peril in popular fiction their aim is to transcend overwhelming obstacles and return home, to the land of their ancestors. The subject is vast. In this essay, however, I will focus only on the fictional Finland of a 1960s adventure novel by reading Lyall's spy story, and I must accept the limitations of this approach. There are innumerable stereotypes which recur in other novels set in Finland, too. However, there is one prominent theme that appears most significantly in this story: crossing the East-West border.

The theme of crossing borders traverses many novels depicting Finland and appears to be significant in this context. The mode of popular fiction echoes the myth of the travelling hero; the journey to an unknown land on the periphery of the world presupposes crossing the borders of nations, states, and familiar territory. As a reproduction of clichés spread by the mass communications industry, popular fiction itself usually inhabits the margins of canonized “national literatures” and is free to operate on a multinational basis, as a product of the worldwide entertainment industry. Much effort is taken to underline the independence of Finns in most of the novels depicting Finns, and the yearning for freedom in their nature is continually contrasted with the supposed autocratic traits of Russians. In these novels, anarchy is waiting for an opportunity to cross the border and corrupt those who have to encounter it. This results in the need for a continuous balancing act from the Finns.

Strikingly, often the crossing of the eastern border is a difficult task, including jeopardy and imminent danger. Smuggling is likewise a recurring source of excitement. Stressing the importance of borders clearly has two functions; firstly, it provides an adventure—as in spy stories, where the secret crossing of the eastern border after 1917 is usually depicted in much detail; and secondly, it makes a distinction between Finland and Russia, and stresses the independence of unspoiled Finns—contrary to their few “Russianised” countrymen who have fallen victim to eastern ways.

The Images in *The Most Dangerous Game*

As an example of national stereotypes as recurring images in textual interpretation, *The Most Dangerous Game* is fairly typical. It is set in both Finnish and Russian Lapland because the nearness of the East gives a reason to describe Finland as a scene for thrilling events. The author draws the image of Lapland as a wilderness divided into two halves by the Russian border.

There are no pictures in the novel. The cover page is simple in both the English and Finnish versions that I used for this analysis. The Finnish version, *Lento Tuntemattomaan*, is translated by Aarne T. K. Lahtinen. In the English Pan Books paperback, there is only text and a picture of an ammunition cartridge on the cover. In the Finnish version, published by Otava, a dagger, revolver, and Finnair baggage tag are depicted on the cover. Illustrators are not mentioned in either case. Instead of comparing the images of fiction to their objects in reality, a study of national stereotypes should perhaps aim to scrutinize (mental) notions as building material for worldviews. This calls for an articulate theoretical framework and leads to complex questions of ideologies and paradigms. It also requires reflection on the special nature of fiction—does it provide anything more illustrative than nonfiction when examining, for example, the Cold War clichés and their manifestations in texts, or stereotypes of nations and nation-states?

In *The Most Dangerous Game*, the focus is on Finland as a background for adventure and the land is also represented as a borderland between East and West, order and chaos, the self and the other. It takes a hero to succeed in such conditions and the *The Most Dangerous Game* is no exception. However, the main character, pilot Bill Cary, is

a humorously depicted hero, which is somewhat exceptional. Finns are usually the comical characters in these types of novels (Kantola 2010; Mead 1982; Sihvo 1995).

Lapland in *The Most Dangerous Game* is a treasure chest of natural resources where any intrepid adventurer can rapidly become rich by finding nickel and selling the information on its location to mining companies. Cary searches for ore when he gets an assignment to fly a young American to hunt bears in the wilderness. The plot involves complicated international espionage as well as the Volkof treasure (which is revealed to be a map of precious minerals written on a shaman's drum ornament). After finding his fortune the main character leaves Finland.

The Cold War had a strong impact on the perception of the North in popular fiction. It has been noted that the discipline of international relations “never has been interested in the North *per se*. Rather it has considered the North worthy of consideration mainly as background to the superpower rivalry” (Möller & Pehkonen 2003: 7). However, “[t]he end of bipolarity in the late 1980s and early 1990s was followed by ... the reformulation of internal relations in academic writings” (Möller & Pehkonen 2003: 13). Spy stories published during the Cold War imaged analogue bipolar attitudes and Lyall's novel is a representative example of Lapland as a background to superpower rivalry. Interestingly, Britain seems to provide the most important operators in the plot, as the British SIS suddenly appears in the middle of events. Meanwhile, the Soviets appear ineffective and the American hunter even disturbed. The Finnish police and security intelligence service are highly inefficient. These characters are clearly subordinate to the plot, which enhances the main character's cunning and energy. Nevertheless, through the pilot's nationality these positive traits enforce the positive image of Britain as the sovereign actor in the story. In the end, Cary is the only person who is able to fly above the land and look down on the landscape as a potential source of riches to be exploited.

The prohibited zone, a no-man's-land between Finland and Russia, is where the British hero of *The Most Dangerous Game* mainly operates. A former pilot for British Intelligence, he now works surveying the lands around the east-west frontier illegally and in great secret. It is strictly forbidden to enter the airspace of this region but he frequents it to find nickel. The climax of the story describes in great detail his forced flight to Russia where he evades the radar stations, air control helicopters and fighters in the darkness. By fixing positions with a timer, he succeeds in remaining invisible in the pitch-black night of the enemy country. The landing in the East is dramatic.

I was alone. I was falling. There was nothing. And I was inside it, part of it. I wanted to haul back, rear away, slam on the engine to hear something else besides me trying to escape from being nothing. I didn't want to die in quiet. (187)

This is a practical description of landing an airplane on a misty lake in the darkness which can also be interpreted as an illustration of descending into a mental void of silence; the narrator is making use of the fears of non-existence, nothingness, and death. In the text, both these levels are connected to the crossing of the Soviet border, into the realm of the unknown and threatening.

The conventional heroism of spy stories manifests in this image of landing as its description is linked to the possible fate of Finland. Apart from the personal risk of death, the British hero's reluctance to transgress is linked to the destiny of Finland, the chance of its being swallowed up, losing its independent existence, sliding into nothingness. A British Intelligence agent, Judd, tries to persuade Cary to cross the border. The pilot refuses, justifying his refusal by referring to the destiny of Finland.

“I owe them something, Judd. I don’t think I owe them this.”

He said: “Oh yes?” again, and his voice was the polite faraway one they specify for use on the man who’s gone native and started wearing shark’s-tooth necklaces. (155–156)

It was revealed earlier in the novel that during the Second World War, the British Foreign Office launched Operation Counterweight, placing agents into countries Russia was likely to invade, to establish contact with the more conservative underground. It is also hinted in the novel that the Operation may have saved Finland and Austria from Russian occupation.

However, Cary is an outcast of the British Intelligence and receives personal favours from a Finnish statesman who is not named (but who is probably a fictional Mannerheim) after Operation Counterweight goes sour. This leaves him in debt.

“I owe that man—and his ideas about Finnish independence—something, Judd. Had you thought what you might do to Finland?”

“I’m not concerned with Finnish—er, sales.”

“Maybe not. But supposing we got caught over there, Judd? You’d be bad enough—they’d know you could only have come in through Finland. But me—I’d be a real birthday surprise. I’ve been here a long time. Finland harbours British spy. How many times has he flown our frontier before? The Russians could use that, if they wanted to. It wouldn’t do Finland any good at all.” (156)

Finally Cary is forced to fly to the East. This time the balancing act between east and west does not go wrong and Finland subsequently may be saved for a second time as the pilot is not caught. The stereotyped concept of the Soviet Union as a realm of darkness, chaos, and death can be interpreted from the depiction of Cary landing his airplane in sheer nothingness, as it appears to him at the moment of entering that country. However, there is hardly any fixed point at which we can clearly separate a stereotyped notion from a symbol. The reading produces the dividing line between the two, not necessarily the text. This is a question of perception and its limits.

Stereotyped images of Finland reflect the material that has been delivered in English outside of Finland. Shamans, the nearness of Russia, even bear hunting might be interesting to foreigners because they have been part of the official story of Finland in, for example, tourist marketing. Travel literature as well as English translations of *Kalevala* and other Finnish literature have helped to circulate these topoi. Not to mention journalistic treatments of the Winter War and Mannerheim. Seldom are there features that we are not commonly aware of in Finland before they get international attention (Tove Jansson’s Moomin cartoons, for example, have projected abroad images that are now globally considered part of Finnish culture, although Finns do not necessarily recognize them as their own). The nickel mining endeavours are one of these themes in *The Most Dangerous Game*. As the Finnish stories of the search for precious metals in Lapland concentrates on eccentric individuals digging for gold, Lyall’s narrative opens up a new perspective: Lapland as a nickel resource for big companies, resulting in the landscape being “torn up into pit-heads and slag-heaps” (Lyall 1966: 138).

At the beginning of the novel, Cary works for the Kaaja company, a name which suggests a Finnish enterprise. At the end of the novel, when finding the Volkof treasure, i.e., the coordinates to a large nickel deposit, he works for himself and is free to sell the information to the highest bidder. These are the last words of the novel, as the protagonist heads to Norway:

I touched the *shaman’s* drum ornament in my pocket. *From the Mountain of the Ulda*, it read. *Fe, Cu, Ni*. Iron, copper, nickel. The mountain of Ulda—the good spirits who look after bears in the winter—lay just south of my survey area. The iron wouldn’t be worth working; the copper just maybe. But it was the *Ni* that interested me.

“Just rich”, I said. “Just rich.”

The frontier fence slid underneath and Finland was behind me. (223)

The hero leaves Finland, having gained what he came for: wealth and riches. The ending suggests the destruction of untouched wilderness and the arrival of international mining companies. In contrast, Lapland’s most notorious villain Veikko had earlier been killed for counterfeiting coins crucial to the balance of international espionage. Thus the real winner is not he who deals with gold in suspicious business transactions, but he who gets out of the country with a map of its natural resources. Echoes of colonization, in the sense of appropriating a place or domain for one’s own use, are obvious. The voice of the narrator is unambiguous: the main character has come to establish economic control and empire over the indigenous people of the area. Finns have little idea of what is going on, as colonialism as an attitude is foreign to them. Perhaps the attitude of the main character and the voice of the narrator would sound mainly patronizing, ridiculous, and irritating if we did not know what happened in Finland in the 2010s. Mining rights were sold abroad by the Finnish government.

The North is clearly an exotic place with its untouched nature and vast quiet wilderness. It is also a vacant setting for exciting adventures like hunting wild animals. To repeat, its closeness to the eastern border makes Lapland geopolitically interesting and a suitable canvas for tales of espionage. The Second World War still reverberates in the area. The events of the war are referred to on several occasions in the story, perhaps in order to add credibility to actions taking place during the 1960s. However, apart from a few precise descriptions of lakes and other landing places, the stage is vague and indefinite. The scenery is mostly seen from a bird’s-eye-view. The narrator’s figures of speech when imaging the area are oddly misleading: metaphors like “witchdoctors” and “going native with shark-tooth-necklaces” lead the reader’s thoughts southward and to colonialist themes, but appear otherwise unnecessary to the plot. They are also left undiscussed. Without former knowledge of Lapland the terrain takes erratic shapes in the concretization process. The plot seems most important in the novel and the landscape is secondary, except when it is pictured for atmospheric purposes.

Conclusions

A Finnish reader searching for written images of Finland in fiction can easily perceive many anomalies of the narrator’s notions and find unusual details that are not accurate in foreign writers’ texts. This does not necessarily take us very far. On the other hand, making assumptions based on individual fictitious works can quickly lead to a swamp of intentional interpretations—reading too much into isolated and separate occurrences.

At its worst, the quest to find stereotypes threatens to become a balancing act similar to that which Finland has been described as carrying out in world politics during the Cold War. At best, a detailed analysis of a wider range of research material could further our knowledge of written images of nationality and the way they work in fiction. They may also help to gain perspective on our own past and future.

The significance of this kind of research is that it can help us recognize simplified negative stereotypes and to articulate them. Fiction written in English is widely distributed, which means that the image of Finland conveyed by those books is not insignificant. Textual dialogue between cultures is invariably ongoing and stereotypical written images spread by fiction (and media) can keep recurring.

The function of these images often changes en route. A stereotype which in Finland is understood as a rough image can be converted into “a fact” including objectionable or erratic features. One example is the emphasis put on the untouched nature and long

traditions of Finland. When travel literature celebrates vast forests, clean lakes and original Sami costumes, British popular fiction may repeat these images but give them new contents: images of unspoiled (and ancient) Lapland may turn into a land of witchcraft, where many inhabitants are clairvoyants or shamans living in forest villages. Primal exoticism replaces the original message of preserved historical traditions.

Stereotypical notions remain open to cultural renditions. This means that strict interpretations should be avoided. In addition to this, generalizations always ignore the subtleties of fiction, at least to some extent. However, rejected images of one's own culture tend to be projected in images of other cultures. When creating images of Finland, writers probably make no intentional attempts to project features that are rejected from their own cultural background onto foreigners and foreign countries. Rather it is a question of the difficulties that all writers encounter when depicting unfamiliar environments and trying to transcend the conventions of their culture. Stereotypes flourish when memorable and accurate cognition falls short. Established simplifications repeat themselves and are transferred to other cultures as they are one-dimensional and easy to grasp and remember. An analysis of this circulation might prove to be one way of unravelling this process.

Looking back to the period of the Cold War, it might be possible to assess how the (temporary) ending of the feud has changed the images of Finland in fiction written in English. It could be interesting to study how the disintegration of the Soviet Union and integration of the European Union have influenced the stereotypes of Finland abroad. Is Finland still the frontier land or have the black and white east-west positions dissolved in fiction? Have new ways of perceiving (national) cultures emerged?

As European countries aim at more intense cooperation, cultural exchange is arguably intensifying. This will undoubtedly show in the ways that Finland is seen in the English speaking world as well as in Europe. However, the changes may be slow and difficult to trace. This is where popular fiction offers suitable material for study as it reacts relatively quickly to alterations in worldviews and conveys both information and mental images, both of which are sometimes hard to separate from historical myth.

Works Cited

- Anderson, Benedict 1991. *Imagined Communities*. London & New York, Verso.
- Bhabha, Homi K. (ed.) 1993. *Nation and Narration*. London & New York, Routledge.
- Brennan, Timothy 1993. The National Longing for Form. Bhabha, Homi K. (ed.). *Nation and Narration*. London & New York, Routledge.
- Hobsbawm, Eric 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kantola, Janna 2010. Finland Is Not Europe, Finland Is Only Finland: The Function of Funny Finns in Fiction. *Orbis Litterarum*, 65 (6), 439–458.
- Kylmänen Marjo (ed.) 1994. *Me ja muut: kulttuuri, identiteetti, toiseus*. Tampere, Vastapaino.
- Lyall, Gavin 1964. *Lento tuntemattomaan*. Helsinki, Otava.
- Lyall, Gavin 1966. *The Most Dangerous Game*. Reading, Pan Books.
- Mead, W. R. 1976. Figures of Fun: Further Reflections on Finns in English Fiction. *Neuphilologischen Mitteilungen*, 77 (1), 117–127.
- Mead, W. R. 1982. Finland and the Finn as Stereotypes. *Neuphilologische Mitteilungen*, 83 (1), 42–52.

- Miettinen, Mervi 2012. *Truth, Justice, and the American Way? The Popular Geopolitics of American Identity in Contemporary Superhero Comics*. Tampere, Tampere University Press.
- Möller, Frank and Pehkonen, Samu (eds.) 2003. *Encountering the North*. Aldershot & Burlington, Ashgate.
- Nyman, Jopi 2000. *Under English Eyes: Constructions of Europe in Early Twentieth-Century British Fiction*. Costerus New Series 129. Amsterdam & Atlanta (GA), Editions Rodopi.
- Santala, Riitta 1992. *Crossing Cultures: Images of Finns and Finland in Twentieth-Century British Popular Fiction*. Pro Gradu Thesis. Tampere, University of Tampere.
- Santala, Riitta 1994. Me muut – suomalaiset englanninkielisessä fiktiossa. Marjo Kylmänen (ed). *Me ja muut: kulttuuri, identiteetti, toiseus*. Tampere, Vastapaino, 69–80.
- Sihvo, Hannes (ed.) 1995. *Toisten Suomi: mitä meistä kerrotaan maailmalla*. Atena, Jyväskylä.

Kuvasta kielikuvaan

Ekfrasis-runojen ulottuvuuksia Lassi Nummen lyriikassa

Mikko Turunen

Artikkelissani tarkastelen, miten ekfrasis-tekstien pohjana olevan kuvan visuaaliset ainekset muuttuvat lyriikan kuvakielen aineksiksi. Kohdeteksteinä ovat suomalaisen lyyriikon Lassi Nummen (1928–2012) runot, joissa on usein lähtökohtana maalaus ja sen synnyttämät vaikutelmat. Kyseessä ei ole pelkkä kuvan verbaalinen repressentaatio, vaan kielellistämässä tehdyt valinnat ohjailevat merkitysten muodostumista. Tunnettujen taideteosten (esim. Cézanne, Tizian) tapauksissa ekfrastinen teksti toisinaan marginalisoi kuvattavan kohteen, jolloin runoon siirretty yksityiskohta vieraantuu alkuperäisestä yhteydestään ja avautuu tuoreille merkityksille. Maalauksen vähäinen yksityiskohta kasvaa runon hallitsevan kielikuvan pohjaksi. Samalla itse taideteokseen avautuu uusi näkökulma, jos sitä lähestyy ekfrasis-tekstin poimiman yksityiskohdan kautta. Joskus runoissa eksplikoitu tulkinnallinen aines ehdottaa jotakin tiettyä katsomistapaa tai kiistää konventionaalisia assosiaatioita.

My article analyses the ways in which the Finnish lyrical poet Lassi Nummi (1928–2012) uses paintings and sculptures as the starting points of his lyrics. In my analysis, I focus on those Nummi's poems that have their origins in a painting, and the impressions that those paintings awake. Nummi's imagery is not just a verbal representation of the painting; the choices he makes in his focal points ultimately control the meanings and interpretations his readers are able to attach to the paintings via the poem. In the case of well-known paintings (such as Cézanne or Tizian, for example), Nummi's ekphrastic text marginalises the object of his description; the detail that Nummi has focused on in his poem is detached from its original connotations, and is therefore free to open itself to new meanings. Often a minute detail in a painting grows to form the basis of the poem's dominant verbal image. At the same time, Nummi's readers are presented with entirely new perspectives on the paintings if they approach them from the viewpoints that the poems suggest. At times, the interpretation suggested in the poem offers a certain way of looking at the painting, or challenges the associations conventionally attached to it altogether.

Asiasanat: ekfrasis, metafora, runous

Keywords: ekphrasis, metaphor, poetry

Vallitsevan käsityksen mukaan ekfrasis määritellään visuaalisen representaation verbaaliseksi representaatioksi (Heffernan 1992: 3; Heffernan 1996: 262; Mitchell 1994: 100, 152–3; Wagner 1996: 10) tai laajasti ei-kielällisen esityksen kielelliseksi esitykseksi (Clüver 1998: 49; Wagner 1996: 10–11, 14).²⁷ Ekfrasis-tutkimus on keskittynyt juuri ekfrastisen tekstin ja sen taustalla olevan taideteoksen vuorovaikutuksen osoittamiseen ja mallintamiseen. Toisaalta on myös kartoitettu ja luetteloitu ekfrasis-esiintymiä kirjallisuudessa (esim. Denham 2010; Hollander 1995; Kranz 1973; Huddleston & Noverr 1978). Tutkimuksessa toistuvat tunnetut esimerkit, jotka ovat muodostaneet tavallaan ekfrasis-tekstien kaanonin. Siihen kuuluvat muun muassa Akilleen kilven kuvaus Homeroksen *Iliassa*, Keatsin ”Ode on a Grecian Urn”, Stevensin ”Anecdote of a Jar” ja Ashburyn ”Self-Portrait in a Convex Mirror”. Esimerkit osoittavat, että ekfrasis toteutuu usein runon muodossa.

Ekfrasis-runot eivät useinkaan jää vain taideteoksen kuvailun tasolle vaan laajentuvat esimerkiksi tulkinnoiksi, taustatiedoiksi, impressioiksi, mietiskelyiksi, katsomistavan problematisoinneiksi tai aihetta laajemmin tematisoiviksi assosiaatioiksi (Hollander 1995: 4; Mikkonen 2005: 41). Tulkinnallinen aines on väistämättä läsnä, koska ekfrastinen kuvaus on jo sanallistamisen ja hahmotustapojen seurausta. Näiden valikointien vuoksi ekfrastinen teksti ei ole enää kovin täsmällisessä vaikutussuhteessa taideteokseen. Kohteen kattavaa ja objektiivista esittämistä sanoin onkin pidetty mahdottomana (Mitchell 1994: 152, 156; Barthes 1988: 39; Heffernan 1996: 262).²⁸ Toisaalta sanataiteen tehtävänä pidetään nimenomaan kykyä tuottaa uusia merkityksiä, ja silloin ekfrastisen aineksen jatkokehittely nousee kuvailevaa representaatiota tärkeämmäksi.

Tarkastelen sitä, miten ekfrasis-runoissa pohjana olevan taideteoksen yksityiskohdat ja luonnehdinnat laajenevat tai irtoavat kohteen representaatiosta laajemmiksi sommitteluiksi. Käytän kohdetekstinä suomalaisen kirjailijan Lassi Nummen (1928–2012) lyriikkaa, sillä läpi tuotannon esiintyy runsaasti runoja, joissa viitataan taideteoksiin. Ekfrasiksen pohjana ovat maalausten lisäksi veistokset ja museoesineet.

Erilaisia ekfrasiksen ilmentymiä

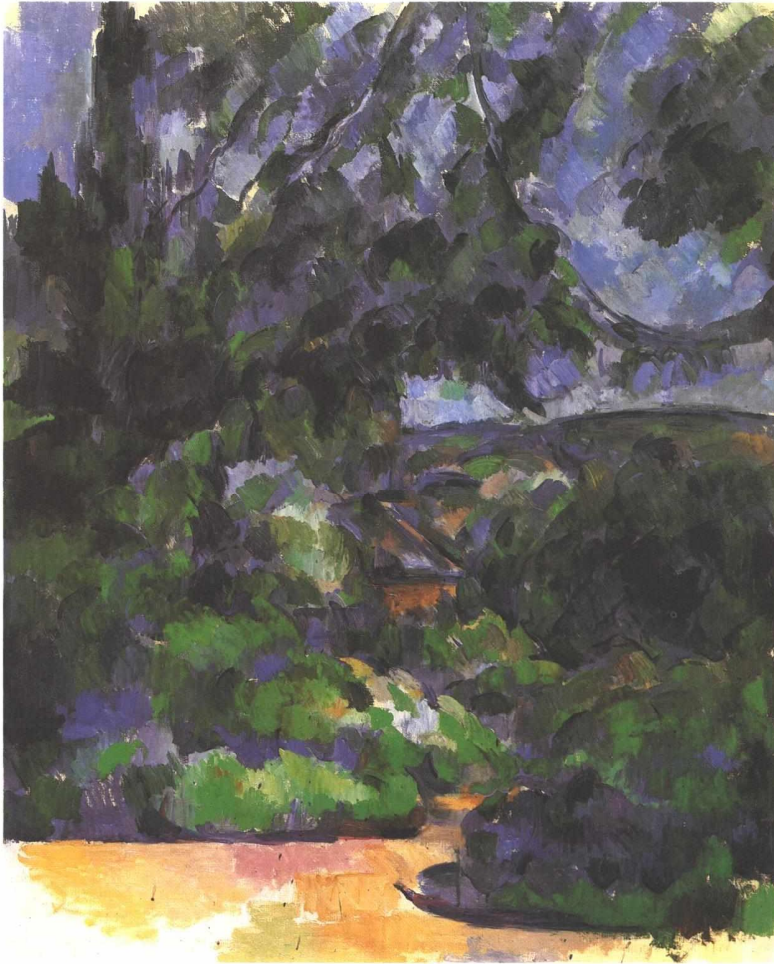
Lassi Nummen ekfrasis-runoja sisältävät sikermät on usein rakennettu ikään kuin galleriaksi, jonka jokainen runo keskittyy yhteen taideteokseen. Tavallisesti nämä galleriat ovat kuvitteellisia, ja niihin on koottu eri näyttelyissä olleita maalauksia kuten *Välimeri*-kokoelman (2000) osastossa ”Gallerian pohjoisseinä”. *Portaikko pilvissä* -

²⁷ Ekfrasiksen käsitehistoriaa, kategorioita ja niistä käytyä keskustelua on esitelty toisaalla, joten tässä yhteydessä se ei ole tarkoituksenmukaista (ks. esim. Heffernan 1992: 1–4; Hollsten 2003: 118–23; Scholz 1988: 82–84; Wagner 1996: 9–18). Määritelmien kritiikistä ks. Scholz 1998: 74–75; Robillard 1998: 54–55; Mitchell 1994: 153.

²⁸ Kohteen ja sen kuvauksen yhteismitattomuuden oivallusta kutsutaan ekfrastiseksi yhdenentekevyydeksi (*ekphrastic indifference*, Mitchell 1994: 152). Se ei kuitenkaan estä tuottamasta taideteosta representoivaa tekstiä, joka synnyttää vahvan mielikuvan kohdeteksestä. Kyse on perimmiltään siitä, miten nähty asia voidaan kääntää kielellisiksi merkeiksi: tällöin kuvallinen muoto ja merkitys saavat kielellisen muodon (Robillard 1998: 53; Hollander 1995: 6; Mikkonen 2005: 16–17). Viime aikoina on korostettu intermediaalista lähestymistapaa, jossa taiteenlajien erottelun sijaan on korostettu dialogia, eli sitä, miten muuntuminen sekä kohteen ja kuvauksen vuorovaikutus tapahtuvat (vrt. Robillard 1998: 53; Mitchell 1994: 89).

teoksen (1992) osasto ”Suuri galleria” taas sisältää runojen alkuviitteiden mukaan maalauksia ja museohavaintoja muun muassa Kairon Kansallismuseosta, Budapestin ja Lontoon kansallisgallerioista, Amsterdamin Valtionmuseosta ja New Yorkin Frick-kokoelmasta. Aina taustalla ei ole maalaus, vaan muitakin taideteoksia kuvaillaan.

Toisinaan runoissa korostuu ekfrasikselle tyypillinen esteettisyyden esiintuonti (Mitchell 1994: 166; Heffernan 1992: 133; Pethö 2010: 213). Toisinaan Nummen esitystapa tavoittelee kuvataiteen visuaalisuutta ja havainnon vaeltelua katsottavan/kuvattavan kohteen detaljeissa.



Kuva 1. Paul Cézanne, *Sininen maisema* (Wikimedia Commons, CC-PD-Mark).

Paul Cézannen maalauksen (n. 1904–1906) mukaan nimetyssä runossa ”Sininen maisema” tavoitellaan kuvausta impressionisteille ominaisesta laikukkaasta ja selviä rajoja karttavasta sivellintekniikasta. Cézanne leikkii monissa maalauksissaan havainnon lainalaisuuksilla esimerkiksi vääristelemällä perspektiiviä tai käyttämällä sellaista sivellintekniikkaa, joka näyttää häivyttävän kuvattujen esineiden keskinäiset rajat: etualan kuva-aiheet limittyvät taustaan. Tällainen ajatus on luettavissa Nummenkin kuvauksesta, jossa oksat työntyvät juurien lailla maiseman muihin aineksiin, jotka reaali maailmassa olisivat keskenään etäällä toisistaan ja eri ainetta (pelto, vuori, taivas). Lisäksi toisen säkeistön kuudennessa säkeessä maalauksen maiseman osat on lueteltu ilman erottavia pilkkuja aivan kuin niitä olisi vaikea erottaa selkeästi toisistaan.

Kevyt sinertävä
 vuori
 taustalla: ikäänkuin
 hallitsee. Hallinnut. Ikäänkuin
 vetäytynyt taustalle,
 luopunut. ja sitä ympäröi sininen, eläväpilvinen
 taivas.
 Sieltä tännepäin
 maa okrankeltainen, okranruskea,
 keveänä silmille annettu
 peltomaa.

Mutta aivan edessä on
 alaston puu.
 Sen ohuet vitsaoksat
 kiertyvät, kurottuvat
 kuin huomaamatta
 maisemaan, peltoon vuoreen taivaan
 pilviin.
 Kuin juuret. Se imee maisemaa, tuo sen lähelle
 silmiin. Imee katseen, vie sen
 joen yli peltoon, vuoreen pilviin.
 Katse virtaa
 kohisten. Tyhjenevin silmin
 katson maisemaa
 joka täyttymistään täyttyy. (Nummi 1988: 85)

Runo koostuu impressiomaisista havainnoista ja assosiaatioista, jotka syventävät kuvan kokemista. Maalausta on hyödynnetty paljon, mutta yksityiskohtien määrällinen runsaus ei kerro, miten representaatio käsittelee kohdettaan. Tässä tapauksessa ekfrasis rakentuu yksityiskohdista, jotka ”imevät” katsojaa maalaukseen, ja yksityiskohtien keskinäinen sommittelu jäljittelee jossain määrin impressionistista esitystapaa. Aina luonnehdinnoille ei löydy tukea kuvasta, kuten on Tivadar Csontváry Kosztkan *Seurue ylittämässä siltaa* -maalaukseen (1903–1904) viittaavassa runossa ”Seurue, silta, maisema” (Nummi 1984: 88). Runossa mainittu hillittömyys ja kaoottisuus ovat koettuja vaikutelmia, koska pohjalla oleva maalaus ei juurikaan korosta taustamaiseman sekavuutta, vaikka esimerkiksi puiden rungot ovatkin mutkaisia ja kasvusuunnat viistoja. On pohdittu, kuinka paljon teosta pitää kuvailla, että voidaan puhua sen representaatiosta (Robillard 1998: 54–55). Yhtä olennaista on, millä tavoin kohdeteos ja sen vastaanotto esitetään.

Maalauksen visuaalinen aines voidaan tarkoituksellisesti kiistää poisjättöjen tai kieltojen kautta. Runon puhuja saattaa eksplisiittisesti kieltäytyä kuvaamasta näkemäänsä. Tällainen tapaus on runossa ”Maalaus numero viisikymmentäviisi”, joka viittaa Helge Dahlmanin taideteokseen: ”En kuvaile noita runkoja tai oksia, / en metsänrajaa enkä autiutta siinä välissä” (Nummi 2000: 108). Maalausta kuvailevassa runossa voi olla deiktisiä viitteitä esittämiskontekstiin (katson kuvaa, kerron / en kerro), mutta maalauksessa itsessään ei tällaista voi olla (vrt. Mikkonen 2005: 184). Maalauksessa jonkin asian poissaolo toteutetaan vihjeellä, mutta ekfrasiksessa poissaolon voi sanallistaa ja nimetä. Vaikka runon kuva kiistää maalauksen kuvan, se on silti läsnä runossa julkilausutun kiellon kautta. Kun nimetään kohteet ja asiat, joita ei aiota kuvata, niiden kuuluminen runon taustalla olevaan maalaukseen välittyy silti lukijalle.

Ekfrasis voi kuvata periaatteessa joko todellista tai kuviteltua taideteosta.²⁹ Kuitenkin ekfrasikset kuvaavat aina kuvitteellista taideteosta, koska verbaalisella representaatiolla on taipumusta etäännyttää ja vieraannuttaa kuvattu taideteos: se on ainoastaan kuvauksen kautta fiktiivisesti tai metaforisesti läsnä (Mitchell 1994: 157–8). Ekfrasiksessa kommentaari korvaa ja marginalisoi kuvattavan kohteen. Näin on etenkin, jos runo käyttää maalausta vain virikkeenä ja kommentaari itsenäistää tulkinnan suhteessa taideteokseen. Esimerkiksi runon ”Ilta Kairossa” (Nummi 1984: 86; Csontváry Kosztkan samannimisestä maalauksesta 1904) ensisijainen sisältö on runon puhujan muistelua Kairosta (”Tämän olen itsekkin kokenut” ym.). Kuvasta tunnistetaan omia muistikuvia, jolloin maalauksen visuaaliset ainekset tarjoavat sekä virikkeitä että taustaa subjektiiviselle reflektiolle. Mainitut yksityiskohdat (aamuyö, ihmiset, valkeat talot) kumpuavat yhtä lailla maalauksesta kuin muistoista mutta sävytyvät yksilöllisestä kokemuksesta: tässä mielessä runon puhuja katsoo maalausta olennaisesti toisin kuin joku muu saman kuvan äärellä oleva. Pohjateos marginalisoituu, ja ekfrasiksessa on pikemminkin muistojen varaan kuviteltu näkymä, joka toki yhdistyy taulun esittämään kuvaan.

Ekfrasis-runoilta tyypillistä taidekritiikin tai -historian erityissanastoa (vrt. Goldhill 1996: 22) ei Nummen runoissa esiinny, vaikka kirjailija laati useisiin lehtiin arvosteluja taidenäyttelyistä. Valinta onkin pysytellä taiteen kokemisen ja siihen liittyvän assosioinnin alueella, joskin kuvaustapa on usein erittelevä. Toisinaan runon otsikko kyllä viittaa kuvataiteen lajiin tai tekniikkaan. Tällainen tapaus on runossa ”Kakemono” (Nummi 1980: 58). Kakemono tarkoittaa japanilaista kangaskuvaa. Näin motivoituu runon kohta ”kuvaan vangittu”, koska kyseessä voi ajatella olevan aihe runon kuvaamassa konkreettisesti taideteoksessa.

Ekfrasis-runo hahmottuu suhteessa taustalla olevaan teokseen, ja kuvallinen lainaines sekä runossa rakennettu aines jäsenyivät keskenään. Vaikka runon lukija tekee tulkintansa ensisijaisesti runon pohjalta, tieto taideteoksesta – mikäli se on lukijalle tuttu – saattaa ohjata tulkintaa voimakkaasti. Käytännössä ekfrasis-runon lukijalle ei useinkaan ole merkitystä, miten tai mistä osista runo rakentuu, vaan tekstin synnyttämä vaikutelma ja puhuttelevuus ovat ensisijaisia (vrt. Heffernan 1992: 7). Samoin runon merkitys ja tulkinnat eivät välttämättä ole riippuvaisia runon ja taustateoksen vastaavuudesta.

Aarne Kinnunen (1986: 69) toteaa Nummen *Hiidentyven*-kokoelman (1984) ekfrasis-runojen ja taustalla olevien taideteosten suhteesta, että maalauksesta kirjoitettu runo on ehdottomasti itsenäinen, vaikka runoissa on päällekkäin kaksi simultaanista taiteen kieltä, joista maalauksen kieli erottuu sanataiteen kielen alta vain katkelmallisena. Tämä synnyttää kaksi tulkittavaa tarkastelun aikatasoa: aikaisemman maalauksen tason ja myöhemmän kokemuksen tason, joka on runossa sanallistuvaa maalauksen katsojan puhetta. Vaikka ei olisikaan tärkeää, että lukija tuntee runon taustalla olevan taideteoksen, ekfrasista tutkivalle se on välttämätöntä. Muuten tutkijan on vaikea analysoida kohteen ja sen representaation tapoja sekä sitä, miten viittaavuus rakentuu ja yksityiskohdat merkityksellistyvät ja siirtyvät toisen taiteenlajin esiintymisehtoihin.

²⁹ Sepitteelliseen taideteokseen viittaavaa kuvausta kutsutaan kuvitteelliseksi (*notional*) ekfrasikseksi erotuksena todelliseen (*actual*) taideteokseen viittaavasta (Hollander 1995: 4, esimerkianalyseistä ks. 7–32; Hollander 1988: 209).

Enemmän kuin pelkkää viittaavuutta

Ekfrastisuuden tunnistamisessa voi hyödyntää Valerie Robillardin (1998: 56–62; 2010: 151–4) asteikkomallia (*scalar model*) ja eromallia (*differential model*), jotka oikeastaan kuvaavat samoja ominaisuuksia eri näkökulmista. Mallien avulla voi tarkastella kohteen ja kuvauksen vuorovaikutusta sekä ekfrastisuuden tapaa, voimakkuutta ja avoimuutta. Koska visuaaliset merkit muuttuvat niitä kuvaileviksi sanoiksi, pohjana olevan teoksen teemat ja motiivit siirtyvät toiseen ilmaisumuotoon, vaikka viittaavuus alkuperäiseen taideteokseen ilmaistaisiinkin. Mallit erittelevät ja kuvaavat ekfrasis-viittaavuuden vaihtoehtoja ja mahdollisuuksia sekä antavat keinon sanallistaa, miten kytkös rakentuu.

Robillard muotoilee kaksiosaisen kehyksen, jonka avulla voidaan eritellä pohjateoksen ja kuvauksen vuorovaikutuksen laatua (asteikkomalli) ja toisaalta tyypitellä ekfrasisen esiintymiskategorioita (eromalli). Ekfrasisen laadullisia aste-eroja ilmenee muun muassa kommunikatiivisuuden, valikoivuuden ja itsereflektiivisyyden akseleilla esimerkiksi siinä, nimetäänkö pohjateos suoraan tai problematisoidaanko katsomisen tapaa. Esiintymiskategorioita muodostuu esimerkiksi suoran kuvaavuuden, viittaavan nimeämisen ja väljän assosiativisuuden perusteella – viimeksi mainittu voi esimerkiksi synnyttää vaikutelman tyyliisunnasta (kuten impressionismista), vaikka osoittavaa viitettä ei tekstissä olisi.

Robillardin asteikkomallin kommunikatiivisuus ja eromallin attributiivisuus viittaavat molemmat siihen, miten selvästi ja tunnistettavasti taideteos on merkitty tekstiin. Nummen tuotannon kohdalla voidaan puhua useimmiten vahvasta ja näkyvästä ekfrasiksesta. Kokoelmassa *Hiidentyven* (1984) on unkarilaisen taiteilijan Tivadar Csontváry Kosztkan (1853–1919) maalauksia mukaileva osasto ”Ratsastajat meren rannalla”. Osaston nimi on suora laina yhdestä Csontváry Kosztkan maalauksesta, ja yksittäisten runojen otsikot ovat suhteellisen helposti yhdistettävissä taustalla oleviin maalauksiin. Esimerkiksi runon ”Yön ja vuoren pimeyttä vasten” (Nummi 1984: 83) kuva-ainekset ovat maalauksesta *Jacjen sähköasema yöllä* (1903), ja ”Myrskyn alla” (Nummi 1984: 85) viittaa maalaukseen *Myrsky Hortobágyissa* (1903). Joskus Nummen runoissa kuvallinen lähde mainitaan suoraan, esimerkiksi ”J.M.W. Turner: *Köln, postilaivan saapuminen, ilta*” (Nummi 1992: 143) tai ”Rembrandt: *Omakuva*” (Nummi 1992: 144). Paikoitellen runon alussa on omistus (kuten Marc Chagallille).

Taustalla oleva maalaus sekä siihen viittaavat ainekset voidaan nähdä tulkintaa ja ymmärrystä ohjaavina parateksteinä tai kynnysteksteinä. Nummen ekfrasis-runoissa kyseeseen tulevat lähinnä periteksteiksi nimetyt ainekset, kuten nimet, otsikot, omistukset ja viitteet (Genette 1987: 4–5). Maalauksen nimen käyttäminen tai käyttämättä jättäminen runon otsikoinnissa on olennainen valinta: se sitoo runon taustataideteokseen ja antaa tulkintakehyksen (Barthes 1988: 39).³⁰ Nimi viittaa samanaikaisesti sekä pohjateokseen että siitä tehtyyn ekfrasikseen.

Toisaalta runo on itsenäinen ja erillinen kokonaisuus, vaikka sen nimi olisi identtinen taulun nimen kanssa. Nummen runojen oma otsikointi nostaa maalauksista esiin yksityiskohtia ja tuottaa erilaisia näkemisen tapoja – näin otsikko saattaa rikkoa taulun nimen antaman tulkintakehyksen ja tuoda tilalle toisen. Näin on esimerkiksi

³⁰ Maalauksen nimeämisellä on vaikutusta visuaalisten elementtien merkityksellistämiseen: nimi vaikuttaa siihen, miten näemme kuvan, sillä se sitoo valmiiksi jonkin (kielellisen) merkityksen kuvaan ja antaa näin lähtökohdan tulkinnalle. Kuvan nimeäminen implikoi, että kuva on käännettävissä kielellisiksi merkityksiksi, ja silloin kuvan välitön kielellinen viitekehys on nimi tai kuvateksti (Mikkonen 2005: 84–86, 202). Kuvien otsikot ovat myös ensimmäinen sanallinen kosketus maalaukseen (Heffernan 1992: 139; vrt. Barthes 1988: 38).

runossa ”Se aamu” (Nummi 1992: 140), joka viittaa Gerrit Beckheyden maalaukseen *Nieuwe Spiegelstrand* (1672). Taulun nimi viittaa fyysiseen paikkaan, Amsterdamin Herengrachtiin, mutta runo korostaa maalauksen tunnelmaa ja valon koettua puhtautta. Tähän verrattuna muu nimetään toisarvoiseksi: kanava, talot, ihmiset ja pursi mainitaan vain nopeasti, ja pääpaino on erityisen aamutunnelman kokemisessa. Ekfrasiksen peruskysymys onkin, kuinka paljon siihen on suodattunut aineksia kuvastusta kohteesta ja kuinka paljon kuvan kokemisesta tai sen tulkinnasta tietyllä tavalla (Mikkonen 2005: 281–282). Nummella vastaanottohetken välitön elämys kytketään pikemminkin valikoituihin yksityiskohtiin kuin koko maalauksen synnyttämiin vaikutelmiin. Tässä mielessä ekfrasis-runon impressiot tulevat pohjateoksesta.³¹

Yksiselitteinen määrittelevä nimeäminen edustaa korkeaa kommunikatiivisuutta, ja se on voimakkain attribuoinnin keinoista. Muita attribuoinnin keinoja ovat Nummenkin käyttämät alluusiot, joiden viittauksista taideteos on tunnistettavissa (ks. Tizian-analyysia alempana), sekä määrittämätön merkitseminen (*indeterminate marking*). Jälkimmäisestä käy ilmi, että kyseessä on jonkinasteinen ekfrasis, mutta representaation kohde jää piiloon. Tällainen esimerkki on Nummen runon otsikko ”Veistos, nimetön” (Nummi 1992: 44) tai viite ”Kaksoisvirranmaan taiteen näyttelystä” (Nummi 1980: 64), joiden yleisluonteinen ja epätarkka viittaavuus tekee pohjateosten tavoittamisen vaikeaksi. Joissakin tapauksissa on vaikea määrittää, missä määrin runossa on taideteoksen tai sen synnyttämän vaikutelman tuomaa ainesta, missä määrin taas muuta kautta tulleita merkityskomponentteja tai Nummen omaa kehittelyä.

Ekfrastinen runo voi heittää haasteen lukijalle: verbaalinen vihje tai intertekstuaalinen viittaus saattaa jäädä piiloon (Yacobi 1998: 26; Robillard 1998: 61). Toisaalta runojen taustalla saattaa olla taideteoksia, vaikka se ei käy suoraan ilmi. Toisinaan ekfrastinen viittaus on ylimalkainen ja vaatii taustalla olevien taideteosten tunnistamista.



Kuva 2. Tizian Vecelli, *Pyhä ja maallinen rakkaus* (Wikimedia Commons, CC-PD-Mark).

Esimerkiksi runo ”Allegoria” on saanut otsikon perään sulkumääritteen ”Tizianin mukaan”, ja runossa mainitut yksityiskohdat – etenkin toisen säkeen vihje – sitovat sen maalaukseen *Pyhä ja maallinen rakkaus* (1514). Nummen runoissa on kuvattu runsaasti ja tarkasti maalausten yksityiskohtia, joten kun maalausta ja runoa katsoo rinnakkain,

³¹ Nummi on sanomalehtien taidearvosteluissaan suosinut kehittämäänsä impressionistista kritiikkiä, jossa kohdetta lähestytään ensivaikutelmien pohjalta ennen tarkempaa kontekstoivaa analyysia. Samanlainen lähestymistapa ilmenee ekfrasis-runoissa.

yhteys näkyvä selvästi. Alluusiot eivät rajoitu vain ekfrasis-aineksen viitteellisyyteen, vaan runossa kuvan katsoja tuottaa detaljeista tulkinnallisia mielteitä.

Se pakenee silmistäni, rakkaus,
taivaallinen, maallinen.
Se pakenee jäsenistäni
kuin ajetut eläimet maisemassa
koirat varjoina kintereillä, ahnas haukku, metsämies

silmien pohjalta se kuultaa, syvältä
muistojen kalvon vedestä.
Siellä on maisema: illan varjo, aamun valo,
kyläkirkko, ihmeellisen
lehvärunsat puut.
Metsästäjä palaa tietään
maallisen rakkauden linnaan.
Taivaan rauha lepää niityn varjoissa.
Kaivolla on kaksi naista, toinen kauniisti vaatetettu,
toinen kauniisti alaston,
ja vieläkin en tiedä, kumpi. (Nummi 1980: 60)

Vaikka ekfrastisuus on ilmeistä, runossa on paljon muutakin – siksi pelkkä kuvan ja kuvauksen vastaavuuksien tarkastelu ei ole hedelmällistä. Runo lähtee liikkeelle runon puhujan subjektiivisesta kokemuksesta (omistusliitteet, näkymään yhdistyy muistoja) tai tulkinnasta, jota sellaisenaan ei maalauksessa kuvata. Taulun repressentaatio alkaa kuvan taustan pienistä yksityiskohdista, joihin liittyy vertauskuvallistamista (johon viittaa myös runon otsikko ”Allegoria”): rakkaus pakenee kuin eläimet maisemassa, maalauksen fyysinen linna nimetään maallisen rakkauden linnaksi, taivaan rauha lepää niityn varjoissa ja niin edelleen. Vasta runon lopussa mainitaan maalauksen hallitseva ja keskeinen kuva-aihe naisista kaivolla – tästä ei kuitenkaan anneta tulkintaa, vaikka maalauksessa juuri se on keskeinen allegorinen elementti pyhästä ja maallisesta rakkaudesta. Katsomis- ja tulkitsemistapa poikkeaa siis Nummen runossa konventionaalisesta, sillä keskeisen kuva-aiheen ja taulun nimen kytköksen ensisijaistamisen sijaan ekfrasis-runoon valikoituu erilainen havaintohierarkia, joka rikastuu lyyrisen minän katsomishetken tulkinnoilla.

Runon käsittely voi irrota ekfrastisesta aineksesta ja siirtyä laajempaan intertekstuaalisuuteen. Ekfrasis-tapausten analyysiin onkin ehdotettu intertekstuaalista lähestymistapaa (Wagner 1996: 36; Plett 1991: 20; Robillard 2010: 151). Tällöin tavoitetaan paremmin ekfrasis-koko kirjo ja voidaan ottaa huomioon intermediaaliset mahdollisuudet merkkijärjestelmien välillä: onhan kyseessä sekä viittaavuus ja kuvan aineksien siirtäminen toiseen teokseen että esityslajin muuttuminen toiseen (Robillard 1998: 53–56; Elleström 2010: 34; Mitchell 1994: 89). Jos taideteoksen aihepiiri tarjoaa mahdollisuuden laajempaan teeman tai kertomuksen hyödyntämiseen, ekfrasis ei välttämättä ole enää vain pohjateoksen representoimista.

1994: 165, 179). Tässä mielessä Nummen runo on paitsi aiheeltaan klassinen myös ekfrasiksen käytöltään lähellä sen vanhinta traditiota.

Kuitenkin runon muotokieli on modernia samoin kuin nykyaikaiselle ekfrasikselle ominainen museokuvauksen lähtökohta.³² Museoista on tullut ekfrasis-runojen mahdollistajia, ja ne ovat asettuneet ekfrasis-runojen aiheiksi, miljöiksi ja osaksi otsikoita – myös museoiden taideteoksia ympäröivät tekstit (esittelyt, nimet ym.) ja eri taiteilijoiden teokset asettuvat vuoropuheluun keskenään ja suhteessa ekfrasis-teksteihin (Heffernan 1992: 138–139, 171). Tämä on läsnä yllä olevassa ”Aenae”-runossa mutta vielä voimakkaammin runossa ”Museohavainnoja” (Nummi 1980: 62–63). Museo on nostettu otsikkotasolle ja runossa siteerataan amforaan liittyvä museon teksti ”Sfinge di Nefro recuperato assieme / al corredo della tomba del pittore / della Sfinge Barbala (550–525 a.Chr.)”.

Katsomisen tapa problematisoituu

Ekfrasis perustuu kohteen katsomiseen, tulkintaan ja sanallistamiseen. Samaa teosta voi katsoa vaihtoehtoisilla tavoilla, ja toisaalta erilaiset reaali maailman hahmottamisen tavat ovat taltioituneet taideteoksiin. Kuvallista ja kielellistä ainesta on jo lähtökohtaisesti vaikea erottaa toisistaan, sillä katsoja verbalisoi ja samalla tulkitsee sen, mitä näkee (Mikkonen 2005: 24).³³ Nummen taideaiheisessa lyriikassa kuvattavan taideteoksen ominaisuudet ja sen synnyttämät tulkinnat limittyvät, koska katsomiskokemus suodattuu lyyrisen minän tajunnan lävitse. Tällöin mukana ovat myös maalauksista syntyneiden vaikutelmien ja tulkintojen tuomat vivahteet: kuvattu kohde muuttuu omakohtaisesti eletyksi.

Ekfrasiksessa on mahdollista problematisoida sekä runon puhujan katse että maalauksen tehneen taiteilijan esitystapa. Nähdystä kohteesta kirjoittaminen on myös katsovan subjektin rakentamista ja erilaisten katsomisen diskurssien muovaamista (Goldhill 1996: 18). Tällainen on läsnä jo varhaisissa ekfrasiksissa, vaikka ilmiöön on kiinnitetty huomiota vasta nykytutkimuksessa. Arkkityyppinen hellenistinen katsoja oli tiedollisesti (*philosophically*) ja ilmaisullisesti (*rhetorically*) harjaantunut asiantuntija (*sophos*), joka ilmaisi yksilöllisen analyttisen asennoitumisensa taideteoksiin (Goldhill 1996: 22).

Klassinen esimerkki on suuri joukko epigrammeja *Myronin lehmänä* (ensimmäinen vuosisata eKr.) tunnetusta pronssiveistoksesta. Niistä mikään ei kuvaile fyysisistä taideteosta vaan keskittyy kuvitteelliseen (*fictionalized*) katsojaan ja tämän impressioiden tavoittamiseen. Jokainen runo dramatisoi katsomishetken ja siinä tapahtuvan tulkinnan synnyn. Laajemminkin ekfrasis sisältää itsetietoisuuden ja itserefleksiivisyyden ulottuvuuden, joka ilmenee tulkintaprosessin esittämisenä ja eksplikoimisena – tällöin on jo irtauduttu taustateoksen representaatiosta kohti subjektiivista merkityksenmuodostusta. Niinpä ekfrasis-runo ei representoi vain taideteosta vaan myös

³² Toisaalta jo hellenistisessä Aleksandriassa oli museoita, jotka tarjosivat ”katsomisen etuoikeuden” taideteosten kuvittelun tai muistelun sijaan sekä mahdollisuuden taiteen kommentointiin (Goldhill 1996: 22).

³³ Visuaaliset havainnot puetaan kirjallisuudessa usein representoidun eli kielellisen havainnon pukuun. Visuaalista kokemusta ja kuvausta käsitellään nimenomaan ajatuksina havainnosta. Esitetty havainno on tapa tuoda lauseeseen henkilöahmon havainno, hänen tulkintansa havainnosta sekä havaitsemista ja sen käsittämistä kehystävä ja pohtiva näkökulma (Mikkonen 2005: 230).

runon puhujan katsovana subjektina sekä tietoisesti vaihtelevan vuorovaikutuksen subjektin ja katsomisen kohteen välillä (Goldhill 1996: 22).

Tällainen tulkintahetken ja katsomistavan esittäminen toteutuu eri tavoin Nummen runoissa, joiden taustalla on Csontváry Kosztkan maalauksia. Runossa ”Näin pitäisi veden virrata” (Nummi 1984: 84) keskeisenä on maalauksesta syntynyt oivallus, miten veden virtaaminen kuuluisi esittää. Vastakkain on taiteessa toistunut konventionaalinen esitystapa ja Csontváry Kosztkan siitä poikkeava virtaamisen representaatio. Toisaalta katsomiskokemusta myös problematisoidaan ihmis- ja arkijärjen rationalisoinnin ja veden ihmisestä riippumattoman logiikan vastakkainasettelulla. Kuvan katsominen ja sen tuomat oivallukset eksplikoidaan aivan runon lopussa.

Näin pitäisi veden virrata, ei noin,
kaiken järjen mukaan!
– Arkijärjen. Pintajärjen. Ihmisjärjen.
Vedellä on oma
logiikkansa: ei rautainen. Ei jähmeä. Vaan
syvältä kumpuava.
Katson kuvaa
ja syvältä nousee tieto:
noin, juuri noin se on oleva. (Nummi 1984: 84)

Toisinaan runo käyttää maalauksen yksityiskohtia tuodakseen ensisijaiseksi taiteen vastaanottoon liittyviä teemoja.



Kuva 4. Tivadar Csontváry Kosztká, *Kreikkalaisen teatterin rauniot Taorminassa* (Wikimedia Commons, CC-PD-Mark).

Runossa ”Kreikkalaisen teatterin rauniot Taorminassa” katsotaan samannimistä taulua (1904–1905), jonka esitystapa haastaa katsomistavan. Ensimmäisessä säkeistössä runon puhujan suhde maalaukseen on hämmästelevä, jolloin ekfrasis korostaa taulun epätavanomaisena koettua maalausjälkeä. Jälkimmäinen säkeistö limittää kuvan vastaanoton vaikutelmia ja maalauksen yksityiskohtia, jolloin syntyy vaikutelma komposition tarkoituksenmukaisuudesta ja jopa vääjäämättömyydestä.

Ei, tämä on mahdotonta.
 Taivas ei ole, ei saa olla
 noin keltainen julma.
 Ei vuori kohota noin
 taivaasta piittaamatta
 itsetietoiseen valkeuteensa.
 Liikaa on myös
 ruskon värisevä puna, meren vaikeroiva sini
 ja etualan raunio pikkutarkkoine tiilikaarineen ja pylväänpaloineen

Liikaa on
 melkein kaikki. Vain kuva itse ei.
 Se on siinä, ei hajoa, ei hievahda.
 Ja näin on: keltainen huutaa taivas, sininen meri vaikeroi,
 vuori kohoaa mistään piittaamatta
 erillään, ei yksin
 ja suoraan edessä, näen sen nyt aivan selvästi,
 on juuri se minkä siinä on oltava:
 tiilikaaret, pylvät,
 kreikkalaisen teatterin rauniot. (Nummi 1984: 92)

Sama katsojan ja taiteen välinen suhde jatkuu seuraavassa runossa ”Näkymä Baalbekiin” (Nummi 1984: 93), jonka mottona on Hamlet-sitaatti ja visuaalisena pohjana samanniminen Csontváry Kosztkan maalaus. Molemmat antavat vahvan tulkinnallisen sävyn runolle, vaikka kuvan ja sanan kytkös voidaankin pintatasolla pelkistää vain yhteisiin yksityiskohtiin. Otsikon jälkeinen Hamlet-sitaatti kuuluu ”Ei saa / vapaina hullut prinssit vaeltaa”. Kyseessä on jo edeltävässä runossa alkanut pohdinta, joka hämmästelee maalausten epätavallisia ja liialliseksi koettuja väri- ja muotovalintoja. Tulkinta taiteilijan omaperäisistä ratkaisuksista kritisoii ajattelutapaa, jossa konventioista poikkeaminen nähdään epänormaalina: ”Kiireesti hoitoon tämä mies! / Niin kuin on nykyisin tapa. / Eihän saa / maailmaa / näin läpikotaisin nähdä, kuvittaa” (Nummi 1984: 93).

Hamlet-motto ja äskeisen sitaatin muotoilu tuovat esiin teosten reseptioon liittyvän ilmiön: omaperäinen ja intensiivinen esitystapa ja vastaanottajien normeiksi kokemat mielikuvat eivät käy yksiin. Hamlet näyttäytyy hulluna tietyn kriteerein tai intressein katsottuna, ja Csontváry Kosztkan maalausten kontrastit ovat jostain vastaanottokehyksestä nähtynä liiallisia. Nummen runossa on kuitenkin ilkeäkurinen sävy, sillä lyyrinen minä itse kokee maalaukset puhuttelevina. Silti hän omaksuu leikkillisesti näkökulman, josta katsottuna ilmaisuvallinnat saattaisivat hämmentää. Lisäksi runossa ollaan samanaikaisesti tietoisia pinnasta, jota katsotaan (taulu), ja havainnoidaan jotain siinä olevaa (taulun esitystapa) sekä rinnastetaan erilaisia vastaanoton tapoja (julkilausuttu hämmennys ja rivien välistä luettava mielihyvä).

Runo voi kommentoida maalauksen esitystapaa tai näkemisen luonnetta myös toisella tavalla. Maalaukseen ja ekfrastiseen esittämiseen liittyvää katsomisen tapaa on jaoteltu katseeksi (*gaze*) ja silmäyukseksi (*glance*) (Heffernan 1992: 144; Heffernan 1996: 271).³⁴ Katse on ajaton, laaja-alainen, rationaalinen ja teoksen kokonaisuutta pohdiskelleva. Silmäys taas on hetkellinen, yksittäisiin kohtiin keskittyvä ja epäsystemaattinen tarkastelu, joka lähtee niistä yksityiskohdista, joita maalaus provosoi katsojan havaitsemaan. Olennainen ero syntyy siitä, että silmäyksen kohteet poimitaan yksilöllisesti silmien vaeltaessa kuvapinnan yksityiskohdissa, katse taas kiinnittää huomion esimerkiksi representaation kokonaisuuteen. Nämä eivät sulje toisiaan pois,

³⁴ Käsitteet ovat Norman Brysonin teoksesta *Vision And Painting: The Logic Of The Gaze* (1987).

vaan voivat esiintyä rinnakkain ekfrasiksessa. Silmäyksestä voi myös jäsentyä syvempi katse.

Tekstin lineaarisuuden vuoksi on luontevaa, että ekfrasiksen rakenne muistuttaa toisiaan seuraavia silmäyksiä. Runossa kuvatusta taideteoksesta piirtyy yksityiskohtia esiin vähitellen ja valikoidusti, kun taas maalauksen detaljit otetaan haltuun kertasilmäyksellä (Miller 1987: 333; Barthes 1988: 36–37; Elleström 2010: 11). Maalauksen samanaikainen spatiaalinen kokonaisuus muuttuu ekfrasiksen lineaarikseksi, valikoiduksi ja tulkituksi inventaariksi. Tässä mielessä taideteos on spatiaalinen ja ekfrasis temporaalinen: runo etenee niin kuvauksen kuin merkityksen rakentumisen tasolla. Silmäilevä katsominen on lähtökohtana tulkitsevalle näkemiselle.

Nummen lyriikassa silmäyksen ja katseen variaatioita esiintyy runsaasti. Puhtaimmillaan yksityiskohtaan keskittyvä silmäys näkyy runoissa, joissa tavoitellaan impression tai havainnon muodostumista. Ekfrasiksen kohteesta runoon pelkistyy vain yksittäinen detajli ja siihen liittyvä piirre tai assosiaatio. Kaksi esimerkkiä ”Suuri Galleria” -osastosta havainnollistaa kuvaustapaa.

ALABASTERIKOSKETUS
Kansallismuseo, Kairo

Alabasteri värjöttelee
ihmishahmossa:
aamun kasteessa
poika (Nummi 1992: 133)

KOLME HAVAINTOA
National Gallery, Lontoo

1.
Marian ympärillä
siivet kuin siniset liekit
(Wilton-diptyykki) (Nummi 1992: 138)

Toisinaan katsomisen tapaan pureudutaan peräkkäisissä samaa maalausta käsittelevissä runoissa. Tällöin kuvaa lähestytään vuorotellen eri yksityiskohdista ja vaihtoehtoiset silmäykset merkityksellistävät nähtyä kokonaisuutta eri tavoin.



Kuva 5. Tivadar Csontváry Kosztka, *Suuren Tarpatakin laakso Tatralla* (Wikimedia Commons, CC-PD-Mark).

Esimerkiksi Csontváry Kosztkan maalaukseen (1904–1905) viittaava runo ”Suuren Parpatakin laakso Tatralla”³⁵ ja sitä seuraavat runot ”Ja toisaalle” sekä ”Palaan taapäin” (Nummi 1984: 89–91) edustavat silmäyksen ja havainnon jatkuvaa vaihtelua kuvapinnalla. Käsittely on tietoista, ja silmän tarkentuminen eksplikoidaan: ekfrasiksesta tulee ikään kuin ohjattu lähestyminen tauluun. Ensimmäisen runon alku nostaa katsomisen tavan lähtökohdaksi, ja vasta sitten siirrytään maalauksen representaatioon. Maalauksen esittämää maisemaa katsotaan niin eläytyvästi ja intensiivisesti, että se ikään kuin taittuu ympärille tai katsoja astuu siihen sisään.

Ota yksityiskohta, keskity,
mene sisään maisemaan:
puut kohoavat
korkeiksi, tie varjostuu,
et enää näe vuorta, ja
avoin taivas katoaa. (Nummi 1984: 89)

Runossa esiintyvät puut, tie ja myöhemmin mainittava talo ovat maalausta hallitsevaa laaksomaisemaa ajatellen marginaalisia ja reuna-alueelle jääviä yksityiskohtia, mutta niistä tulee Nummen runossa keskeinen kuvaannollisten merkitysten lähde. Varjostuva tie ja talo yhdistetään runossa kuoleman lähestymiseen, sillä tummuuden ympäröimään taloon ei haluta mennä, ja siellä odottaa ”se jota ei haluta kohdata”. Runossa mainitaan myös katafalkki ja viimeiseen uneen nukkuminen. Toistuvasti mainittu pimeys kumpuaa runon pohjalla olevan maalauksen tummista sävyistä, mutta merkitykset ovat maalauksen katsojan tulkintaa. Runossa on siis valikoivan ekfrasiksen lisäksi katsomistavan eksplikoitua pohdintaa ja maalauksen synnyttämistä assosiaatioista syntetisoitua tulkintaa.

³⁵ Nummen runossa on Parpatakin laakso, kun taas Csontváry Kosztkan maalauksen nimessä on Tarpatakin laakso. Kirjaimenvaihdos ei tuo merkityseroa: molemmat ovat ainoastaan nimeäviä propreja.

Vaihtoehtoisten tulkintojen mahdollisuus ja katsomistapojen erot tuodaan esiin seuraavissa runoissa ”Ja toisaalle” sekä ”Palaan taapain”. Niissä samaa taulua lähestytään eri yksityiskohdista. Lyyrisen minän kommentti maalauksesta on monimielinen: ”Mistä tahansa voi alkaa / liike sisäänpäin, loputtomuuteen, / arvaamattomuuteen” (Nummi 1984: 91). Mikäli sitaatin ensimmäinen säe luetaan yksinään, mistä tahansa alkaminen viittaa erilaisiin detaljeihin, joista käsin maalausta voidaan lähteä hahmottamaan (kuten runoissa tehdään). Jos myös seuraavat säkeet otetaan huomioon, on kyseessä tilanne, jossa mikä tahansa taulun osa voi käynnistää sisälähtöisen tulkintaprosessin, joka syventää kuva-aineksia ja tuottaa ennakoimattomiakin merkityksiä. Kuolemateeman lisäksi taulun maisemaan yhdistetään eroottisuutta, kun vuorien nähdään olevan ”himon / kurkottuvia elimiä kieliä huulia” (Nummi 1984: 90). Myös uudelleen syntyminen hajoamisen kautta, pakon, lumouksen ja ikävän teemat sekä maailman rajat ylittävä eksistentiaalinen näkeminen eksplikoidaan taulusta nouseviksi. Tulkinnat pohjautuvat yksityiskohtien metaforiseen näkemiseen teoksen vastaanotossa. Usein Nummen ekfrasis-runoissa osa maalauksen visuaalisista detaljeista siirtyy lyriikan kuvakielen aineksiksi.

Kuvasta kielikuvaan

Metaforisuuden läsnäolo on aiemmassa tutkimuksessa kytketty ekfrasikseen eri tavoin. Toisaalta ekfrasis itsessään on nähty trooppina (Goldhill 1996: 18), toisaalta taas kielellinen ekfrasis on väistämättä kuvaannollista (*figurative*), koska sana ei voi muuttua katsottavaksi kuvaksi tai tavoittaa esineiden spatiaalisuutta ja muotokieltä (Mitchell 1994: 152, 157–158; Mikkonen 2005: 225, 228). Eri taiteenlajien muotokielten välille on kyllä koettu rakentaa siltoja. Esimerkiksi John Drydenin mukaan maalauksen valot ja varjot rinnastuivat suoraan runon metaforisiin ilmauksiin: vahvat kontrastit ja sävyt vastaavat voimakkaita (*bold*) metaforia (Dryden 1964: 204).³⁶

Tekstin viittaavuutta taideteokseen voi kutsua myös ekfrastiseksi metaforaksi (Pethö 2010: 217). Silloin ilmaus viittaa yksittäisen taideteoksen sijaan esimerkiksi tyyliisuuntaan, teosten kokonaisuuteen tai tarkemmin määrittelemättömään kohteeseen – johonkin, joka on liian kompleksista ilmaista yhdellä tietyllä kuvalla mutta joka selvästi tuo ekfrastisen representoinnin tekstiin. Tällainen tapaus voisi olla edellä käsitelty Nummen runo ”Allegoria”, jossa tietyn taulun lisäksi viitataan renessanssin allegoriseen esitystapaan, vaikka maalauksen keskeisin allegorinen asetelma sivuutetaan ja rinnalle luodaan omaa allegorisuutta maalauksen muista aineksista.

Maalausten symboliset ainekset saattavat säilyttää symbolisuutensa ekfrasikseen siirrettynä, jolloin vertauskuvallisuus tulee myös ekfrasiksen merkityskokonaisuuden osaksi.³⁷ Erytyypiset kuvat voidaan nähdä jatkumona, jonka toisessa päässä ovat graafiset kuvat ja toisessa kielelliset kuvat kuten metaforat (jaottelusta ks. Mitchell 1986: 9–14). Aistihavaintojen tuottamat kuvat ovat näiden välillä. Nummen ekfrasis-runoissa lähtökohtana on usein runon puhujan aistihavainto graafisesta kuvasta. Usein visuaalinen

³⁶ Tällaisten kytkösten taustalla on toisaalta *ut pictura poesis* -traditio ja toisaalta ajatus sisartaiteista (kuva ja sana), joiden välillä olisi yleisiä vastaavuuksia mutta toisaalta ylitsekäymättömiä eroja (ks. Wagner 1996: 5–9; Elleström 2010: 14).

³⁷ Toisaalta kuva itsessään on jo imitaatio kohteestaan, ja sen representoiminen ei välttämättä siirrä koko semioottista merkkijärjestelmää vaan ainoastaan yksinkertaistetun symbolien koosteen (Barthes 1988: 32). Ekfrasiksessa on läsnä kaksi tasoa: maalauksen kuvauksen taso ja maalauksen esittämän kuvan tulkinnan taso. Tästä syystä ekfrasis-runojen luennassa on usein kyse tulkinnan tulkinnasta (Elleström 1999: 62–63). Jo maalaus itsessään on esittävä ja kohdettaan tulkitseva.

esitys muuttuu sanalliseksi kuvaukseksi ja siitä edelleen kielikuvaksi tai kielikuvan aineeksi. Kyseessä voi olla maalauksen tulkinta, jonka metaforisuus merkitsee näkyväksi. Maalauksen konkreettisia aineksia voi hyödyntää runon kuvallisuudessa, jonka merkitys ei palaudu yksinomaan pohjana olevaan taideteokseen. Maalauksesta metaforisoidut yksityiskohdat voivat olla myös silta taideteoksen ja sen katsomisessa assosioituvien teemojen välillä. Seuraavien esimerkkien avulla tarkastelen sitä, miten kuvan elementeistä tulee runon metaforisuuden pohja ja miten ekfrastinen ja kielikuvallinen aines ovat vuorovaikutuksessa.



Kuva 6. Tivadar Csontváry Kosztka, *Ikumuurin sisäinkäynnillä Jerusalemissa* (Wikimedia Commons, CC-PD-Mark).

Nummen runo ”Itkumuurilla” mainitsee Csontváry Kosztkan taulun ihmispaljouden ja kasvojen vaihtelevat ilmeet. Runon loppuun on poimittu maalauksen yksityiskohtia, jotka laajenevat metafyysisiin tulkintoihin.

[–] Valituksen muuria vasten
läikkyvät värit, valot, katseiden heijastukset,
puu piirtää hauraan ornamentin
ja kaikki maailmassa jatkuu: kuolema, orjuus, vapaus, ilo. (Nummi 1984: 87)

Sitaatin mielikuva ornamentista syntyy siten, että maalauksessa puun yksittäinen oksa on seinää vasten, ja vain tätä taulun kohtaa katsoessa oksa näyttäytyy ikään kuin seinään piirrettynä kuviona – sen sijaan tulkintoja maailmassa jatkuvista oloiloista ei voi johtaa kuvan detaljeista. Viimeinen säepari on kerroksellinen: siinä on läsnä taustalla olevan maalauksen yksityiskohta, sen hahmottaminen koristekuviona, ikään kuin maalauksen päälle piirtyneenä irrallisena ornamenttina. Lisäksi ekfrasis sisältää tulkinnan, joka tekee

konkreettisista yksityiskohdista (värit, valot, katseet) metaforisia: ne osallistuvat samaan temaattiseen kehykseen kuin abstraktit vapaus ja ilo. Vastaava tilanne on runossa ”Ratsastajat” (Nummi 1984: 98), jossa taulussa kuvattu maisema saa metafyyssistä ulottuvuutta. Yksityiskohtien luettelon jälkeen runossa puhutaan ikuisuuden läsnäolosta ja loputtomuuden muurista, jota vasten ihmisen hetkellisyys piiryy. Nämä ulottuvuudet ovat tulkintaa maalauksesta (konkreettinen muuri on kyllä kuvattuna taulussa) ja osoittavat, miten taulusta lainatut visuaaliset elementit muuttuvat runossa suhteellisen itsenäisiksi kielikuviksi. Maalaus ei suoraan vihjaa näiden yksityiskohtien erityiseen symboliikkaan, vaan katsomisakti merkityksellistää nähtyjä kohteita.

Monitahoinen metaforisuus voi toteutua siten, että ekfrasis-runoon poimitaan vain yksi yksityiskohta, jonka ympärille runossa rakennetaan vertauskuvallisuutta. Tämä ei ole harvinaista: ekfrasis-runo ei välttämättä kuvaa tai representoi, vaan se voi vain viitata taideteokseen tai kohdistua ainoastaan johonkin sen osaan, jolloin lukijalle ei muodostu kokonaiskuvaa taustalla olevasta teoksesta (Robillard 1998: 53, 61).



Kuva 7. Tivadar Csontváry Kosztka, *Öljymäki Jerusalemissa* (Wikimedia Commons, CC-PD-Mark).

Tivadar Csontváry Kosztkan maalauksen (1905) mukaan nimetty Nummen runo ”Öljymäki” edustaa sekä yksityiskohdasta laajenevaa vertauskuvallisuutta että keskittymistä vain yhteen maalauksen kohtaan.

Kun puu kohoaa maasta, asettuu taivasta vasten,
se, tiedetään, vie aikansa. Siinä tapahtumassa
voi aistia hitauden
joka kuvastuu
puun rungon ja oksien
kallioisissa muodoissa,
neulasten varjokuvioissa.

Vihreää taivasta vasten

hulmahtaa tummanvihreä puu, hetkessä:

nopea tapahtuma se on

nähtynä täältä, vastarinteeltä,
ajan ja välimatkan päästä.
Vuosituhannen sormenliike,
vuosimiljoonien silmänräpäys:
lehahtaa puu
iltataivasta vasten kuin
vihreä liekki, kivun
aalto,
elävä ajatus:
kaikki kytee tässä, pinnan alla,
rakennukset, tornit, puut
liekehtivät taivasta vasten kuin
katse, kuin rukous, kuin (Nummi 1984: 95)

Runossa kuvattu voimakas liike on vaikutelma maalauksen kaupunkikuvasta erottuvista puista, joihin lyyrinen minä yhdistää ajan kokemiseen liittyviä mielikuvia. Maalauksen oikeanpuoleisimman puun lehvistö on liekin muotoinen, mikä motivoi Nummen runon ilmauksen vihreästä liekistä. Samoin muita maalauksen yksityiskohtia (rakennukset, tornit, vihreä taivas) on mainittu, mutta muuten maalauksen kuvaus on runoa hallitsevan aikateeman kannalta marginaalista: runossa ajan kokemiseen liittyy paljon sellaista, mitä ei voida johtaa maalauksesta, vaikka se onkin ilmiselvä virike pohdinnoille. Tässä tapauksessa maalauksen kuvallinen aines on etäännytetty lähteestään ja sille on annettu runossa oma maalauksesta riippumaton merkitys. Pohdinta laajenee maalauksen sanallisesta representaatiosta aikakokemusten ja ajan hahmottamisen reflektointiin – lähtökohtana ja siltana maalaukseen on yksittäinen konkreettinen maalausmaiseman detalji, jota tarkastellaan erilaisten tulkintojen läpi.

”Öljymäki”-runossa puun eri tavoin koetun kasvunopeuden kautta asetetaan vastakkain kokijan sisäinen aika ja intersubjektiivinen aika sekä ajan hidas ja nopea eteneminen, joka on sidoksissa suhteuttamiskaalaan. Ihmisen näkökulmaan sidottu vuosien kuluminen on hidasta, mutta kosmiseen aikaan verrattuna häviävän pieni hetki. Puun orgaanisen kasvun kautta lyyrinen minä paikantaa itsensä suhteessa sekä omaan ajallisuuteensa että kosmiseen järjestykseen. Puuhun konkretisoitu aikajänne saa erilaiset tulkinnat suhteutettuna ihmisiin pituuteen ja ”vuosimiljoonien silmänräpäykseen”. Näin maalauksesta havaittu ja tulkinnoilla rikastettu puu tarjoaa lyyriselle minälle keinon virittäytyä kosmoksen rytmiin, jonka ihmisen ajallinen rajallisuus pakottaa mieltämään ainoastaan vertauskuvan kautta. Maalauksen puu on staattinen, mutta katsojan silmissä se ”hulmahtaa” ja ”lehahtaa”, ja sen kasvunopeudesta ollaan tietoisia.

Visuaalisia pohjatekstejä voi laajentaa yksityiskohdilla ja asetelmilla, joita ei alkuperäisessä teoksessa ole, mutta toisaalta taideteoksesta voidaan pelkistää vain yksittäinen elementti kuvaukseen (Robillard 2010: 154; keinoista ks. Schapiro 1973: 9–16). Nummen runossa toteutuvat molemmat ääripäät sikäli, että ekfrasis pidättäytyy harvoissa maalauksen yksityiskohdissa mutta laajenee temaattisesti etäälle taulun maisemanäkymästä. Runo ohjailee merkityksellistämään Csontváry Kosztkan taulun

yksityiskohtia ajan pohdintojen näkökulmasta ja tässä mielessä säätelee maalauksen ymmärtämistä (vrt. Barthes 1988: 40).

Ekfrasikselle on ominaista siihen liittyvät kulttuuriset, sosiaaliset ja historialliset kehykset (vrt. Goldhill 1996: 18; Barthes 1988: 35), jotka aktivoivat sekä taideteokseen että siitä tehtyyn representaatioon liittyviä merkityksiä.³⁸ ”Öljymäki”-runon kohdalla niitä voidaan metaforisuuden osalta osoittaa kolmenlaisia. Ensiksi on äsken käsitelty ajan käsitteellistämisen problematiikka. Ajan abstraktiota joudutaan lähestymään aina metaforisten ilmausten kautta (Lakoff ja Johnson 1999: 137, 139, 161, 166, 177; Elias 1992: 40), ja kuvaston lähdealueeksi tarjoutuvat Csontváry Kosztkan maalauksen ainekset. Toiseksi maalauksesta runoon poimittu puu kytkeytyy Lassi Nummen lyriikassa toistuvaan puusymboliikkaan (ks. Turunen 2010). Kolmanneksi läsnä on raamatullinen viitekehys, joka näkyy sekä Csontváry Kosztkan tuotannossa (*Itkumuurilla*, *Öljymäki*, *Marian kaivo Nasaretissa*, *Pyhiinvaellus Libanonin setrille* ym.) että Nummen runojen teemoissa. Paikat kontekstoituvat Kristuksen vaiheisiin: ”Öljymäki”-runossa mainitaan rukous, ja seuraavassa – niin ikään Csontváry Kosztkan maalaukseen perustuvassa – runossa ”Teloituspuu” (Nummi 1984: 96) kuvataan ristiinnaulitsemista.

Edellä analysoitu ekfrastisuus on representaatioltaan valikoivaa ja luonteeltaan assosiativista (vrt. Robillard 2010: 152–3; Robillard 1998: 57–62). Niissä kuvalliset elementit ovat suodattuneet ekfrasikseen maalauksen ulkoisen sisältöperiaatteen mukaan ja kuva-aineksiin liittyy temaattisia ulottuvuuksia taideteoksen kulttuurisista ja kaunokirjallisista viitekehyksistä. Nämä motivoivat runoon metaforisuuden hyödyntämisen, mutta taustalla on myös rakenteellinen kytkös. Ekfrastisessa suhteessa tai vuorovaikutuksessa voidaan puhua representoivasta ja representoidusta (Yacobi 1998: 21–22), joiden välillä on tietty suhde: toinen on konkreettinen (maalaus), toinen taas tulkitseva ja esittävä (ekfrasis). Vastaava rakenteellinen asetelma on metaforan osien, kuvattavan ja kuvan, kohdalla: jokin (usein abstrakti) asia esitetään toisen (konkreettisen) asian kautta tulkittuna. Nämä rakenteet tavallaan yhdistyvät ekfrasis-runossa, kun maalauksen yksityiskohdasta tulee runon kielikuvan aines (vrt. Turunen 2010: 317–318).

Lopuksi

Lassi Nummen ekfrasis-runot keskustelevat monipuolisesti taustalla olevan taideteoksen kanssa. Ekfrasikselle onkin tavallista, että se ei vain puhu taideteoksista vaan keskustelee niille ja niiden puolesta (Heffernan 1992: 7). Toisinaan ekfrasistinen teksti korvaa ja marginalisoi kuvattavan kohteen, jolloin runoon siirretty yksityiskohta vieraantuu alkuperäisestä yhteydestään ja avautuu tuoreille semanttisille sommitelmille. Joskus runoissa eksplikoitu tulkinnallinen aines ehdottaa jotakin tiettyä katsomistapaa tai kiistää konventionaalisia assosiaatioita. Usein maalauksen vähäinen yksityiskohta valikoituu runon hallitsevan kielikuvan visuaaliseksi pohjaksi, joka merkityksellistyy pohjateoksesta poikkeavalla tavalla. Samalla itse taideteokseen avautuu uusi näkökulma, jos sitä lähestyy ekfrasis-tekstin poimiman yksityiskohdan kautta. Lisäksi runoissa on aineksia, joita tauluissa ei ole, eivätkä toisaalta kaikki taulujen elementit ole suodattuneet

³⁸ Tällaisia kehyksiä on jäsennetty erilaisin mallein ja käsittein. Voidaan puhua spatiotemporaalisesta kontekstuaalisesta ekfrasiksesta (Lund 1998: 176–177), joka luo yhteyksiä muihin teoksiin tai assosiaatioihin, jotka linkittyvät sanallistettuun kuvaan. Toisaalta voidaan puhua kontekstuaalisesti pätevöittävästä aspektista (*contextual qualifying aspect*), joka liittyy teoksen alkuperään ja käyttöön tiettyssä historiallisessa tai kulttuurisessa yhteydessä (Elleström 2010: 24, 35). Ekfrasis saattaa irrottaa maalauksen kontekstistaan, mikä johtaa kehysten hylkäämiseen tai historialliseen virhetunnistukseen (vrt. Goldhill 1996: 18; Barthes 1988: 35).

runoon. Maalauksen yksityiskohtien kuvailun ja tulkinnan rinnalle asettuvat kommentit maalauksista ja toisinaan viitteet tyyliisuuntaan, lajiin tai vastaanottoon.

Sanallinen kuvaus tuo mukanaan myös sanataiteen kielen kerroksisuuden trooppeineen ja monitulkintaisuuksineen: näin runosta välittyy sekä lyyrisen minän tulkinta maalauksesta että runosta itsestään syntyvä tulkinta. Useinkaan kyseessä ei ole pelkkä kuvan tai esineen verbaalinen representaatio, vaan kielellistämässä tehdyt valinnat ohjailevat merkitysten tuottamista. Taideteoksen visuaalinen kuva on Nummen runoissa usein muunnettu kielipohjaiseksi kuvaksi, johon liittyy sekä maalauksen kuvailua, lyyrisen minän tulkintaa että maalauksesta riippumatonta runossa tuotettua kuvastoa.

Lähteet

Tutkimusaineisto

- Nummi, Lassi 1980. *Heti, melkein heti: runoja*. Helsinki, Otava.
 Nummi, Lassi 1984. *Hiidentyven: runoja*. Helsinki, Otava.
 Nummi, Lassi 1988. *Maailma, yhä: valikoima runoja*. Helsinki, Otava.
 Nummi, Lassi 1992. *Portaikko pilvissä*. Helsinki, Otava.
 Nummi, Lassi 2000. *Välimeri: runoja*. Helsinki, Otava.

Tutkimuskirjallisuus

- Barthes, Roland [1977] 1988. *Image, Music, Text*. (Kääntänyt Stephen Heath.) New York, The Noonday Press.
 Clüver, Claus 1998. Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. Valerie Robillard & Els Jongeneel (toim.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, VU University Press, 35–52.
 Denham, Robert 2010. *Poets on Paintings: A Bibliography*. Jefferson & Lontoo, McFarland & co.
 Dryden, John [1695] 1962. A Parallel of Poetry and Painting, Prefixed to *De Arte Graphica* by C. A. du Fresnoy. George Watson (toim.). *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays Vol. 2*. Lontoo, Dent, 181–208.
 Elias, Norbert [1987] 1992. *Time: An Essay (Über die Zeit)*. (Kääntänyt Edmund Jephcott.) Oxford, Blackwell.
 Elleström, Lars 1999. *Lyrikanalys: en introduktion*. Lund, Studentlitteratur.
 Elleström, Lars 2010. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. Lars Elleström (toim.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 11–50.
 Genette, Gérard 1987. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press.
 Goldhill, Simon 1996. Refracting Classical Vision: Changing Cultures of Viewing. Teresa Brennan & Martin Jay (toim.). *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. New York & Lontoo, Routledge, 15–28.
 Heffernan, James 1992. *Museum of Words: The Poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago & Lontoo, University of Chicago Press.
 Heffernan, James 1996. Entering the Museum of Words: Browning's "My Last Duchess" and Twentieth-Century Ekphrasis. Peter Wagner (toim.). *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berliini, Walter de Gruyter, 232–280.

- Hollander, John 1988. The Poetics of Ekphrasis. *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4 (1), 209–219.
- Hollander, John 1995. *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago & Lontoo, University of Chicago Press.
- Hollsten, Anna 2003. ”Kaikki nämä kuvat”: Sanan ja kuvan suhteesta Bo Carpelanin tuotannossa. Vesa Haapala (toim.). *Kuvien kehässä: tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Tietolipas 191. Helsinki, SKS, 117–143.
- Huddleston, Eugene & Noverr, Douglas 1978. *The Relationship of Painting and Literature: A Guide to Information Sources*. Detroit, Gale Research.
- Kinnunen, Aarne 1986. Runo liikkuvana systeeminä. *Parnasso*, 8, 66–71.
- Kranz, Gisbert 1973. *Das Bildegedicht in Europa: Zur Geschichte und Theorie einer Literarischen Gattung*. Paderborn, Ferdinand Schöningh.
- Lakoff, George & Johnson, Mark 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York, Basic Books.
- Lund, Hans 1998. Ekphrastic Linkage and Contextual Ekphrasis. Valerie Robillard & Els Jongeneel (toim.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, VU University Press, 173–88.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana: kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki, Gaudeamus.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago & Lontoo, University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press.
- Pethő, Ágnes 2010. Media in Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema. Lars Elleström (toim.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Lontoo, Palgrave Macmillan, 211–222.
- Plett, Heinrich 1991. *Intertextuality: Research in Text Theory*. Berliini, De Gruyter.
- Robillard, Valerie 1998. In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach). Valerie Robillard & Els Jongeneel (toim.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, VU University Press, 53–72.
- Robillard, Valerie 2010. Beyond Definition: A Pragmatic Approach to Intermediality. Lars Elleström (toim.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 150–162.
- Schapiro, Meyer 1973. *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. Approaches to Semiotics Series 11. Haag & Pariisi, Mouton.
- Scholz, Bernhard F. 1998. ”Sub Oculos Subiectio”: Quintilian on Ekphrasis and Enargeia. Valerie Robillard & Els Jongeneel (toim.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, VU University Press, 73–99.
- Turunen, Mikko 2010. *Haarautuvat merkitykset: puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa*. Acta Universitatis Tampereensis 1530. Tampere, Tampere University Press.
- Wagner, Peter 1996. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). Peter Wagner (toim.). *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berliini, Walter de Gruyter, 1–40.
- Yacobi, Tamar 1998. The Ekphrastic Model: Forms and Functions. Valerie Robillard & Els Jongeneel (toim.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, VU University Press, 21–34.

SECTION II

Words & Images

Huumorin ja ironian paikantuminen kuvan ja sanan välisiin jännitteisiin suhteisiin Kari Hotakaisen ja Priit Pärnin lastenkirjoissa

Maria Laakso

Artikkeli tutkii ikonotekstin merkitysten syntyä kuvan ja sanan yhteistyössä keskittyen erityisesti kuvan ja sanan välille virittyviin *jännitteisiin* suhteisiin. Jännitteisyydellä tarkoitetaan tässä kaikkea teoskokonaisuuden sisältämää kuvallisen ja sanallisen ilmaisun välistä ristiriitaa. Erityisesti artikkelissa keskitytään kuvan ja sanan välisten jännitteisten suhteiden tuottamaan huumoriin ja ironiaan.

Tutkimusaineistona artikkelissa käytetään kirjailija Kari Hotakaisen ja taiteilija Priit Pärnin yhteistyönä syntyneitä suomalaisia lastenkirjoja *Lastenkirja* (1990), *Ritva* (1997) ja *Satukirja* (2004). Artikkelissa osoitetaan, että huumori ja ironia ovat tutkimuskohteissa usein paikannettavissa verbaalisen ja visuaalisen ilmaisun väliseen epäsymmetriaan. Myös tekijyyteen liittyvä kahdentuminen saattaa tuottaa kuvallisen ja sanallisen aineksen välille jännitteisiä suhteita ja kohdeteoksia voidaankin lukea myös kuvittajan ja kirjoittajan välisenä huvittavana valtakamppailuna. Artikkelisi osoittaa, että kuvitetun teoksen huumoria ja ironiaa eritellessä on tarpeen keskittyä juuri kuvallisen ja visuaalisen yhteistyöhön, joskin molemmat tuottavat merkityksiä myös itsenäisesti.

The present article explores the construction of literary and visual meanings inside of iconotexts (meaning texts in which neither image nor text is free from the other), with attention paid to tense relations between the visual and verbal expression. The concept of tension here refers to all the contradictions, even conflicts, which may occur in the narration of an iconotext. The article focuses on modes like humour and irony, and to their relation to the tensions between the verbal and visual.

The research material of the article includes three Finnish children's books by author Kari Hotakainen and illustrator Priit Pärn: *Lastenkirja* (1990), *Ritva* (1997) and *Satukirja* (2004). The article points out that for the most part the humour and irony in these texts is a result of the tension between word and image. This does not occur exclusively at the level of the presented fictional world, however; the twofold source of meaning (author and illustrator) also creates tension between the two sign systems. Hotakainen's and Pärn's books can be read as a continuing combat or struggle over the power of the meanings in iconotext.

Asiasanat: ikonotekstit, kielikuvat, nonsense, huumori, ironia

Keywords: iconotexts, figures of speech, nonsense, humour, irony

Kuvan ja sanan suhde kuuluu kuvakirjatutkimuksen ikuisuuskysymyksiin, joiden parissa aihealueen tutkijat askaroivat vuosikymmenestä toiseen. Tämä kohtalonyhteys lieneekin väistämätön, sillä muiden monimediaalisten taidemuotojen tavoin kuvakirjan merkitykset syntyvät aina kahden ilmaisumuodon – kuvan ja sanan – yhteistyössä, ja tämä yhteispeli voi muotoutua loputtomiin erilaisiksi variaatioiksi. Lapsille suunnatun kuvakirjan kohdalla kysymys kuvan ja sanan erillisyydestä ja rinnakkaisuudesta on erityisen keskeinen lajille ominaisten yleisösuhteiden vuoksi. Aktuaalisessa lukutilanteessa on tyyppillistä se, että teoksen tarkoitettu lapsiyleisö kykenee kehittymättömän kirjallisen kompetenssinsa vuoksi vastaanottamaan vain toisen ilmaisukanavan (kuvan) toisen (sana) jäädessä ääneen lukevan aikuisen vastuulle. Tällöin kuviin keskittyvä lapsilukija ja kertojan äänitorvena toimiva aikuislukija saattavat myös antaa ilmaisumuodoille tyystin erilaiset painoarvot.

Teoskokonaisuuksien analyysissa ja tulkinnassa kuvallisen ja sanallisen tarkastelu erillään on yhtäläillä haastavaa. Perry Nodelman esittelee teoksessaan *Words About Pictures* (1988: 193–196) kiinnostavia koetilanteita, joissa hän luetuttaa koehenkilöillä ainoastaan kuvakirjojen teksti- tai kuvaosioita. Näiden vajavaisten luentojen synnyttämät tulkinnat ovat myös ”vajavaisia”, ja ne poikkeavat toisistaan huomattavasti enemmän kuin molempia osioita rinnakkain lukeneiden tulkinnat. Kuvakirjan merkitykset teoskokonaisuuksina ja kertovina teksteinä siis syntyvät kuvan ja sanan kiinteässä suhteessa, eikä tämän suhteen määrittelemisen ole yksinkertaista. Kuvakirjatutkimuksessa on usein hyödynnetty *ikonotekstin*³⁹ käsitettä, jolla viitataan kuvakirjan semioottiseen luonteeseen kahden merkkijärjestelmän – konventioon perustuvan sanallisen ja merkkiluonteeltaan ikonisen kuvallisen – aktiivisena vuorovaikutuksena (Hallberg 1982: 165). Tämän vuorovaikutuksen hyväksyminen perustavanlaatuisesti osaksi ikonotekstin kertovaa luonnetta mahdollistaa kuvakirjan tarkastelun multimodaalisena teoksena (vrt. Happonen 2007: 12–13; Kokko 2012: 23–24).

Kuvakirjateoreetikoiden ikonotekstin käsitteen kautta saavuttama auvoisa konsensus sanan ja kuvan yhdenaikaisuudesta ja molempien arvon tasapuolisesta tunnustamisesta ei kuitenkaan vielä sellaisenaan tarjoa välineitä kuvan ja sanan suhteiden erittelyyn. Käsite hapuilee kuvakirjan semioottista merkkiluonnetta samanaikaisesti ikonisena ja konventioon perustuvana merkkiyhdistelmänä. Kuvan ja sanan vuorovaikutus voi kuitenkin olla luonteeltaan, kerronnallisilta funktioiltaan ja merkkijärjestelmien dominanssin suhteen varsin monenlaista. Tässä artikkelissa tarkastelen ikonotekstien merkitysten syntyä kuvan ja sanan yhteistyössä ja kiinnitän huomiota erityisesti kuvan ja sanan välille virittyviin *jännitteisiin* suhteisiin. Jännitteisyydellä viitataan tässä kaikkeen teoskokonaisuuden sisältämän kuvallisen ja sanallisen ilmaisun esittämään ristiriitaiseen ainekseen. Keskityn erityisesti kuvan ja sanan välisten jännitteisten suhteiden tuottamaan huumoriin ja ironiaan.

Tutkimusaineistonani käytän suomalaisen kirjailijan Kari Hotakaisen (s. 1957) ja virolaissyntyisen taiteilijan ja animaatiofilmintekijän Priit Pärnin (s. 1946) yhteistyönä syntyneitä lastenkirjoja *Lastenkirja* (1990), *Ritva* (1997) ja *Satukirja* (2004). Teokset muodostavat keskenään löyhän trilogian, ja niissä esiintyy samoja henkilöitä, miljöitä ja aiheita. Kaikki edustavat lyhytproosaa. Ne sisältävät useita tarinoita, jotka sijoittuvat lajityypillisesti jonnekin novellin, sadun ja proosarunon väliin. Teoksille on

³⁹ Ikonotekstin käsite on vakiintunut erityisesti pohjoismaiseen kuvakirjatutkimukseen, samankaltaisia käsitteitä anglosaksisen tutkimuksen piirissä ovat esimerkiksi ”composite text” (Doonan 1993: 83) ja ”imagetext” (Mitchell 1994). Käytän kuitenkin seuraavassa juuri ikonotekstin käsitettä sen vakiintuneisuuden takia (rinnakkaiskäsitteistä ks. myös Happonen 2007: 12).

erityisen tyypillistä voimakas nonsensisyys, johon kuuluvat kielen leikkisyys ja korostunut etualaisuus sekä tapahtumien ja henkilöhahmojen absurdius.

Lastenkirjassa esiin marssitetaan joukko myöhemmissäkin teoksissa esiintyviä henkilöitä: kolmion muotoinen Juntti-Mutteri, jota käytetään kiilana, kun maailma uhkaa sortua, tanssihaaveita elättelevä lapiojalkainen tyttö Viluttitanssija, huoltoasemien bensanhajua rakastava Humppa-Veikko ja monia muita. *Lastenkirja* on teoksena varsin kokeellinen ja kohdeyleisönsä nähden vaikea. *Ritva* kertoo jakomäkeläisestä lapsijoukosta, joka kerääntyy usein kuuntelemaan talonmiehen rouvan Ritvan kertoilemia tarinoita. Näitä ovat tarina Irjasta, joka ryhtyy hiljaisten hoitajaksi, tarina Kaikentekijä Pertistä, joka pyörittää täyden palvelun huoltoasemaa, ja tarina Keijo Ilmasesta, joka on vähällä tappaa isänsä munkin takia. *Lastenkirjaan* verrattuna *Ritva* on hieman vähemmän aukkoinen ja hajanainen ja muistuttaa rakenteeltaan perinteistä lastenkirjaa. *Satukirja* jatkaa tuttujen jakomäkeläisten kuvaamista, ja se koostuu satuperinnettä enemmän tai vähemmän mukailevista ja parodioivista saduista. Mukana on esimerkiksi tarina lehmästä, joka perustaa tatuointiyrityksen ja satu johtajan kolmesta tyttärestä: rumasta, kauniista ja parturikampaajasta.

Lastenkirja, *Ritva* ja *Satukirja* ovat kaikki varsin tietoisia siitä lastenkirjallisuuden perinteestä, johon ne nojaavat. Eräänlaiseen itsensä tiedostavaan, jopa parodiseen suhteeseen viittaa erityisesti *Lastenkirjan* nimi. Hotakaisen lastenkirjat ovatkin hämmentäneet lukijoitaan, sillä kustantamon luokituksesta huolimatta teokset tuntuvat pakenevan määrittelyjä. Ne käyttävät lastenkirjallisuudelle ominaisia tyylikeinoja, kertovat lapsista ja käsittelevät lapsiin liittyviä teemoja. Samaan aikaan ne kuitenkin puhuttelevat varsin selvästi myös aikuislukijaa. Teoksiin tärkeitä merkityksiä luo Pärnin surrealistinen ja unenomainen kuvitus, joka rikastaa ja täydentää Hotakaisen tekstiä, mutta on toisinaan myös ristiriidassa sen kanssa. Myös Pärnin kuvitus on ollut osaltaan omiaan herättämään kysymyksiä teosten statuksesta lastenkirjallisuutena, sillä kuvan ja sanan välille virittyvät jännitteet tuntuvat vaativan lukijaltaan runsaasti tulkinnallisia taitoja, joita lapsilukijoilla ei vielä välttämättä ole. Kuvan ja sanan välisen suhteen jännitteet ovat siis omiaan herättämään kysymyksiä myös kuvakirjojen yleisöpositioista.

Kysymys kuvan ja sanan voimasuhteista ikonotekstissä

Lastenkirja, *Ritva* ja *Satukirja* eivät edusta kuvakirjoja käsitteen perinteisimmässä merkityksessä, sillä tarkastelemisani kirjoissa tekstiä on enemmän kuin yleensä, eli voidaan sanoa, että teksti dominoi teoskokonaisuuksia. Perinteisimpään kuvakirjan määritelmäänhän kuuluu käsitys kuvan ja sanan merkityksen yhdenarvoisuudesta, esimerkiksi olettaen siitä, että jokaisella aukeamalla on sekä kuvaa että sanaa (Kuivasmäki & Heiskanen-Mäkelä 1989: 146–147; Rhedin 1992: 15). Tällainen yhdenarvoisuus on tietenkin vaikea rajata tai osoittaa. Erityisesti mitattaviin ominaisuuksiin eli fyysiseen tilaan perustuva arviointi on hankalaa, sillä usein kuvakirjoissa kuvitus haukkaa tilallisesti tekstiä suuremman alan teoksen fyysisestä tilasta. Tilankäytön suhteen on myös huomattava, että kuvakirja on itse asiassa *trimediaalinen*, eli taitolla on merkittävä asema kuvan ja sanan rinnalla (Rhedin 1992: 86–103), jolloin myös tyhjän tilan voidaan ajatella kantavan mukanaan kaunokirjallisia merkityksiä. Tässäkin mielessä kuvan ja sanan määrälliseen tai tilalliseen yhdenvertaisuuteen perustuva kuvakirjamääritelmä on riittämätön.

Sanan ja kuvan määrällistä suhdetta arvioitaessa Hotakaisen ja Pärnin teosten voitaisiin todeta sijoittuvan kuvakirjan sijaan ennemminkin *kuvitettujen kirjojen* luokkaan. Ulla Rhedin jaottelee teoksessaan *Bilderboken: På väg mot en teori* (1992) kuvakirjat kolmeen alaluokkaan: eeppeihin kuvakirjoihin (*episka bilderboken*),

laajentaviin kuvakirjoihin (*expanderande bilderboken*) ja varsinaisiin kuvakirjoihin (*genuina bilderboken*). Rhedinin luokittelu perustuu kuvituksen ja tekstin tai ehkäpä pikemminkin kuvittajan ja kirjoittajan välisiin voimasuhteisiin. Laajennetussa kuvakirjassa ja varsinaisessa kuvakirjassa kuvittaja on kirjoittaja itse, tai nämä kaksi toimivat tiiviissä yhteistyössä. Eeppisessä kuvakirjassa, jota voidaan myös kutsua kuvitetuksi kuvakirjaksi, kuvitus puolestaan myötäilee uskollisesti tekstiä ja keskittyy sen merkittävien kohtien kuvittamiseen. Laajennetussa kuvakirjassa kuva hallitsee teosta ja kertoo lisää siitä, mitä yleensä vähäinen teksti lukijalle välittää. Varsinaisessa kuvakirjassa teksti ja kuva tukevat toisiaan siten, että toista olisi vaikea kuvitella ilman toista. Jos omia tutkimuskohteitani pyritään sovittamaan Rhedinin jaotteluun, huomataan, että eri luokkien väliset rajat ovat varsin häilyvät. *Lastenkirjan*, *Ritvan* ja *Satukirjan* tekstin ja kuvan väliset voimasuhteet tuntuisivat ainakin niiden määrää tarkasteltaessa sopivan kuvitetun (eli eeppisen) kuvakirjan luokkaan, sillä Hotakaisen ja Pärnin teoksissa teksti on (määrällisesti) dominoivassa suhteessa kuvaan. Kuitenkaan kuvituksen ei voi sanoa aina noudattelevan tekstiä tai keskittyvän keskeisiin juonenkäänteisiin, sillä Pärnin kuvat ovat usein ennemminkin leikkisiä mukaelmia tekstistä. Niissä kielen pienet yksityiskohdat voivat nousta keskeiseen asemaan.

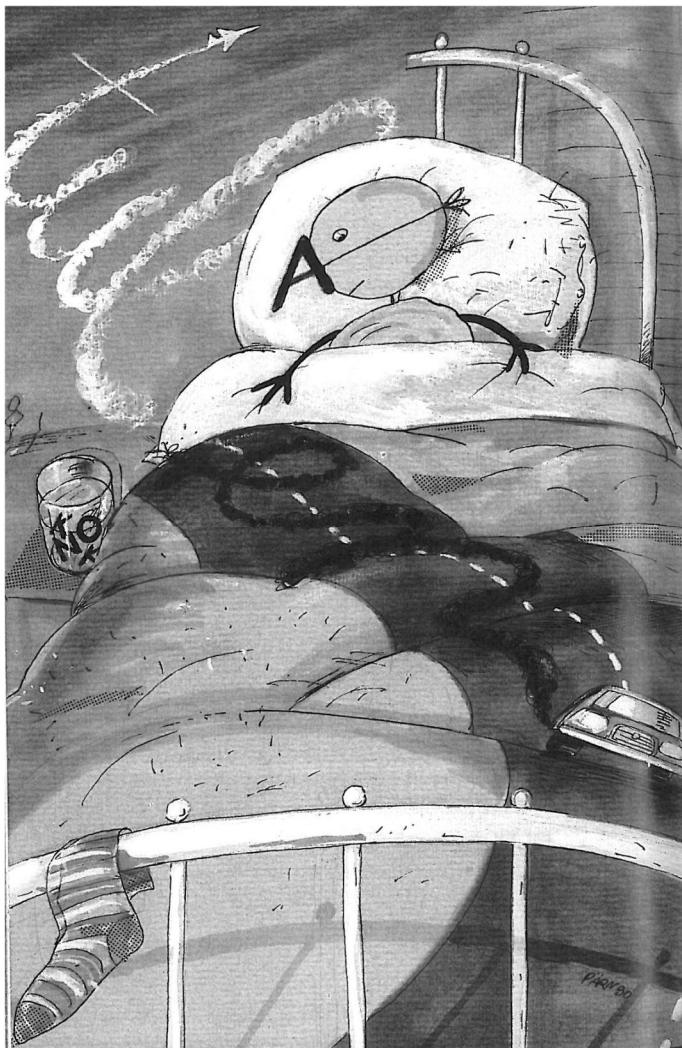
Tarkastellaan esimerkkinä yhtä *Lastenkirjasta* poimittua tarinaa nimeltä ”Auto”. Hotakaisen käsialaa oleva ”Auton” sanallinen osuus kuuluu kokonaisuudessaan seuraavasti:

Ei se mikään leikkiauto ole, siinä on neljä pyörää jotka mutkan nähdessään alkavat ulista, ja auringonmuotoinen ratti joka kääntyy mielellään vasempaan, ja nopeusmittari jonka lukemat alkavat sadasta, ja Kuski jonka lapset tuntevat, sillä hän on Isän kaksoisolento ja asuu alavilla mailla.

Kuski kirjoittaa taivaalle vesihöyrykirjaimin TULEN, siitä lapset tietävät, että kohta pölyävät varisten sulat ja enkelten uni keskeytyy – Auto tulee! Usein ennen unta se kurvaa tyynyn alta ja kaartaa kurttuiseen peittoon vuoristotien. Ja kun tyypit painavat korvansa tien poskeen, he kuulevat hammasrattaiden kirkunan ja lämpimän öljyn muljahtelun onkaloissa. Se on moottorin satua, jossa mutteripäinen prinssi jahtaa jokoavainprinsessaa öljyn kiilto silmissä, ja mutkissa tulee vastaan suoria ruuveja, jotka panevat kapuloita rattaisiin. Kurttuinen peitto paukkuu, se on moottorin satua, siinä on ainakin neljä alkua eikä loppua tule ennen kuin silmät ummistuvat ja Auto liukuu tyynyltä unen tieltä. (Hotakainen 1990: 121)

Kertoja aloittaa tarinansa omalaatuisesti kuin ennakoiden yleisönsä epäuskon personifioidun auton äärellä: ”Ei se mikään leikkiauto ole”. Lyyristä tyyliä lähentelevässä absurdissa tarinassa sekoittuvat kolme merkityskehystä: Ensimmäiseen kehukseen kuuluvat enkelit ja jumala, joista jälkimmäiseen assosioituvat kunnioittavasti isolla alkukirjaimella kirjoitettu Kuski, ihmisen kaltaisuus ja rooli isänä (”Isän kaksoisolento”) sekä kyky kirjoittaa taivaalle. Toinen kehys koostuu nukkumiseen ja konkreettiseen vuoteeseen liittyvistä seikoista, kuten tyynystä, peitosta ja lasten nukkumaanmenoon usein liittyvästä iltarituaalista eli sadusta. Kolmas merkityskehys syntyy autoihin ja niiden osiin liittyvästä sanastosta: ratista, pyöristä, tiestä, öljystä ja jokoavaimista. Kenties vielä yhden merkitystason voisi ajatella muodostuvan runsaista ja kerrostuvista kielileikeistä. Toisen kappaleen alussa tulikirjaimin kirjoittaminen vääntyy muotoon: ”kirjoittaa taivaalle vesihöyrykirjaimin tulen”. Ilmaisussa tuli muuttuu vedeksi, mutta samalla tulielementti säilyy viittauksena taivaalle piirtyvässä tekstissä, joka hupaaile sanan kaksoismerkityksellä. Samassa kappaleessa kertojan diskurssissa esiintyy myös esimerkiksi asiayhteydessään hullunkurisesti konkretisoituva metaforinen ilmaus ”öljyn kiilto silmissä” ja paradoksi ”suora ruuvi”. Tämän kaltaiset ainekset etualaistavat kieltä ja korvaavat näin tarinan temaattisen ja kerronnallisen koherenssin puutteita.

Pärnin tarinaan liittyvä kuvitus on puolestaan seuraavanlainen:



Kuva 1. Hotakainen 1990: 122.

Sopiakseen Rhedinin eppisen eli kuvitetun kuvakirjan luokkaan kuvan tulisi tässä mukaila tekstiä ja keskittyä sen esittämiin merkittäviin käännteisiin. Tekstin osion rinnakkaiset ja absurdisti limittyvät merkityskehukset eivät kuitenkaan tarjoa mahdollisuutta päätellä, mikä tekstissä on keskeisintä. Tiettyä tekstin mukailua kuvasta voidaan kyllä havaita. Mukana on ainakin kolme edellä eriteltyistä kehyksistä. Nukkumista edustaa kuva-alan täyttävä sänky ja siinä makaava lapsihahmo. Hahmo on Matala Lätäkkö, jonka visuaalinen olomuoto on lukijalle tuttu muusta teoksesta. Hänen vartalonsa on henkilöahmon nimeä myötäillen tyylitelty lätäkkö, ja nenä muodostuu kirjainjonosta NOKKA, joka on kiinnitetty narulla niskan taakse. Tässä Matala Lätäkkö edustaa metonymisesti yksin koko tekstissä mainittua joukkoa ”lapset”. Toinen mukana oleva kehys on autoihin liittyvä. Kuva mukailee tekstiä eräässä yksityiskohdassa, jossa sängyn päällä kiitävä auto muistuttaa varsin uskollisesti tekstin kohtaa: ”kaartaa kurttuiseen peittoon vuoristotien”. Kolmas kehys liittyy taivaalle suihkukoneen piirtämistä kaunokirjoituskiehkuroista, joista piirtyy esiin sanan ”tulen” alku. Kuvasta löytyy kuitenkin myös elementtejä, jotka eivät sovi yhteen tekstin kanssa. Tekstissä ei esimerkiksi kerrota sängyn päässä roikkuvasta sukasta tai taivaalla kiitävästä suihkukoneesta. Matalan Lätäkön nokka muodostaa yllättävän visuaalisen vitsin, kun kirjainyhdistelmän neljä ensimmäistä kirjainta likoavat sängyn viereen asetetussa vesilasissa kuin tekohampaat. Tässä kuva leikittelee sanallisen ja kuvallisen rajoilla

riistään kirjaimilta niiden sopimuksenvaraisen merkkiluonteen ja muuttaen ne kuvan materiaksi. Samalla sekaisin menneet kirjaimet säilyttävät kuitenkin merkkiluonteensa ja kutsuvat katsojaa järjestämään sekaisin menneet kirjaimet takaisin paikoilleen sanaksi ”NOKKA”.

Visuaalisessa vitsikkyydessään kuvan tyyli lähestyy verbaalisen esityksen sanaleikkejä vilisevää tyyliä. Tässäkin mielessä voidaan ajatella, että kuva mukailee tekstiä pyrkiessään tyylilliseen samankaltaisuuteen. Kuvaa koristelevia yksityiskohtia merkittävämpiäkin eroja kuvan ja sanan välittämästä informaatiosta kuitenkin löytyy. Tärkeä on esimerkiksi taivaalle piirtyvä sana ”tulen”. Tekstin mukaan sanan kirjoittaa taivaalle salaperäinen Kuski, mutta kuvassa teksti jatkuu taivaalta sängylle, jolloin sen lähde osoitetaan kahdentuneeksi: toisaalta se syntyy taivaalla liitävästä suihkukoneesta, toisaalta peiton päällä huristelevasta autosta. Tässä kuva kyseenalaistaa sen, kuka oikeastaan on tulossa. Viesti tuntuu tyhjentyvän merkityksistä, kun sen lähteenä on kaksi tekijää ja kuitenkin sana pysyy yksikössä.

Kuvan ja sanan suhde on tarinassa ”Auto” mielenkiintoinen myös, jos tarkennetaan kuvan ja sanan metaforisuuteen⁴⁰ ja konkreettisuuteen. Mitä tekstin kohteena oleva auto merkitsee Hotakaisen tekstissä? Tyhjentävää tulkintaa on vaikea esittää, mutta ainakin auto tuntuu liittyvän lapsen nukahtamiseen. Auto kääntää nurin nukahtamiseen tavallisimmin liittyvät elementit kuten hiljaisuuden ja rauhallisuuden muuntaen ne vauhdiksi ja äänekkyydeksi. Samalla teksti tuntuu suostuttelevan nukkumaanmenoon usein vastahankaisesti suhtautuvia lapsilukijoitaan mukaan ajatusleikkiin, jossa uni on kiitävä auto. Näin luettuna tekstin kuvaama auto ei kertojan sanoin ole ”mikään leikkiauto” vaan unen ja nukahtamisen vertauskuva. Pärnin kuvassa auton vertauskuvallinen ulottuvuus tuntuu kuitenkin kyseenalaistuvan, koska se esiintyy konkreettisesti lapsihahmon peitolla. Näin kuva konkretisoi tekstiä ja synnyttää samalla visuaalista huumoria. Samalla kuvan tilalliset suhteet muuttuvat hullunkurisiksi ja kuvallisen esittämisen konventioita uhmaaviksi. Tällä tavoin luettuna kuvan ja sanan voimasuhteiden tiivistäminen kuvitetun kuvakirjan luokkaan tuntuu *Lastenkirjan* kohdalla mahdottomalta, sillä molemmat työntävät lukijaa keskenään ristiriitaisille tulkinnan poluille.

Kuvittaminen on itsessään hankala käsite, sillä kuvittamiseen liittyy jo käsitteenä ajatus, että kirjoitettu aines on ollut olemassa ennen kuvallista. Kuvittaminen tuntuu tällaisessa määritelmässä täyttävän Roland Barthesin (1977) käsittein *ankkuroinnin* (ancrage)⁴¹ funktion, toisen ilmaisumuodon (kuvan) lähinnä rajoittaessa toisen (tekstin) polysemiaa. Kuvitettu kirja käsitteenä implikoi siis verbaalisen ilmaisumuodon ensiarvoisuutta suhteessa tekstiä kuvittavaan kuvaan, ja kuvittaminen toimintana pelkistyy tekstin sanallisten sisältöjen kuvalliseen muotoon saattamiseksi. Riitta Oittinen (1990: 47) on verrannut kuvittamista jopa kääntämiseen, jossa kuvittaja ”kääntää” verbaalisen kertomuksen visuaaliseen muotoon. Ei kuitenkaan voida sanoa, että Hotakaisen tekstien ja Pärnin kuvitusten välillä olisi kyse tällaisesta suhteesta, sillä Pärnin kuvat ovat usein sisällöllisesti ristiriitaisia suhteessa Hotakaisen tekstiin, ja näin kuva ja sana johdattavat lukijoita toisinaan erilaisille tulkinnan poluille. Ulotankin tässä ikonotekstin käsitteen koskemaan myös tutkimuskohteideni kaltaisia niin sanottuja

⁴⁰ Tässä kuvallisuus olisi metaforista täsmällisempi ilmaus, mutta koska tässä puhutaan sanoista ja kuvista, *metaforinen* on selkeämpi ilmaus.

⁴¹ Barthes tosin viittaa käsitteellä kuvaa selittävään tekstiin (vrt. Mikkonen 1996: 86). Ankkurointi tiivistää kuitenkin käsitteenä sen tehtävän, jonka on usein ajateltu olevan lastenkirjallisuuden kuville ominaista: ne auttavat lasta ymmärtämään luettua visualisoimalla verbaalisesti kerrotun.

kuvitettuja teoksia, sillä niissä verbaalinen ja kuvallinen aines rakentavat yhdessä ja erikseen teosten merkityksiä (vrt. Happonen 2007: 13). Ikonotekstin määritelmänä voitaisiinkin pitää sitä, että verbaalinen ja kuvallinen esitys tuottavat yhdessä niin tiiviin taiteellisen kokonaisuuden, ettei kumpikaan olisi korvattavissa ilman että teoskokonaisuuden luonne ratkaisevasti muuttuu.

Kuvan ja sanan väliset jännitteet ja huumori

Ikonotekstien huumoria on tutkittu varsin vähän, mutta useimmiten huumori paikannetaan kuvan ja sanan jännitteisiin suhteisiin. Esimerkiksi Perry Nodelman (1988: 224–228) lukee sellaisia kuvakirjaklassikkoja kuin Pat Hutchinsin *Rosie's Walk* (1968) ja Maurice Sendakin *Hassut hurjat hirviöt* (*Where the Wild Things Are* 1963) ironisina ja vitsikkäinä, nimenomaan kuvituksen ja tekstin ristiriitojen vuoksi. Hutchinsin teoksessa suppea ja äärimmilleen pelkistetty tekstuaalinen kerronta asettuu naurettavaan valoon, koska kuvitus tarjoaa täysin erilaisia ja huomattavasti runsaampia sisältöjä ja juonenkäännteitä. Sendakin kuvakirjassa puolestaan vakava ja pelottava teksti muuttuu kuvituksessa sävyltään täysin erilaiseksi, kun se yhdistyy lempeän humoristisesti kuvattuihin hirviöhahmoihin. Myös Kai Mikkonen (2005: 361) arvioi kuvakirjan huumorin johtuvan useimmiten epäsäännöllisyyksistä tai säännöttömyyksistä kuvien ja tekstin välillä.

Kun kuva ja sana eriävät toisistaan joko sisällöllisesti tai tyylillisesti, voidaan puhua kuvan ja sanan välisestä kontrapunktisuudesta. Käsite on lainattu musiikista, jossa kontrapunktisuudella tarkoitetaan kahden tai useamman melodian yhdistämistä yhdenaikaiseksi. Ikonoteksteissä kontrapunktisuus saattaa toteutua monilla tekstin tasoilla,⁴² mutta huumorin kannalta mielenkiintoisin kontrapunktisuuden muoto on kuvakirjassa useimmiten tyylin kontrapunktisuus, jossa teksti ja kuva voivat edustaa toisilleen vastakkaisia tyylejä sellaisilla akseleilla kuin ironinen/ei-ironinen, vakava/humoristinen, realistinen/naivistinen, historiallinen/anakronistinen ja niin edelleen (Nikolajeva & Scott 2001: 24–25). Tähän luokkaan kuuluvat myös edellä mainitsemani Nodelmanin esimerkkiluennat Hutchinsista ja Sendakista. Enimmäkseen tällainen tyylin kontrapunktisuus on omiaan synnyttämään ikonotekstiin ironiaa, kun toinen samoja tapahtumia kertova viestinnän muoto asettaa toisen arveluttavaan valoon. Tämänkaltaisen kontrapunktisuuden muoto on kuitenkin Hotakaisen ja Pärnin yhteistyössä harvinainen, erityisesti siksi, että sekä sanan että tekstin tyyli on usein varsin monimuotoinen ja näin myös vaikeasti luokiteltavissa.

Voidaanko esimerkiksi *Satukirjan* lopetustarinasta ”Aavan meren tuolla puolen” ja sitä kuvittavasta kuvasta (Hotakainen 2004: 108) löytää tyylillistä kontrapunktia? Teksti on lapsilukijaa lempeän humoristisesti puhutteleva kuvaus kuolemasta ja tapahtumista sen jälkeen. Kertoja järjestää kristinuskon käsityksiä kuolemanjälkeisestä elämästä parodisesti uuteen uskoon, kertoen esimerkiksi siitä, millaista on olla ”henkenä” ja ketkä kaikki pääsevät taivaaseen. Erityisen herkullinen on tekstin kuvaus helvetistä eli löylystä, jonne saavat mennä ne jotka haluavat:

Se on taivaan vieressä ja ihan hyvä paikka sekin. Löylyn johtaja on Miroslav Satan, tummahiuksinen iso mies, antelias ja höveli kuin mikä. Ja Jumalan kaveri. Perjantaisin Jumala käy Löylyssä ja juttelee Miroslavin kanssa henkimaailman asioista. (111)

⁴² Nikolajevan ja Scottin (2001: 24–25) mukaan kontrapunktisuus voi ilmetä kuvakirjassa esimerkiksi tyylin, genren, modaliteetin, asetelman, perspektiivin, henkilöahmojen esittämisen ja yleisön puhuttelun kontrapunktisuutena sekä metafiktiivisenä ja spatiotemporaalisena kontrapunktisuutena.

Pärnin kuva toistaa tekstissä kuvattua Jumalan ja ”Löylyn” johtajan Miroslav Satanin tapaamista. Pärnin kuvassa Jumala on valkea, isopartainen mies, jonka kaljun pään päällä komeilee sädekehä. Miroslav on puolestaan tumman karvan peittämä tummapartainen ja viiksekäs mies, jolla on pirunsarvet, kädessään pesäpallomaila ja jalassaan hokkarit. Hahmot istuvat saunan lauteilla, seinällä on lämpömittari ja jumalalla on kädessään vihta. Kuvan ja tekstin informaatio on monessa suhteessa symmetrinen, mutta jotkin yksityiskohdat kiinnittävät huomiota. Tekstin huumori syntyy siitä, että kertoja silottelee kuoleman ja helvetin kuvausta liioitellusti aina absurdiuteen saakka. Saatana pelottava hahmo kytketään nimen samankaltaisuuden kautta slovakialaiseen jääkiekkoilijaan ja Helvetti nimetään helvetin lieskojen kautta assosioiden Löylyksi. Tekstissä nämä lievennykset ovat selvästi ironisia, ja ne on tarkoitettu paitsi silottelemaan tekstiä sisällöllisesti, myös huvittamaan aikuisyleisöä. Kuva kuitenkin välittää tekstistä naiivin tulkinnan, kun se lukee nämä yksityiskohdat ei-ironisesti ja kuvittaa ne kirjaimellisesti. Saatana *on* Miroslav Satan hokkareineen ja tummine piirteineen ja Helvetti todella *on* tuiki tavallinen sauna. Tässä mielessä kuva ja sana tuntuvat viestivän eri tyylirekistereissä. Tuleeko ajatella kuvan ja tekstin välisen symmetrian murtuvan, kun kuva ei toista tekstin ironista ambivalenssia ”Löylyn” ja Miroslav Satanin todellisista olomuodoista vaan valitsee niiden kirjaimellisen ja naiivin lukutavan? Vai voidaanko ajatella ironian jatkuvan myös kuvassa, jolloin symmetria kuvan ja tekstin välillä säilyy? Nähdäkseni tässä kuvan ironisuus paikantuu väistämättä kuvan ja sanan väliseen suhteeseen, ja tekstin ironinen tyylirekisteri leimaa myös kuvan ironiseksi, jolloin ironia paikantuu nimenomaan kuvan ja sanan välisiin jännitteisiin.

Entä voiko pelkässä kuvassa, vailla tekstin tukea, esiintyä ironiaa? Nikolajeva ja Scott (2001: 119) esittävät ironian olevan retorinen kuvio, ja tästä syystä se ei voi ilmetä yksin kuvasta. Kuvallinen ironia syntyy kuvan suhteesta tekstiin. Samoilla linjoilla on Nodelman (1988: 222–226). Kuvan puhdasta mahdollisuutta ironiaan voidaan kuitenkin pohtia seuraavan esimerkin avulla:



Kuva 2. Hotakainen 2004: 109.

Kuva liittyy *Ritvan* tarinaan, jossa pikkupoika nimeltä Keijo Ilmanen päättää karata kotoaan. Keijo on katsellut salaa isänsä videohyllyllä olevia väkivaltaelokuvia ja haluaa itse kokea vaarallisia, väkivaltaisia ja miehekkäitä seikkailuja. Illan hämärtämässä Jakomäessä seikkaileva poika katsoo ympäröivää maailmaa kuin ritarimantiikan sokaisema Don Quijote konsanaan. Teksti onkin voimakkaan ironinen välittäessään tapahtumia Keijon tajunnan kautta. Siinä arkinen Jakomäki muuttuu elokuvissa tutuksi kauhujen näyttämöksi. Tässä verbaalinen kerronta tuottaa huumoria lapsenomaisen kerronnan yhdistyessä väkivaltaisiin kuvitelmiin. Myös tarinan juoni on humoristinen, kun lukijassa toistuvasti⁴³ viritetyt odotukset seikkailuista ja väkivallasta raukeavat tyhjiin:

”[P]ahojen miesten autot humahtelivat keltaisina kiiloina kohti Ison Kaupungin keskustaa, ilmeisesti sinne oli järjestetty suuret tappajaiset, koska tähän pyörätielle ei tullut ketään” (108). ”[J]okainen rasahdus muistutti Keijoa kuolemasta, puukoista ja pahoista pipeistä, joista valui verta. (--) Jossain lähellä rasahti. Keijo jäykistyi. Siili kampsesi kallion kolosta ja taapersi ohi” (107).

⁴³ Toistosta huumorin keinona kertomuksessa ks. Attardo 2001: 85–86.

Tarinaa kuvittavassa kuvassa tapahtumien modaliteetti on kontrapunktinen suhteessa verbaaliseen kertomukseen, jos tulkitaan, että kuva representoi Keijon unta, harhanäkyä tai pelkoa siitä, mitä öisessä Jakomäessä *voisi* tapahtua. Mutta voiko kuvaa tulkita ironisena? Jos Nikolajevan ja Scottin sekä Nodelmanin tavoin kuvan ironia sijoitetaan tekstin ja kuvan välisiin suhteisiin, kuvan ja tekstin välinen ironia ei tässä tapauksessa ole yksiselitteinen ainakaan siten, että toinen ironisoisi toisen. Koska myös kuvan voidaan ajatella kertovan Keijon kautta, voitaisiin tietenkin ajatella, että teksti ironisoi kuvan, koska kuvasta puuttuu kertoja, joka tekee sanavalinnoillaan ja juonenkäänteillään Keijon näkökulman naurettavaksi. Kuva tyytyisi näin ollen Keijon naiiviin ja vääristyneeseen tulkintaan tapahtumista.

Toisaalta kuvassa näkyvä verilöyly on niin liioiteltu, että kuva ei tunnu kuvaavan tosissaan väkivaltaisia hirmutekoja. Hyperbolisuus tekstissä onkin tyypillinen signaali kerronnan epäluotettavuudesta ja ironisuudesta. Hyperbolaa käytetäänkin runsaasti lastenkirjallisuudessa (ks. Cross 2011: 57–58). Kaikki kuvassa näkyvät hahmot ja objektit (Keijoa lukuun ottamatta) ovat täynnä kuvan vasemmassa yläkulmassa olevan ampujan asean aiheuttamia luodinreikiä. Sotilashahmo, cowboyhahmo, kuu, kaktus, pullo ja jopa taivaalta putoava lintu ovat täynnä reikiä. Liioittelun kruunaa vasemmassa kulmassa muusta kuvasta irrallaan liehuva nalleverho, joka on lukijalle tuttu elementti tekstistä, mutta joka ei loogisesti sovi kuvan esittämään miljööseen. Myös nalleverhon nallet on ammuttu täyteen reikiä, yhden rinnasta jopa valuu verta verhon pintaa pitkin. Kuvan tyyli on myös voimakkaan karikatyyrinen – etenkin etualalla pienenä viilettävä Keijon hahmo on pienuudessaan ja dynaamisuudessaan huvittava. Kuvan ironian kannalta on tärkeää huomata, että kuvan käyttämä liioitteleva ja karikatyyrimäinen tyyli on inkongruentti suhteessa kuvan väkivaltaiseen sisältöön. Näin tyylin ristiriitaisuus suhteessa kuvan väkivaltaiseen sisältöön toimii näytetyn ironisointina samalla tavoin kuin kerronta ironisoi kerrotun tekstissä. Tässä siis kuvan ironisuus ei synny kuvan ja sanan välisten jännitteiden varaan, vaan kuva on ironinen myös yksinään.

Esimerkkikuvan ironiaa voidaan pohtia myös niin kutsutun ironian kaikuteorian kautta. Dan Sperberin ja Deidre Wilsonin (1986) ironian kaikuteorian mukaan ironiset lausumat ovat lausumia, joiden takaa kuultaa jokin toinen lausuma siten, että puhuja ilmaisee tuon lausuman määrittäen samalla oman (negatiivisen) asennoitumisensa siihen. Kaiutettu ajatus lausuman taustalla voi olla jokin puhujan oma aiempi tai mikä tahansa muu tunnettu lausuma, esimerkiksi sananlasku, kulttuurissa jaettu normi, jokin teksti ja niin edelleen. Kaikuteoriaa on arvosteltu liiallisesti yleistäväksi ja yksinkertaistavaksi. Esimerkiksi Toini Rahtu (2006: 156–160) muistuttaa aiheellisesti, että kaiullisuus ei ole aina ironista. Esimerkiksi metaforinen kielenkäyttö on Rahdun mukaan kaiullista, mutta se ei ole silti välttämättä ironista. Kaikuteoria sopiikin Rahdun mukaan parhaiten selittämään parodiaa ja intertekstuaalisuuteen perustuvaa ironiaa.

Keijo Ilmasen karkumatkaa kuvittavassa kuvassa ironia syntyykin juuri parodisen kaiutuksen varaan. Kuvan tilanne kaiuttaa väkivaltaisia toimintaelokuvia ja niissä esitettyjä ampumakohtauksia. Tämän viitteen paljastavat barettipäiset ja maastoasuiset sotilaat, stetsoniin ja asevoihin sonnustautunut cowboy sekä lännenfilmiin sopiva aavikkomiljö kaktuksineen. Ironian kaikuteorian mukaisesti kuva kuitenkin ilmaisee ivallisen asennoitumisensa lainaamaansa ”lausumaan” eli väkivaltaelokuvien kuvastoon. Ironista etäisyyttä ilmaisee edellä eritelty tyylillinen liioittelu ja karrikointi sekä tietenkin esitettyjen asioiden keskinäinen yhteensopimattomuus: sotilaat ja cowboyt esiintyvät harvoin samassa elokuvassa. Asetelman epätavanomaisuutta lisäävät kuvassa liehuvat nalleverhot ja puukottava Keijo Ilmanen. Kuvassa toistuu myös elokuvista tuttu motiivi sankarin hatun, sheriffintähden tai muun sellaisen täpärästi ohittavasta luodista. Ironista etäisyyttä kliseeseen tuo kuvan arkinen toteutus, jossa luodit ovat lävistäneet Keijon

pipon hiipan. Mielenkiintoista kyllä kuvalla on tässä sama lähdeteksti (väkivaltaelokuvien genre), johon tekstin ironisuus ja parodisuus perustuu. Nähdäkseni kuva aktivoi tuon suhteen itsenäisesti vailla tekstin tukea ja tässäkin mielessä voidaan huomata, ettei kuvan ironisuus perustu tässä kuvan ja sanan kontrapunktiseen suhteeseen. Käytännössä tietenkin kuva luetaan oletettavasti yhdessä tekstin kanssa, ja tässä mielessä tarinan ironia paikantuu sekä tekstiin ja kuvaan erikseen että näiden kahden väliseen suhteeseen.

Sekä Hotakaisen tarina että Pärnin Keijoa esittävä kuva edustavat varsin mustaa huumoria, jossa kuolemaa, väkivaltaa ja muita pelkoa ja ahdistusta aiheuttavia aiheita käsitellään humoristisesti (mustasta huumorista ks. Cross 2011: 186–188). Erityisesti kuva on sisällöllisesti huomattavan väkivaltainen ja raaka ja tässä mielessä epäsopiva lapsille suunnattuun teokseen. Kuvan modaliteetti on kuitenkin kontrapunktinen suhteessa tekstin välittämään kertomukseen, sillä verbaalisessa kertomuksessa kuvattua näkyä ei esiinny. Kuva on siis ennemminkin pala Keijon sisäisestä kokemuksesta, jonka verbaalinen kerronta asettaa jatkuvasti koomiseen valoon, ja tämä lieventää kuvan esittämää väkivaltaa muistuttamalla, että kuva ei ole ”totta”. Toisaalta tätä kontrapunktista suhdetta kuvan ja tekstin modaliteetissa on jokseenkin vaikea hahmottaa. Tekstissä kyllä kerrotaan karkumatkalla olevan Keijon vaipuvan hetkeksi uneen ja näkevän väkivaltaisen unen. Unen sisältö ei kuitenkaan ole yhteneväinen kuvan kanssa, sillä tekstin unessa Keijoa ahdistelee konepistoolilla ja viidakkoveitsellä varustettu uutistenlukija Kari Nihti, ei konepistoolilla ampuva sotilas, kuten kuvassa. Modaliteetin kontrapunktisuuteen perustuva koominen liennytyks ei siis avaudu välttämättä kovinkaan helposti kaikille lukijoille. Kuvan ironinen kaiutus väkivaltaelokuvaan auttaa kuitenkin sekin lukijaa tarkastelemaan kuvaa ironisesti, mikä myös liennyttää kuvan väkivaltaisuutta. Lapsikatsoja ei välttämättä huomaa tätä parodista suhdetta tai osaa eritellä sitä, mutta kuvassa esiintyvien hahmojen välinen inkongruenssi ja voimakas liioittelu tappamisen kuvauksessa viestivät tottumattomallekin lukijalle, että kuvaa ei tule ottaa vakavasti.

Sanan ja kuvan väliset jännitteet leikkisänä kamppailuna ikonotekstin merkityksistä

Vaihtoehdon Ulla Rhedinin kuvakirjoissa vallitseville kuvan ja sanan suhteisiin perustuville luokille tarjoaa Sisko Ylimartimon (2001: 80) varsin yksinkertainen jaottelu: Ylimartimo jakaa kuvittajat *myötä-* ja *mielikuvittelijoihin*. Ensin mainituilla Ylimartimo tarkoittaa kerrottua tukevaa, eteenpäinvievää ja vahvistavaa kuvitusta (vrt. Barthesin ankkurointi). Jälkimmäinen tarkoittaa kuvittajia, joiden töissä kuvat elävät tekstin rinnalla itsenäisinä, jopa ristiriitaisina. Ylimartimon jaottelu on kaikkien esiin nostamieni jaottelujen tavoin ongelmallinen, koska se asettaa kuvakirjan verbaalisen koodin implisiittisesti visuaalisen edelle. Mielenkiintoista jaottelussa on, että se korostaa tekijöitä. Aiemmin tässä artikkelissa olen korostanut tutkimuskohteideni luonnetta ikonoteksteinä, joissa kuvallinen ja sanallinen aines luovat yhdessä teoksen kokonaismerkityksen. On kuitenkin huomattava, että monissa ikonoteksteissä kuva ja sana ovat eri tekijöiden käsialaa. Tämä tekijyyteen liittyvä kahdentuneisuus on myös lukijan tiedossa, sillä useimmiten vastuut teoksen sisällöistä käyvät ilmi jo teoksen kansilehdeltä. Myös omien tutkimuskohteideni kannessa komeilevan Kari Hotakaisen nimen rinnalla kaikissa kolmessa teoksessa on teksti ”kuvat Priit Pärn” tai ”kuvittanut Priit Pärn”. Voitaisiko ajatella, että tällä tekijyyden kahdentumisella voisi olla vaikutusta sanan ja kuvan välisten suhteiden jännittyneisyyteen ja niiden kautta syntyvään huumoriin?

Tarkastellaan esimerkkitapausta, jossa kuvittaja ja kirjoittaja tuntuvat tulkitsevan teoksen kuvaamaa tarinaa tyystin eri tavoin. *Ritvassa* kerrotaan Viluttitanssija-tytöstä, johon on tehnyt suuren vaikutuksen hänen kuulemansa tarina kauniista laulajatar-lehmästä Madonnasta. Myöhemmin Vilutti yrittääkin olla kuin Madonna, mutta määräilevät vanhemmat ja pikkulapsen arki, erityisesti vetiset ja inhottavat kalapuikot, häiritsevät tytön eläytymistä fantasiaansa. Lopputuloksena on ruokapöydässä saatu raivokohtaus:

- Sitten isona saat itse päättää kaiken. Niin kuin Madonna. Äiti yritti silittää Vilutin päätä, mutta Vilutti veti päänsä kauemmaksi.
- Ei lehmät mitään päätä. Ei navetasta pitsoja tilata. Te olette rumia ja inhottavia määrääjiä. Sitten kun olen kuuluisa laulaja, en käy kotona enkä teiän hautajaisissa enkä satujumppassa enkä laita kurahaalaria enkä syö kalapuikkoja enkä mitään, en mitään, makaan vaan! Viluttitanssija huusi ja karkasi pöydästä. (Hotakainen 1997: 77)

Tekstin kuvaama Vilutin purkaus on huvittava lapsenomaisessa ehdottomuudessaan. Vilutti ei ota huomioon sitä, että oletettavasti sitten, kun hän on kuuluisa laulaja, hän on jo aikuinen, eivätkä osa luetelluista inhokeista (satujumppa, kurahaalarit) luultavasti ole enää osa hänen elämäänsä. Aidon tuntuinen mutta sisällöltään lapsenomaisen epälooginen purkaus muuttuu tämän ristiriidan myötä lempeän koomiseksi.

Pärnin kuva kuvittaa samaa aihetta:



Kuva 3. Hotakainen 1997: 76.

Teksti ja kuva kertovat keskenään ristiriitaista tarinaa. Kuvassa koko sivun kokoinen ilkeästi hymyilevä Vilutti pitelee haarukassa karkeasti hahmoteltua kalapuikkoa, joka on

juuri nielaisemaisillaan pakoon juoksevan miehen, jonka selässä lukee tikkukirjaimin ISÄ. Kuva ei siis kerro samasta tilanteesta kuin teksti. Ero voidaan selittää, kun ajatellaan, että se liikkuu erilaisella todellisuuden tasolla suhteessa koko ikonotekstin kerrottuun maailmaan. Hotakaisen tekstissä kerrotaan, mitä todella tapahtuu: tytön vanhemmat pakottavat vastentahtoisen tytön syömään vetisiä kalapuikkoja. Kuva puolestaan tarjoaa ennemmin Vilutin ajatusten kautta suodattuvan kostofantasian siitä, että tämä voisi hetkeksi vaihtaa paikkaa vanhempiansa kanssa, muuttua pienestä isoksi, ja näyttää sitten näille, miten kurjalta huono kohtelu tuntuu.

Vaikka Vilutin on tekstin tasolla alistuttava vanhempiansa auktoriteettiin ja nieleskeltävä kalapuikkonsa hammasta purren, kuvan tasolla osat vaihtuvat, ja Vilutti on isän auktoriteettia ylempänä. Tässä kohden kuvan ja sanan suhde on voimakkaan kontrapunktinen ja on mielenkiintoinen myös suhteessa ikonotekstin tarkoitettuun yleisöön. Verbaalinen kerronta ja kaikkietävän kertojan ääni jäsentelivät asioiden välisiä suhteita loogisesti, ja tekstistä onkin pääteltävissä Viluttitanssijan purkauksen kohtuuttomuus. Kuvassa näkökulma on toinen. Kuvan fyysinen havaintopiste ei ole Vilutin, mutta koska kuva esittää Viltin fantasiaa, voitaisiin tekstin ja kuvan keskinäiseen vuorovaikutuksen nojautuen sanoa kuvan käyttävän näkökulmahenkilönä Viluttia. Valitun näkökulman kautta kuva asettuu voimakkaasti – toisin kuin teksti – kaltoin kohdellun lapsen puolelle. Tässä kuvan voidaan nähdä toistavan humoristiselle lastenkirjallisuudelle erittäin tyypillistä karnevalistista valta-asetelmien nurinkääntöä, jolla pyritään vastaamaan lapsilukijan alitajuiseen haaveeseen häntä kahlitsevien auktoriteettien voittamisesta.⁴⁴ Näin kertomuksen kuvallinen versio tarjoaa Viluttiin moraalisesti samaistuville lukijoille mahdollisuuden lukea kertomusta myös Vilutin näkökulmasta. Tässä kohden kirjoittajan ja kuvittajan myötätunto tuntuu siis suuntautuvan kahteen suuntaan, ja kuvan huumori toteutuu nimenomaan siksi, että Pärn hyödyntää erilaista näkökulmaa kuin Hotakainen.

Selkeimmin ikonotekstin eri tekijät korostuvat niissä tilanteissa, kun kuva tai sana ovat metafiktiivisiä eli itsensä ja oman konstruktioaluonteensa tiedostavia. Metafiktiivinen kontrapunktisuus onkin yksi Nikolajevan ja Scottin mainitsemista kontrapunktisuuden muodoista. Siinä kuvan ja sanan välille syntyy jännitteitä jommankumman tai molempien osoittaessa tietoisuutensa omasta fiktiivisyydestään (Nikolajeva & Scott 2001: 24). Yhdeksi tyypilliseksi metafiktiivisen kontrapunktisuuden muodoksi he mainitsevat sen, että tekstin metaforat esitetään konkreettisesti kuvituksessa, mikä on myös Pärnin kuvituksille tyypillinen piirre. Esimerkiksi kun *Satukirjan* tarinassa ”Tienimijä ja vedenkittaaja” (91–98) puhutaan toistuvasti Päätiestä, on tarinaa kuvittavassa kahdessa kuvassa (90; 97) kuvattuna ihmisen pää, jonka halki kulkee tyylitelty tie ja tien varrella seisoo tiekyltti jossa lukee ”Päätie”. Myöskään tässä suhteessa tekstiä ja kuvitusta ei voida pitää toisilleen suoranaisesti vastakkaisina, sillä metaforien jatkuva konkretisoituminen ja kirjaimellisen ja vertauskuvallisen tulkinnan välinen nonsensinen tasapainoilu ovat myös kohdeteosteni tekstin ominaisuuksia. Tässä suhteessa siis sekä kuva että sana leikittelevät kielen logiikalla venyttämällä jatkuvasti metaforisen ja kirjaimellisen rajoja.

Mielenkiintoisena esimerkkinä toimii *Satukirjasta* poimittu tarina ”Silmänräpäyksessä” ja sen kuvitus. Tarina on Viluttitanssija nimisen tytön yhden kappaleen mittainen elämäntarina vauvasta mummoikäiseksi. Sen alku kuuluu seuraavasti:

⁴⁴ Lapset ovat moniin auktoriteetteihin nähden alisteisessa asemassa. Vanhemmat, opettajat ja aikuiset yleensä ovat aina lasta ylempänä. Tästä syystä lapsi voi kokea auktoriteettien murtumisen erityisen nautinnolliseksi (Godek 2004: 48).

Kun Viluttitanssija vauvana aukaisi silmänsä, hän näki kirveellä veistetyin Isänsä ja kaulimella muotoillun Äitinsä. Viluttitanssija pani silmät heti kiinni ja aukaisi ne seuraavan kerran neljän vuoden kuluttua. Nyt Isä istui puun juurella kirves kädessä ja Äiti vaivasi kaulimella taikinaa. Viluttitanssija rauhoittui ja istui illalla pöytään. Pöydällä oli äidin leipomaa pullaa, ja pihkalta tuoksuva Isä silitti Vilutin pitkiä hiuksia. Kun Vilutti seuraavana aamuna aukaisi silmänsä, alkoi koulu. Koulun jälkeen hän meni naimisiin raudoittaja Kalevi Pirttiahon kanssa, ja kun Vilutti häyöyön jälkeen alkoi suunnitella elämäänsä, hän näki koristellun juhannuskoivun alla tyttärensä Katriinan ja hänen miehensä, hitsari Pentti Kosusen. (Hotakainen 2004: 88)

Teksti leikittelee ajan kirjallisella esittämisellä ja tematisoi samalla elämän nopeaa kulumista. Fokalisaation kautta korostettu henkilökohtaisuus kertoo siitä, että tekstissä on kyse subjektiivisesta aikakäsityksestä, ajan tunnusta. Kerronnan kiihtyvä tempo tuntuu vihjaavan, että ajan kulku vain kiihtyy aikuistumisen myötä. Tekstin hausimpia kohtia ovat alun kuvalliset ilmaukset ”kirveellä veistetty” ja ”kaulimella muotoiltu”. Isää kuvaava ”kirveellä veistetty” on kieleen vakiintunut metaforinen ilmaus, jolla viitataan yleensä miehen jäyhiin piirteisiin – ei koko mieheen. Hotakaisen tekstissä vakiintunut ilmaus saa rinnalleen feminiinisen vastineensa ”kaulimella muotoiltu”. Metaforisen ilmauksen syntyvän paljastaminen (mieheen assosioitu työväline kirves) sen vastaparin (naiseen assosioitu työväline kaulin) keksimisen kautta johtaa tekstissä kielen etualaistumiseen ja samalla metaforan purkautumiseen. Kielen puhdas halu ilmaista kyseenalaistuu ja se kääntyy tarkastelemaan omaa olemustaan. Myös myöhemmät lauseet kyseenalaistavat ilmausten metaforisuuden. Toisella silmänavauksella Vilutin vanhemmat käyttävät näitä työkaluja, jolloin aluksi metaforisina käytetyt ilmaukset ovat yllättäen palautuneet konkreettisiksi. Konkretiaan vihjaavat myös työkaluihin syy-seuraussuhteen kautta yhtyvät kaulinta käyttäen leivottu pulla, sekä kirveen käytön jälkeen isään tarttunut pihkan tuoksu.

Pärnin tarinaan rinnastuvassa kuvassa ei kohdenneta niinkään koko kertomuksen teemaan vaan alkukohtauksen metaforisiin ilmauksiin:



Kuva 4. Hotakainen 2004: 89.

Kuvassa nähdään isä ja äiti. Isä on kuvattu konkreettisesti puusta veistettynä. Päälaella erottuvat jopa puun vuosirenkaat ja puiseen kalloon on isketty kirves. Äidin alaruumi on puolestaan kuvattu kaksiulotteisena, kuin kaulittuna. Hän piteleekin kaksin käsin valtavaa kaulinta, jolla hän juuri kaulii itseään. Kuvituksessa siis ”kaulimella muotoiltu” äiti ja ”kirveellä veistetty” isä näyttävät hyvinkin konkreettisina. Pärnin kuvassa voidaan nähdä pyrkimys pysäyttää tekstissä esiintyvä metaforisen ja kirjaimellisen välinen jatkuva horjunta siten, että lukijan tulkinta naukiutuu kirjaimelliseen. Isä todella *on* veistetty kirveellä ja äiti *on* kaulittu kaulimella. Kuva on tietenkin hauska jo itsessään, koska henkilöhaahmot ovat karrikoituja ja absurdeja. Osa ikonotekstin huumorista sijoittuu tässä kuitenkin juuri kuvan ja sanan jännitteisiin suhteisiin. Niin sana kuin kuvakin kiinnittävät metafiktiivisesti huomiota metaforisen kielen perimmäiseen absurdiuteen. Erityisesti tämä rajankäynti huipentuu kuitenkin, kun kuva todistaa, että metaforinen kieli on visuaaliseksi käännettynä naurettavaa ja järjenvastaista. Samalla korostuu tekijöiden leikkisä kamppailu tekstin merkityksistä ja lukijalle tarjoutuu mahdollisuus tarkastella metafiktiivisesti verbaalisen ja visuaalisen koodin eroja ja mahdollisuuksia.

Kuvalliset paradoksit ja kuvaleikit

Nikolajeva ja Scott (2001: 25) muistuttavat, että teksti voi olla syntaksiltaan täysin relevanttia mutta kuvata semanttisesti täysin järjettömiä asioita. Esimerkiksi he poimivat Noam Chomskyn kuuluisan esimerkkilauseen ”Colorless green ideas sleep furiously”. Tämänkaltaiset verbaaliset järjettömyydet haastavat kuvittajan. Kuvan ikoninen

merkkiluonne ei mahdollista syntaksin ja semantiikan samankaltaista erillisyyttä, joka kirjoitetulle tai puhutulle kielelle on mahdollista.

E erityisen kiinnostavia ovatkin ne Pärnin kuvat, joiden tilallinen jäsentyminen on tietoisesti arkikokemukselle epätavallinen ja visuaalisen esittämisen konventioiden vastainen ja jotka leikittelevät perspektiivillä ja fokalisaatiolla. *Lastenkirjan* sivulta 75 löytyvässä kuvassa esiintyvien hahmojen ja esineiden väliset suhteet ovat arkijärkisesti ajatellen mahdottomia. Kuvan yläosassa joukko lapsihahmoja lentää taivaalla siivettömän lentokoneen matkassa. Alhaalla kuvassa näkyy maisema, jossa on muun muassa Eiffel-torni, joka on huomattavasti lapsia pienempi, niin kuin se näyttää ylhäältä päin (lentokoneesta) katsottaessa. Kuva siis fokalisoituu osin lentävien lasten näkökulman kautta. Tämä perspektiivi on kuitenkin vääristynyt, sillä kuvan visuaalinen havaintopiste sijaitsee sivulla siten, että katsoja näkee maiseman läpileikkauksena, jolloin lintuperspektiivi tuntuu kuvan katsojan perspektiivin kannalta perustelemattomalta. Perspektiivin epäluonnollisuutta lisää se, että osa maassa olevista asioista onkin kuvattu samassa kokoskaalassa kuin taivaalla lentävät lapset. Erityisesti perspektiiviä epäluonnollistavat suurina kuvatut muurahaiset, jotka kiipeävät maassa pienenä seisovan Eiffel-tornin yli. Fokalisaatio on siis valikoiva – osa kuvatuista maan asioista kuvataan kaukaa, osa läheltä. Mielenkiintoinen visuaalinen vääristymä on myös kuvan oikeassa yläkulmassa olevan lapsen asennossa. Lapsen oikea käsi pitelee kiinni lentokoneen pyrstön ääriiviivasta, jonka ympärille hahmon käsi puristuu. Viiva on visuaalinen paradoksi: samanaikaisesti lentokoneen pyrstön ääriiviiva ja jonkinlainen naru tai tanko, johon on kuvan fiktiivisessä todellisuudessa mahdollista tarttua. Myös kuvan alakulmassa on esimerkki Pärnin omalaatuisesta kuvitustyylistä, jossa tietyt esineet saattavat lentokoneen ääriviivan tavoin toimia samanaikaisesti useassa eri roolissa. Kuvan vasemmassa alareunassa kulkee autotie, jota pitkin ylhäältäpäin kuvatut pienet autot huristavat. Ylä- ja alaosastaan tie muuttuu kuitenkin solmioksi.

Tämänkaltaisia visuaalisia paradokseja esiintyy myös muissa Pärnin kuvissa. Monissa kuvissa kuvat pyrkivät metafiktiivisesti alleviivaamaan omaa materiaalisuuttaan muistuttaen visuaalisilla trikeillä olevansa paperia. Kuvissa olevissa kolmiulotteisiksi kuvatuissa objekteissa saattaa yhtäkkiä olla ikään kuin paperiin leikattu viilto, jonka lävitse jokin toinen objekti työntyy rikkoen siten kolmiulotteisuuden illuusion. Esimerkiksi *Lastenkirjan* sivulla 36 kuvatun Kaikista Paskin -nimisen pelottavan hahmon solmion keskellä on tällainen viilto, jonka halkaisee hänen takkinsa alla olevan pienen talon savupiipusta tuleva savu. Kuva kyseenalaistaa leikkisästi molempien kuvaamiensa asioiden fyysisen olomuodon: kuvassa savu muuttuu arkikokemuksen vastaisesti kovaksi ja lävistäväksi esineeksi, kankainen solmio puolestaan ohueksi paperiksi.

Pärnin edellä kuvatun kaltaiset tilallisilta suhteiltaan absurdit kuvat muistuttavat visuaalisista paradokseistaan tunnetun taiteilijan M. C. Escherin teoksia, joita Mikkonen (2005: 220) kutsuu *kuvalliseksi nonsenseksi*. Mikkosen mukaan Escherin kuville on tyypillistä osoittaa tietyt kuvallisen esittämisen rajat hyödyntämällä ei-konventionaalisia visualisoinnin ja katsomisen tapoja. Sama pyrkimys voidaan huomata Pärnin kuvista, jotka ovat eräänlaisia tutkielmia kuvallisen esittämisen konventioista. Tässä mielessä Pärnin kuvien kieli on mielenkiintoisella tavalla verrannollinen Hotakaisen tekstin nonsensiseen kieleen, joka tarkastelee samalla tavalla usein leikkisästäkin kielen konventioita. Esimerkiksi edellä eriteltyt kuvallisten elementtien paradoksiset ja kahdentuvat roolit kuvassa (solmio joka on tie ja ääriiviiva, jonka ympärille hahmon käsi voi kiertyä) ovat tyyliään analogisia teosten kielessä käytettävien monimerkityksisten sanojen kanssa.

Ennen kaikkea visuaaliset paradoksit tarjoavat kuitenkin lukijoille humoristista mielihyvää purkamalla visuaalisen esittämisen normeja. Pärnin kuvaparadoksit

tarjoavatkin lukijoille mahdollisuuden nauttia tekijän kyvystä manipuloida visuaalista kielioppia ja samalla eritellä kuvan ja sanan eroja (vrt. Purdie 1993: 50). Visuaaliset paradoksit ja muut kuvallisen esittämisen konventioita rikkovat kuvaelementit voitaisiinkin luokitella visuaalisiksi sanaleikeiksi tai osuvammin *kuvaleikeiksi*. Sanaleikille on määritelmällisesti tyypillistä sellainen kielen käyttämisen tapa, joka pyrkii ensisijaisesti huvittavan vaikutelman tuottamiseen (Chiaro 1992: 5). Kieli on tietenkin kuvallista esittämistä voimakkaammin konventioon perustuva merkkijärjestelmä. Kuitenkin myös visuaalista esittämistä säätelevät tietyt totutut käytänteet, jotka koskevat erityisesti perspektiiviä eli kuvaobjektien tilallista jäsentymistä. Pärnin visuaalisten paradoksien kaltaiset kuvaleikit voidaan määritellä kuviksi tai kuvan osiksi, jotka sanaleikin tavoin käyttävät väärin kuvallisen esittämisen konventioita pyrkimyksensä synnyttää katsojassa huvittava vaikutelma. Tällaiset kuvaleikit osoittavat, että kaikki tutkimuskohteideni ikonotekstuaalinen huumori ei perustu ainoastaan kuvan ja sanan välisiin jännitteisiin, vaan myös kuvat tuottavat huumoria verbaalisesta kerronnasta erillään.

Lopuksi

Edellä olen tarkastellut Kari Hotakaisen ja Priit Pärnin yhteistyönä syntyneitä teoksia *Lastenkirja*, *Satukirja* ja *Ritva* ikonoteksteinä kohdentaen sanan ja kuvan välisiin jännitteisiin suhteisiin. Ikonotekstien huumori ja ironia paikannetaan kuvakirjateoriassa yleensä juuri verbaalisen ja visuaalisen ilmaisun väliseen epäsymmetriaan tai kontrapunktisuuteen. Aineistostani löytyykin useita tämänkaltaista ajattelutapaa tukevia esimerkkejä, kuten esimerkiksi tapauksissa, joissa kuvan ja sanan välittävä informaatio eroavat toisistaan (esim. tarinassa ”Auto”) tai joissa kuvitus tulkitsee metaforisen ilmauksen konkreettiseksi (esim. tarinassa ”Silmänräpäyksessä”). Voidaankin todeta, että kuvan ja sanan jännitteiset suhteet tuottavat tutkiemiini ikonoteksteihin huumoria. On kuitenkin syytä huomata, että Hotakaisen ja Pärnin teokset ovat tyyllisesti kompleksisia siten, etteivät kuvan ja sanan väliset jännitteet ole ongelmitta eriteltävissä ja nimettävissä. Kuva ja sana ovat usein sisällöllisesti erilaisia mutta mukailevat samankaltaista tyyliä. Tämän osoittaa esimerkiksi se, että Pärnin kuvallisen ilmaisun nonsensiset piirteet rinnastuvat tyyllisesti Hotakaisen kielen nonsensisyteen. Kuva ja sana saattavat siis toimia yhdensuuntaisesti, joskin käytettävien viestijärjestelmien merkkiluonteen erilaisuudesta johtuen eri tavoin.

Kuten edellä korostin, tutkimuskohteideni verbaalinen ja kuvallinen ilmiö on eri tekijöiden käsialaa. Lukijan tulkinnassa myös tämä tekijyyteen liittyvä kahdentuminen saattaa tuottaa kuvallisen ja sanallisen aineksen välille jännitteisiä suhteita. Edellä olenkin osoittanut, että artikkelini kohdeteoksia voidaan onnistuneesti lukea myös kuvittajan ja kirjoittajan välisenä valtakamppailuna, joka on omiaan tuottamaan humoristisia sävyjä esimerkiksi tilanteessa, jossa kuvittaja ja kirjoittaja valitsevat tyystin vastakkaisen näkökulman (esim. *Ritvan* kuva ja teksti Viluttitanssijasta ja kalapuikoista).

Olen kuitenkin myös pyrkinyt painottamaan, ettei kaikki kuvallinen huumori suinkaan rakennu kuvan ja sanan välisten jännitteiden varaan (kun kyseessä on verbaalinen huumori, lienee tällainen huumorin itsenäisyys itsestäänselvyys). Luentani Keijo Ilmasen karkaamistarinaa kuvittavasta kuvasta on esimerkki siitä, miten kuvassa voi olla ironiaa ilman tekstin tukea, ja huomioni Pärnin kuvakielen visuaalisista paradokseista ja niin kutsutuista kuvaleikeistä osoittavat, että kaikki ikonotekstin kuvallinen huumori ei suinkaan ole kytköksissä tekstiin.

Olen artikkelissani pyrkinyt herättelemään kysymyksiä huumorin ja ironian ilmenemisestä ikonotekstissä ja tarjoamaan joitakin tapoja analysoida kuvan ja sanan

monimuotoista ja rikasta vuorovaikutusta. Visuaalisen huumorin ja ironian kirjallisuustieteellinen tutkimus ja sen työstämiseen soveltuva analyysivälineistö ja käsitteistö on toistaiseksi varsin vähäistä. Toivonkin voivani haastaa kuvallisuuden ja kuvakirjojen tutkijoita tarkastelemaan ikonotekstuaalista huumoria ja ironiaa niin kuvan kuin sanankin tasolla ja luomaan uudenlaisia näkökulmia ja tutkimusvälineitä.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Hotakainen, Kari 1990. *Lastenkirja*. Kuvittanut Priit Pärn. Helsinki, WSOY.

Hotakainen, Kari 1997. *Ritva*. Kuvittanut Priit Pärn. Helsinki, WSOY.

Hotakainen, Kari 2004. *Satukirja*. Kuvittanut Priit Pärn. Helsinki, WSOY.

Tutkimuskirjallisuus

Barthes, Roland [1964] 1977. Rhetoric of the Image. *Image-Music-Text*. (Kääntänyt Stephen Heath.) New York, Hill and Wang, 32–51.

Chiaro, Delia 1992. *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*. Lontoo, Routledge.

Cross, Julie 2011. *Humor in Contemporary Junior Literature*. New York, Routledge.

Doonan, Jane 1993. *Looking at Pictures in Picture Books*. South Woodchester, Thimble Press.

Godek, Sarah 2004. Fabulous Frankensteins: The Adaptation of an Adult Novel in Children's Picturebooks. Pat Pinset (toim.). *Books and Boundaries. Writers and their Audiences*. Staffordshire, Pied Piper Publishing, 35-52.

Hallberg, Kristin 1982. Litteraturvetenskapen och bilderbokforskningen. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 3 (4). 163-168.

Happonen, Sirke 2007. *Viljonkka ikkunassa: Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike*. Helsinki, WSOY.

Kokko, Mirja 2012. *Sureva mieli sanoin ja kuvin: läheisensä menettäneen lapsen kokemus Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjoissa*. Tampere, Tampere University Press.

Kuivasmäki, Riitta & Heiskanen-Mäkelä, Sirkka 1989. *Aakkoset: johdatus suomalaisen nuorisokirjallisuuden historiaan ja käsitteistöön*. Tampere, Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti.

Mikkonen, Kai 1996. Kuvan ja sanan vuorovaikutus ja sarjakuva psykoanalyysin viitekehyksessä: esimerkkinä Jacques Tardin 120, rue de la Gare. Juha Herkman (toim.). *Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan*. Tampere, Tampere University Press, 81–117.

Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki, Gaudeamus.

Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & Lontoo, University of Chicago Press.

Nikolajeva, Maria & Scott Carole 2001. *How Picturebooks Work*. New York & Lontoo, Garland Publishing.

Nodelman, Perry 1988. *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens & Lontoo, University of Georgia Press.

Oittinen, Riitta 1990. The Dialogic Relation between Text and Illustration: A Translatological View. *TEXTconTEXT*, 5 (1), 40–52.

- Purdie, Susan 1993. *Comedy. The Mastery of Discourse*. New York: Harvester.
- Rahtu, Toini 2006. *Sekä että: ironia koherenssina ja inkoherenssina*. Helsinki, SKS.
- Rhedin, Ulla 1992. *Bilderboken: på väg mot en teori*. Tukholma, Alfabet.
- Sperber, Dan & Wilson, Deidre (1986). *Relevance. Communication and cognition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ylimartimo, Sisko 2001. Kansa ja lisää, vaiko ohi tai jopa vastaan? Lastenkirjan kuvittaja myötä- ja mielikuvittelijana. Kaisu Rättyä & Raija Raussi (toim.). *Tutkiva katse kuvakirjaan*. Suomen nuorisokirjallisuuden Instituutti & BTJ Kirjastopalvelu, Tampere & Helsinki. 79–100.

Various Modes for Various Receivers

Audience Design in the Context of Picturebook Translation

Riitta Oittinen and Anne Ketola

Picturebooks are multimodal compositions: their message is built in the interplay of two separate modes, the verbal and the visual, words and images. The multimodal aspect of picturebooks also includes an aural aspect, since the books are usually read aloud. Since the meaning of a text is constructed in the interaction of all of its components, it is necessary for the translator to be able to interpret inter-mode relations and the ways in which modes combine to convey a message.

Since children comprise the (primary) target audience of picturebooks, all choices made by a picturebook translator are guided by the translator's child image; the way in which the translator perceives the needs of the future reader (Oittinen 2004: 4). In this article we set out to illustrate that the concept of a translator's child image largely resembles the sociolinguistic concept of *Audience Design*—a receiver-oriented approach to communication, according to which speakers modify their style of communication depending on what their audience is like. In this article we reflect on the ways in which a translator's conception of their target audience affects the choices made during a translation process. We elaborate on these observations with examples selected from the Finnish translations of *The Tale of Peter Rabbit* by Beatrix Potter (1902), and a reflection of the translation process of the Russian folk tale *Fish in the Forest* by Hugh Lupton and Niamh Sharkey (1998).

Kuvakirjat ovat multimodaalisia teoksia: niiden viesti rakentuu verbaalisen ja visuaalisen moodin, kuvan ja sanan, vuorovaikutuksessa. Kuvakirjojen multimodaalisuuteen sisältyy myös auditiivinen ulottuvuus, koska kirjat useimmiten luetaan ääneen. Koska tekstin merkitys rakentuu aina kaikkien sen osa-alueiden vuorovaikutuksessa, täytyy kuvakirjan kääntäjän osata tulkita moodien välisiä suhteita ja tapoja, joilla moodit yhdessä välittävät merkityksiä.

Kuvakirjojen (ensisijainen) kohdeyleisö ovat lapset. Tästä syystä kaikkia kuvakirjan kääntäjän valintoja ohjaa kääntäjän lapsikäsiys, eli se, millaisena kääntäjä tulevan lukijan tarpeet mieltää (Oittinen 2004: 4). Tämän artikkelin tavoitteena on osoittaa, että ajatus kääntäjän lapsikäsiydestä muistuttaa laajalti sosiolingvistiikan piirissä syntyneitä vastaanottajakeskeisen viestinnän suunnittelun käsitettä nimeltä *Audience Design*, jonka mukaan puhujat muokkaavat viestintätyyliään yleisönsä mukaan. Artikkelissa pohdimme, kuinka kuvakirjan kääntäjän käsitys hänen kohdeyleisöstään vaikuttaa käännoistyön aikana tehtäviin valintoihin. Havainnollistamme näitä ajatuksia esimerkeillä Beatrix Potterin (1902) *The Tale of Peter Rabbit* -teoksen suomennoksesta, sekä tarkastelemalla, millaista oli kääntää Hugh Luptonin ja Niamh Sharkeyn (1998) venäläiseen kansansatuun perustuvaa tarinaa *Fish in the Forest*.

Keywords: picturebook translation, audience design, translator's child image, multimodality

Asiasanat: kuvakirjojen kääntäminen, vastaanottajakeskeisen viestinnän suunnittelu, kääntäjän lapsikäisyys, multimodaalisuus

1. Introduction

Translation, in essence, is about receiving a message and conveying it to a new audience. As an innate part of the translation process, translators build a mental model of what the new target audience may be like: what their motivation is to read the text, what they will use the text for, how much they already know about the subject matter, and so on. Translators are then able to adapt their translation choices according to the anticipated needs of these receivers.

When translating for a child audience, the question of the receivers' needs gains great significance. All adults involved in text production for children – authors, illustrators, readers-aloud, publishers, editors – are guided by what they think is best for the child (as well as, perhaps, what they think will perform well economically). The translators of children's literature are no exception: they direct their words to a certain type of a child. The idea of how the young text receiver is imagined is often referred to as the translator's child image (see Oittinen 1993: 15, 29; 2000: 41–60). Peter Hunt (1990: 1) underlines the importance of child readers and defines children's literature from the angle of the audience: "All of this suggests a species of literature defined in terms of the reader rather than the author's intentions or the texts themselves."

Although our main focus is on children too young to read verbal texts by themselves, we have chosen to refer to the members of the child audience as child readers. In their seminal work, *Reading images: The grammar of visual design*, Kress and van Leeuwen (1996) broaden the concept of reading to include the interpretation of visual forms of representation: images, too, have a grammar and are read. Children actively participate in the reading process of a picturebook¹ by reading the images – often in greater detail than the adult they are reading with. We hence deem the term child listener, for instance, to be too passive to describe these participants.

In this article we aim to illustrate that the concept of a translator's child image is largely compatible with the idea of Audience Design, a concept initially developed by sociolinguist Allan Bell (1984: 2001) and previously applied to Translation Studies by Basil Hatim and Ian Mason (1997) (see also Mason 2000; Suojanen, Koskinen & Tuominen (forthcoming) for a discussion on Audience Design in the context of user-centred translation). In our article we wish to further discuss the application of the framework into the context of translation and the translation of illustrated children's literature in particular.

Design provides a unified explanation as to why people talk differently to different people or, when talking about translation, why a translator would translate the same text for different receivers using slightly different styles. The framework introduces several different audience roles, all of which prompt the speaker to shift their style of communication to a different degree. The framework may help translators to distinguish who the primary receivers are, making it easier to concentrate on their specific needs (Suojanen et al. forthcoming). In this article, we wish to underline that Audience Design affects not only the way in which the translator decides to convey the verbal message, but

also the stance the translator takes towards the illustrations as well as any other semiotic modes present in the source text.

Acknowledging different audience roles is extremely important in the context of translating children's literature: as Barbara Wall (1991: 13) concludes, while children's literature is ostensibly aimed at children, it is written, published, reviewed and translated by adults. The translators of children's literature then have to appeal to a dual audience with remarkably diversified needs.

Unquestionably, the term *children's literature* may refer to an extensive variety of works, ranging from board and fabric books for toddlers to intricate adolescent novels. There are also different voices involved, those of the writers, illustrators, sound designers as well as the different audiences, such as children and adults.

Picturebooks can be considered as a subcategory of children's literature. The category is not unambiguous either, but covers a wide range of styles, formats and target audiences, as recently demonstrated by the widely popular *Go the Fuck to Sleep* by Adam Mansbach (2011) (translated into Finnish as *Nyt vittu nukkumaan* by Kaj Lipponen, 2012), which, while adapting the traditional layout of a picturebook, is aimed strictly at a grown-up audience. Our paper, however, focuses on more traditional picturebooks; books that are intended mainly for children who are not yet able to read, yet are old enough to understand a story. We therefore approach children's literature and its translation mainly from the perspective of these types of books. In order to elaborate on our observations, we will analyze examples from the Finnish translation of *The Tale of Peter Rabbit* by Beatrix Potter (1902), translated into Finnish by Riitta Björklund in 1967) and provide a more in-depth analysis of the translation process of "Fish in the Forest" from Hugh Lupton and Niamh Sharkey's *Tales of Wisdom and Wonder*, translated into Finnish by Oittinen 2001.

2. Audience Design

2.1 Audience Design and Audience Roles

Audience Design essentially means that speakers modify their style of communication for the benefit of their audience, generally by shifting their style to be more like that of the person they are talking to (Bell 2001: 141–3). This shift affects every single level of a speaker's linguistic choices from pronoun choice to the form of speech acts (Bell 1984: 161).

The Audience Design framework distinguishes between five audience roles, all of which prompt the speaker to shift their style of communication to a different degree. These roles are ordered hierarchically, each one more distant from the speaker and the effect each audience member may have on the speaker's style depends on the role distance (Bell 1984: 160). We will now present the audience roles as specified in Bell's (1984: 159–160, 174–6) work and propose what their equivalents could be in the translation process of a picturebook.

The first audience role Bell (ibid.) designates is the addressee who, being the most important person in the audience, is addressed directly. In the case of translated picturebooks – as well as most picturebooks for that matter – the addressee can be generally agreed to be the child to whom the book is read. The audience member second most likely to affect the speaker's style is called an auditor. Like addressees, auditors, too, are known and ratified, and their presence shifts the speaker's style, yet not to the same extent as the addressees'. The auditors of a picturebook translation are the adults

involved in the “performance” of the book as well as its production. This audience role, as mentioned above, may be exceptionally prominent in affecting the translator’s choices.

The third audience role Bell (ibid.) appoints is that of an overhearer. The overhearers’ presence is known but they are not ratified by the speaker in any way. Bell’s fourth audience role is called an eavesdropper. Eavesdroppers are listeners who hear the message, either intentionally or by chance, but whose presence is unknown. They may therefore not affect the speaker’s style. Children who are above the targeted age group – such as older siblings – but who might listen to the story being read, could be considered as picturebook translators’ overhearers or eavesdroppers, depending on whether or not their presence is known. They, too, hear the story, but the translation is not specifically targeted for their level of comprehension.

Bell (ibid.) also distinguishes a fifth audience role, a referee, even though referees are not, in fact, present during the interaction. Referees are figures who the speaker holds in such high esteem that they are able to influence speech even in their absence. As Suojanen et al. (forthcoming) suggest, a translator’s referees could be colleagues or, for instance, the members of an award committee. Within the community of translator trainees, the opinions of respected teachers or even other students might also influence translation choices.

2.2 Applying Audience Design to Translation Studies

The concept of Audience Design can be extremely helpful for translators when establishing the preferred style of the translation. However, Bell’s model is designed to account for spoken face-to-face communication and hence its direct application to the context of literary translation may obscure some other factors generally agreed to affect the translation process. We therefore wish to proceed by discussing the range within which the framework is applicable to translation activities with a special focus on literary translation.

First of all, Bell (1984: 160) asserts that audience roles are always assigned by the addresser. While this may well be the case with spoken communication, in a translation process these roles are often negotiated together with editors and publishers. Furthermore, in Bell’s theory the addresser’s style is affected according to the size of the audience, as well as according to whether or not the addresser and the addressee are known to each other. The translator of a literary text will rarely know exactly who will read the translation. These factors are therefore more unlikely to affect a translator’s stylistic choices.

Another difference caused by the nature of the communication situation is the lack of immediate response by the addressees of literary translations. Bell describes style as a responsive phenomenon: speakers are responsive to how the audience responds to their message, and modify their speech if the addressee’s speech differs from what was initially expected (1984: 161, 168; 2001: 143). The receivers of literary translations are by default never physically present during the translation process, and the selection of style can therefore hardly be considered as an interactive situation. However, this does not mean that translators are entirely unable to respond to the feedback of their addressees and other members of their audience. For instance, in the original Finnish translation of *The Tale of Peter Rabbit*, the name of Peter’s adversary, Mr. McGregor, was translated as *herra Mörökölli* (Finnish for “Mr. Troll”). The translation was perhaps considered unnecessarily frightening or otherwise inappropriate, since it was replaced with an ordinary Finnish surname, *Vänskä*, in the second edition of the translation.

Bell's framework includes one additional aspect that is largely incompatible with how most translation scholars describe the translation process. Bell claims that the audience of a speaker is the only factor that affects the speaker's style, and that other factors, such as the general setting or topic of the speech act, derive directly from Audience Design and therefore cannot be considered to affect the speaker's style in their own right (1984: 179). However, it is commonly agreed that the act of translation is always influenced by what, when, where, why as well as for whom we are translating (see e.g. Oittinen 2000: 12). For this reason, in the context of translation, topic and setting, and their influence on the style of communication, have to be defined separately.

All of this being said, it is fair to ask whether the framework may be successfully applied to such a different communication situation. However, Bell (1984: 170–1) states that Audience Design happens also in instances where the audience is unknown to the speaker, much like in the case of literary translation.

Bell (1984: 170–1) quotes Labov's (1966) study on how the sales people in New York City department stores address clients when initiating communication. The study concludes that when the clients' style of speech is unknown, the salespeople address "the ideal client"; an image of the expected addressee, or the social stratification of the ideal client. We believe that the same applies for the translators of literary texts. When the actual reader of the translation cannot be known, the translators direct their words to "an ideal reader" and respond to the future readers' reading experiences as imagined by the translators.

The framework has been previously applied to Translation Studies by Hatim and Mason (1997: 161–3) and Mason (2000) who illustrate how much the spirit of the text may change if the translation is designed for an audience different from that of the original. This is (usually) not the case with translating children's literature; most texts translated for children have also been written with a child audience in mind. Therefore, the general Audience Design of the source and target texts, the original text and its translation, are nearly identical: children are commonly agreed to be the addressees, while parents play the role of auditors. Instead of comparing the audience designs of the source and target texts, then, we wish to concentrate on considering how Audience Design is reflected in the choices the translator makes during the translation process.

2.3 Children as Audience

Shifts in a speaker's style, according to Bell (1984: 151), are mainly caused by the varying social backgrounds of the people present at the communication situation; people belonging to different social groups use language differently, which, in turn, causes people to speak differently to people from different social groups. Unlike the distinct audience groups Bell refers to in his work, children are not a specific social group; they do not share slang or a dialect, nor do they use particular jargon or a specific pattern of pronunciation to communicate with those around them. Children's speech is merely characterized by more or less restricted vocabulary, slightly weaker language skills and a limited experience of the world.

Adapting a text for such an audience is therefore not as straightforward as adapting one for adults. A speaker who wishes to be accepted and properly understood by a particular type of adult audience will, according to Bell's model, simply adapt his or her utterances to resemble those of the target group. A translator translating for a child audience, on the other hand, faces a series of options depending on what the translator thinks is best for the child.

The translator might think it is in the child reader's best interest to keep the text as simple as possible, to avoid complicated structures and to employ simple vocabulary only. Alternatively, not wanting to underestimate the child reader's receptive ability, the translator may decide to encourage the process of language acquisition by using vocabulary and sentence structures that are potentially new for the reader.

Simplifying things for the reader or intentionally exposing the reader to new ideas and experiences may also happen on a cultural level. Translators may want to remove elements referring to foreign cultures if they deem these to be potentially confusing for the young reader. At the opposite end, translators may think that the very beauty of bringing stories from one culture to another is surrounding the child with flavours of the foreign. (In Translation Studies, these two strategies are commonly referred to as domesticating and foreignizing, see e.g. Venuti 1995). Again, it should be noted that these decisions are not always made by the translator alone, but often have to be negotiated with the representatives of the publisher.

The desire to educate the child reader might also take different forms. For instance, the Finnish translator of *The Tale of Peter Rabbit* has, either consciously or unconsciously, added a strong moral lesson to the story. Instead of a playful tale of a naughty rabbit who steals vegetables and almost gets caught, the translation presents Peter's journey as somewhat of a struggle and even includes a punishment at the end, as we will illustrate in more detail below.

3. The Interplay of Verbal, Visual and Aural Information: Multimodality

The verbal and the visual modes convey information in different ways. Words may be used to express what things and characters are called, what the characters say and think and when events take place (Graham 2004: 211). They may also convey causal and temporal information – something visual images are able to do only in a suggestive manner (Nikolajeva 2002: 97). Images, on the other hand, may express precisely what the characters and settings look like, and by doing so, reveal their emotional states and the relationships between the characters (Nikolajeva 2002: 93; Graham 2004: 211). Words may obviously be used to express these details too, but images are able to effortlessly and instantly convey a great amount of detailed information that, if expressed via verbal information, would require an extensive list of descriptions.

As Serafini (2010: 3) states, the verbal mode expresses the state of affairs at a certain moment in time, while the visual mode can place the same information in a far more accurate context. If a picturebook includes the phrase "the dog barks", for instance, the accompanying image may have a great impact on how the reader perceives the verbal message. Does the dog seem to bark out of excitement or perhaps out of worry or fear? Where is the dog? Does the image display the motive for the dog's barking? The way we imagine the actual sound of the barking is also affected by the visual information: a smaller dog might produce a higher-pitched yapping sound, while the sound of a large dog is likely to be lower-pitched and throaty.

One of the integral principles of multimodal research is that, while different modes are best suited for conveying different types of information, no one mode is inherently more important than the rest in a multimodal text (Jewitt 2009: 13). It may therefore be concluded that, in the translation process of a picturebook, the visual and verbal information are of equal importance, although considerably more importance has been placed on the verbal aspect of the process in past research.

Images are rarely altered in the translation process of picturebooks, mainly because the books are commonly printed as international co-prints for reasons of cost

management. However, the fact that the images stay unaltered in the translation process does not mean they do not affect it. The translators of picturebooks face two source texts: the verbal and the visual. Even though these texts operate by means of largely different semiotic resources, they produce a single, consistent message.

Multimodal texts such as picturebooks are read by combining, collating and comparing the information conveyed by the different modes. Nikolajeva and Scott (2006: 2) conclude that when reading a picturebook, the reader moves back and forth between the verbal text and the illustrations. When the reader – or the translator – looks at the verbal text, it creates expectations for the interpretation of the accompanying image. The image is subsequently interpreted in the light of these expectations. The image, on the other hand, alters the way the translator comprehends the verbal text.

All words are slightly polysemous in nature and much of their meaning comes from the surrounding context. In picturebooks, the context of a particular word does not consist solely of the rest of the verbal text, but also of the accompanying images. The image, then, delimits the possible meanings that could be attributed to a certain word; it crosses out the options not supported by the visual information. Naturally the verbal text, too, delimits the ways in which an image may be interpreted. Therefore words and images, when presented together as a multimodal whole, produce a meaning more precise than what either one of the components could produce alone. All of this is to say that when presented together with an image, the meaning of a verbal element is slightly delimited. The translator finds the most fitting choice of word not by looking at the verbal text or the illustrations alone, but by deciphering the message created in the multimodal source text as a whole.

3.1 What Is a Picturebook?

We define picturebooks as interaction; interaction between the verbal and visual, between the child and the adult reader, between the past and the present, between the known and the new, and, in the case of translated picturebooks, between the source culture and the target culture. Picturebooks are mixes of different voices, those of the writers, illustrators, sound designers, children, adults and publishers.

Children are, by no means, passive listeners in this interaction. The stories are co-created by children and grown-ups, be it parents, older siblings or kindergarten teachers. Nor do the stories themselves remain static, but are recreated each and every time the story is read. Picturebooks are not merely read; they are experienced. The participants dive into both the visual and the verbal adventure together and when they come out, they are all likely to have learned something new.

In more official contexts, there have been many divergent definitions of picturebooks. According to Shulevitz (1985: 15–6), for instance, only books in which the story is perfectly comprehensible without verbal text may be called picturebooks. We do not agree with this definition, as it is mechanistic and does not take into consideration the vast variation of different kinds of picturebooks. Rhedin (1992: 77–9), on the other hand, classifies three different types of picturebooks depending on the degree of interdependency between the verbal text and the illustrations. While the definition covers a much wider variety of picturebooks than the one introduced above, we do not find it completely unproblematic, either: the picturebook is a dynamic art form, and the relationship between the words and the images rarely remains the same from page to page.

According to several definitions (see, e.g., Furuland & Orland 1986: 179), a picturebook is usually aimed at children below school age (seven in Finland), and usually has 32–48 pages. Picturebooks may be black-and-white or multi-coloured or both, and

they may use many kinds of styles and techniques: pencil, crayon, ink, coal, water colour, oil, lithography, or collage just to name a few. Picturebooks may be fairy tale books, storybooks, ABC books, lift-a-flap books, toy books, or other types – one thing that is distinctive about picturebooks is their diversity. While the purpose of a picturebook may be to educate or entertain, it can be read aloud or silently and shared between a child and an adult. Always, in one way or another, they form narrative entities (at least in the reader's or listener's head). Further, all these features are culture-bound and influence the reader emotionally (Berger 1998: 147–73): on the one hand, a picturebook is an iconotext – or a picturertext – with verbal, visual and aural contents; on the other hand, a picturebook is a never-ending process carried out by different readers in different sociohistorical, psychological, and cultural contexts.

There are also other definitions of picturebooks, such as Lewis's (2001: 46–60) definition of picturebooks as ecologic entities: a picturebook is an organism in a certain kind of environment, influenced by works of art, the context as well as the reader as part of the ecological environment. According to Lewis, picturebooks often include intertextual material – fairy tales and other stories refer and allude to each other and old classics may get new, even anarchistic retellings. In other words, picturebooks, too, are read in the context of other texts and the textual knowledge that we have as readers (Lewis 2001: 92). Yet Lewis claims that the task of illustrations is always narrative and pictures also give information not given through words. Pictures include details that situate the story in time, place and culture. By giving the characters a home and scenery, pictures make the reader believe in the story. Pictures and words interanimate each other (Lewis 2001: 35).

Using a picturebook as an example, a picture (showing, e.g., a fox) can be depicted as an icon that refers to something in the real world (a real fox); a word in a picturebook (read aloud or silently) can be depicted as a symbol based on an agreement. In other words, there is an indexical relationship between the two: the verbal (spoken or written words) refers to the visual (illustrations) and vice versa. In texts the visual can be understood as the reason for the verbal and the verbal can be interpreted as the reason for the visual. Of course, the indexical relationship varies from text to text and page to page, which is fundamental in understanding texts, such as comics and audiovisual texts and their narration. (Oittinen 2004: 56.)

This situation of the verbal and the visual – as well as the aural when a book is read aloud – is rendered with an extract from one of Riitta Oittinen's illustrated stories about a wolf, a bear and a fox, which begins *Olipa kerran Susi, Karhu ja Kettu* ("Once upon a time there was Wolf, Bear, and Fox").

The verbal text is written in two different symbolic languages, Finnish and English. At this point we recognize that the story is a fairytale – or written for the purposes of being read aloud – as it begins with the words 'once upon a time.' We also know that the story is about three animals or more, but we have no knowledge of what the characters are like and how they relate to each other. However, if we look at the illustration, we get more information than what is given through words. By giving the characters a setting, pictures make the reader relate to the story.



Figure 1. Riitta Oittinen (forthcoming): *Olipa kerran Susi, Karhu ja Kettu* (Once upon a time there was Wolf, Bear and Fox).

In Figure 1 we can see Wolf, Bear and Fox on board a ship named *Martta*. It is night time and the sky is black and dotted by stars. There is also a lighthouse on the horizon. All this obviates the need for verbal explanations such as ‘it is night’, ‘there are stars in the sky’ and ‘there is a ship on its way toward adventures’. It also obviates the need to state that the characters are good friends and they seem very comfortable together.

During the translation process, translators enter the hermeneutic circle of understanding the texts they translate and start with an initial understanding of the entity, reading the text first with wonder. Moving further from the first meeting with the text, they start pondering on the entity and solving the smaller problems. In other words, translation may be described as moving between parts and entities, from the big picture towards smaller items and the other way around. The original story, as well as the forthcoming translation, has purposes, which have an influence on the way the translator interprets the parts of the entity. This reading is also influenced by the translator’s individual situation and her/his relation to the present reality, such as culture and society, which are all part of the situation of hermeneutic understanding or dialogics. We will expand on this reflection about the translation process in Section 4.2 with examples of a real picturebook translation process.

3.2 Designing the Translation of a Picturebook

So far we have discussed what the various audience groups could be for the translator of a picturebook and contemplated how the primary audience group, children, are usually perceived as text receivers. We now wish to continue by reflecting on the ways Audience Design is reflected in the choices the translator makes during the translation process of a picturebook.

As mentioned in the introduction, the target audience of picturebooks is uniquely dual in nature: the stories have to appeal to children and adults alike. This twofold target group is likely to influence the translation process. Bell (1984: 175) states that the effect primary and secondary audience members can have on the speaker may vary: an auditor may sometimes affect the speaker even more than the actual addressee does. Before a book may find its way to child readers, it has to be approved by various adults: publishers, editors, librarians, bookshop staff, and finally parents, grandparents, aunts, uncles or friends who deliver the book to the child. These auditors may then affect the translator's choices more than the children the book is actually aimed for. If a children's book does not gain the approval of adults, it might be unlikely to make its way to the child readers (O'Sullivan 2013: 452).

Unlike children's literature aimed for children who can already read, picturebooks are exceptional also in the sense that parent-auditors mediate the story for the child-addressees by reading it aloud, often time and again if the story pleases the young reader. This, in turn, raises the question of readability. In order to appear agreeable for the parents, the book has to do more than appear appropriate in content: it has to be pleasurable to read aloud. In fact, Dollerup (2003: 82) suggests that translation for reading aloud is a specific field of translation, one requiring strong competence. The words of the translation have to be harmonic and playful and "roll on the aloud-reader's tongue" (Oittinen 2003: 132). This unquestionably pleases both the adult and the child reader: a text that is enjoyable to read is also enjoyable to listen to.

Up to this point, we have agreed that acknowledging the receivers' needs helps translators adapt their style to produce understandable and enjoyable texts. However, translators should remember that modifying the message too much, even if done with the receivers' best interests in mind, may have negative consequences. As Bell (1984: 162) asserts, quoting Giles and Smith (1979), adapting one's speech too much will cause addressees to react negatively, as they may find it "patronizing or ingratiating". This observation is of particular importance to translators of children's literature. Children do not enjoy being patronized or underestimated as readers and will generally not attempt to hide their dislike for a book simply for the sake of being polite. An attempt to "dumb down" a text to make it easier for children, even if in good intent, may easily backfire.

In addition, Bell (1984: 145) observes that changing the style of communication may also be used to redefine the existing communication situation initiatively; the style shift itself initiates a change in the act of communication. These initiative shifts are well demonstrated in translation in situations where a book originally meant for an adult (or adolescent) audience is translated for children, or vice versa. A good example of such an adaptation is, for instance, the children's version of Defoe's classic *Robinson Crusoe*: a change in the style of translation redefines the whole communication situation, including its target audience.

One might also consider the reading-aloud situation as a new communication situation where audience roles are assigned anew: the parent reading the text can now be thought of as the addresser who designs his or her message – the story of the picturebook – for the audience. If the story contains elements which the addresser finds unsuitable for the audience, these features may be edited or even eliminated during the reading process. However, we prefer not to view the reading situation in this fashion because it obscures the child reader's role as an active participant. In our experience, the reading situation is seldom a straightforward transmission of information where an adult sends a message and a child receives it. On the contrary, both participants take part in creating the story by asking questions and exchanging observations.

As previously mentioned in the introduction, Audience Design also defines the stance the translator takes towards the illustrations of a picturebook. We will now proceed by analysing how visual information affects the translation process of a picturebook and, furthermore, how Audience Design affects the way in which the translator decides to treat visually presented information.

3.3 Interpreting Visual, Verbal and Aural Information for a Child Audience

We have suggested that the information conveyed by the illustrations of a picturebook affects its translator's word choices. In the same vein, aloud-readability has a strong influence on translator's word choices, as the text needs to be as readable as possible. We would now like to extend this reflection to include the target audience, and contemplate how the fact that the text is aimed for children affects the way in which the translator unravels visually presented information.

The need to make the text easier for the child reader may also be reflected in the way the translator treats visual information. The words and images of a picturebook tend to adopt a somewhat clear division of labour: certain things are explained by verbal and others by visual means. Both modes hence offer a part of the story only. This is to say that the illustrations offer a great deal of information that is not expressed verbally. The translator of a picturebook might face the temptation to explicate this information for the child reader by expressing it verbally in the translation, perhaps in order to make the story more comprehensible for the child. However, over-interpreting and explicating visual information denies the readers the pleasure of making the connections themselves (Oittinen 2004: 122). Therefore, the translators of picturebooks must be able to recognize and respect the delicate balance of the cross-semiotic dialogue.

A translator may also decide to offer an image an interpretation different from that of the original by changing the accompanying verbal text. As we have discussed, images are interpreted in relation to the complementing words, and changing the words hence changes the way the reader will interpret the image. Providing an image with an alternative interpretation could also be considered an instance of an initiative shift; the adaptation redefines the existing communication situation.

As we concluded above, the meaning of certain words may be slightly altered when presented together with visual information. The information provided by the illustrations may hence directly affect the way in which certain expressions are translated. Making a translation appealing for child readers requires the translator to use words and expressions that are as vivid and lively as possible. When finding vivid words and weighing up different synonyms, the illustrations provide useful clues as to what the most descriptive choice of words might be. When translating verbs, for instance, the visual source text will accurately show the nature of the action and hence assist in finding the most expressive translation.

The way the characters are presented visually may also affect the way their names are treated in the translation process. A child audience might find colourful and illustrative character names more memorable and easier to relate to. However, picturebooks rarely offer much verbal characterization about the characters (Nikolajeva 2002: 93), and the translator might then have to rely on visual information for clues as to what a suitable character name could be. The illustrations effortlessly show whether a character is kind and gentle or perhaps fierce and frightening, whether the character is young or old, and what its expressions and gestures signal about its relationship towards others.

Visual information may help translators by offering useful clues for the translation process, but it may also sometimes restrict the amount of suitable solutions. The words and images of a picturebook are often produced by two different people. Illustrators interpret the stories in their own way and might take artistic liberties when doing their work. While this, in general, results in imaginative and enjoyable illustrations, it might sometimes complicate the task of translators. Keeping the target audience's best interests in mind, the translators will generally try to make the words and images match each other as well as possible. If the illustrator's story deviates considerably from that of the author's, suitable translation solutions might be hard to find.

We have aimed to describe how keeping the target audience in mind while interpreting visually presented information in picturebooks may both help the translator to come up with more suitable word choices, as well as complicate the translation process. In continuation, we wish to expand on these observations by presenting two analyses of picturebook translations. Ketola will apply the above to analysing the Finnish translation of Beatrix Potter's *The Tale of Peter Rabbit* by Riitta Björklund. Oittinen will then analyse the translation process of "Fish in the Forest" from Hugh Lupton and Niamh Sharkey's book *Tales of Wisdom and Wonder*, translated into Finnish by herself in 2001. In other words, Ketola will analyse the translation process from an outsider's point of view, while Oittinen will provide an inside analysis of the process. All in all, it is not our intention to analyse the translation process of picturebooks conclusively, but merely to elaborate with examples on what we have proposed so far.

4. Two Analyses

4.1 The Verbal and Visual Modes in Picturebook Translation: The Case of Peter Rabbit

Beatrix Potter's perhaps most famous picturebook tells the story of Peter the rabbit who, defying his mother's instructions, sneaks into Mr. McGregor's garden to eat his vegetables, until he is spotted by the owner and chased out of the garden. His stomach aches from eating too much, and the story ends with his mother preparing chamomile tea to relieve her son's stomach pain. The classic story was translated into Finnish in 1967 by Riitta Björklund.

The translator's child image is reflected through the strong moral lesson included in the translation. As mentioned previously in the article, the translator of the book has, either consciously or unconsciously, made the translation sound considerably scarier than the original. To name but a few examples, in a scene where the source text states that Peter is "wandering about" and "looking all around" in the garden, the translator has decided to convey these expressions as "looking for an escape route" and "looking around with fright". At the end of the story, when the source text states that Peter is "outside the garden", the translator uses the phrase "away from the horrors of the garden".

In the final scene of the book there is a clear example of a translator redefining the message of an image: there is an image of Peter lying in bed under the duvet and his mother standing next to him with a teacup in hand. In the source text, the accompanying text reads "One table-spoonful to be taken at bed-time", referring to the tea Peter is given to relieve his stomach ache. The translator has replaced the verbal text with quite a different interpretation, stating that Peter did not like chamomile tea at all. The image of the mother gently nursing her son is hence changed into that of a mother forcing her son to do something he hates. The Finnish translation could now almost be interpreted as Peter receiving a punishment for his actions. All in all, Peter's rebellious, amusing

adventure has been turned into a scary account of what might happen to naughty children who fail to do as they are told.

The translation also offers various examples of instances where the visual information has affected the translator's choice of words. When presented together with an expressive image, certain words have gained a more specific meaning in the translation process. An illustrative example of such a change is the translation of the verb "to eat" in a scene where Peter enjoys the forbidden delights of the garden. When presented together with an image of a rabbit enjoying two radishes at a time, its eyes half-closed and its head tilted back in delight, the somewhat neutral verb has been translated as *herkutella* ("to relish"). The translation even includes examples of visual information being explicated in verbal form. For instance, there is an image of a white cat sitting on the edge of a pond where goldfish are swimming. The source text simply states that a cat is staring at goldfish, but the translator has also added information about where the cat is sitting and where the goldfish are swimming, which can clearly be seen in the image. This is an example of verbalizing visual information, or explicating information for the readers of the translation. While filling out gaps can sometimes be an essential part of the translation process, this kind of over-translation easily results in dull, wearisome texts.

4.2 The Process of Translating Picturebooks or Translator's Point-of-view: Fish in the Forest

Hugh Lupton and Niamh Sharkey's *Tales of Wisdom and Wonder* (1998) is a collection of international stories for children and has won several prizes, such as Mother Goose and Bisto Book. The book consists of seven folktales: Haitian, English, French, South African, Russian, Irish, and Cree Indian. Lupton writes his stories almost like an oral storyteller with a special respect to children as listeners and readers.

While Lupton creates an easy-going flow of storytelling, Niamh Sharkey's illustration gives exciting spices to the stories. Sharkey's illustration is often scant, while the storyteller keeps going on in so many words – sometimes Sharkey gives a detailed depiction where the author only uses simple words without any description.

For closer examination, I chose the Russian folk tale "Fish in the Forest", which I will analyse at the three stages of semiotics introduced by C. S. Peirce (1932: 2.299): the Firstness (the first encounter with the book); the Secondness (pondering on the reasons behind and drawing conclusions), and the Thirdness (the actual translation stage). In the Firstness part, I tell the story as I read it and describe my first impressions of the visual in the story. In the second part, Secondness, I take a closer look at the verbal and the visual, and in the third part I ponder on how I solved the problems in translating the book for Finnish child readers. In the Thirdness section, I briefly describe my strategies and solutions, based on my first and second impressions (see Oittinen 2004: 158–178, and forthcoming). In this subchapter I ask questions such as: in which ways do the verbal and the visual interact? What is told in words and what in images? What should I, as a translator for children, take into consideration? What kind of problems do I have with the visual? And how will my translation function in the real-life situation of reading aloud?

Firstness

The story tells of a farmer and his wife, who can never keep a secret. One day, when digging turnips in the field, the farmer finds an old chest full of gold. He is happy but worried: how could he keep this secret from his wife? The Tsar of the country is very greedy and would not hesitate to take their gold if he found out about it. So on the following night, the man tries to hide the treasure from his wife, but in vain: the wife wakes up and sees the sparkling treasure. Then the man ponders on the problem and has an idea. He wakes up early in the morning and buys some trout, buns, and sausages. Then he hurries into the forest and scatters the fish on the ground, sets the buns among the branches of the trees, and hooks the sausages on the end of a fishing line. The following morning they wake up and the man asks the wife to come and see the amazing things. But the Tsar finds out about the treasure and summons the man and his wife. The wife then tells the Tsar about the treasure and says it all happened when she saw the fish, buns and sausages. At that point the Tsar gets very angry and says he doesn't believe the woman's story at all. In this way the farmer and his wife keep their gold and live happily ever after.

The story is rhythmic and easy to read aloud; it is full of humour and repetition (many of the sentences start with 'and'). There are not many details in the illustrations, and yet the images of the man and the woman are very much alive. The man is wearing big trousers; the woman wears a big apron. The Tsar is said to be the King, but he looks more like the Tsar of Russia than any king. In Russia, they didn't have any kings.

The story starts with a picture of the man standing under the moon. At the bottom of the page, like on every page, there is a row of fish. On the right-hand page of the first page-opening, there are the man's two big feet and one turnip pulled out of the ground.

On the second page-opening, pages 3 and 4, the man is carrying a heavy chest and the woman is looking out of the window. When I took a better look at the picture though, I realized that it wasn't a window but a picture of the woman. Yet it gives the impression that the man is looking at the woman and feeling very guilty indeed. The woman is looking back and their eyes meet. On the right side of the opening, page 4, there are Russian-style houses decorated with pictures of a fish, a bun, and a sausage.

On the third page-opening, there is only one big picture that covers the upper part of both of the pages. On the left, the woman is standing with raised hands and looking very astonished. I cannot see her mouth but the position of the hands gives her a surprised look. The man is standing on the right and he follows very carefully how the woman is reacting. There are fishes and buns all over the picture.

On the fourth page-opening, on the left, there is only the row of fish at the bottom. On the right-hand side, there is a full-page picture of a castle, the woman, and a hen that looks very unhappy about the obvious fact that the woman is taking her eggs to the market. The colour of this page is much heavier than anywhere else: it is dark reddish brown. In the background, the illustrator has drawn Russian letters and words.

On the fifth page-opening, on the left, there is the Tsar: he looks very grim, very powerful and very greedy. He's very big but has very tiny eyes. He looks down on the woman who is standing on the right hand wearing rabbit ears. Behind the woman, I discern three distant figures waving their hands.

Secondness

According to Shulevitz (1985: 15–16), the book would probably not be classed as a picturebook. On the other hand, without the illustrations, the story would be lacking a lot

of information. And the mood would certainly not be the same. Thus, again, I consider this book as a picturebook.

The illustrator has stylized the characters: their eyes are drawn as small dots. The man is also identified with his big trousers – as being the man of the house; the woman with her big apron, as being a woman and taking care of the household. It seems that the illustrator has wanted to underline the roles of the characters and their moods rather than their actual features (of course, the same detail is shown in the story told in words: the man and the woman do not have any names). In doing so the illustrator has raised the story to a more general and intertextual level. Now the story is as much a story about a certain farmer and a certain wife as it is a story about the great lion (the Tsar) and the tiny little mouse (the farmer): the mouse is wise enough to beat the powerful lion. On the other hand, it is interesting that the man is actually afraid of the woman's reactions. In the end, it is hard to tell who is deceiving who.

The most powerful element in the illustrations is humour. The characters are easy to like (except for the Tsar) and the story is very entertaining. The colours are light and dim, except for the one reddish brown picture with Russian letters and words written in the background. As a whole, while the illustration has a powerful influence on the story told in words, the pictures and words take turns. Sometimes the author gives many details and the illustrator none. This is the case with the rusty chest, which is drawn as a mere square but explicitly described with words. On the other hand, when the woman sees the man's arrangement of the fish, buns, and sausages, the author does not say how the man feels about the woman's reaction. Yet the illustrator has depicted the man with circled eyes, which makes him look very attentive.

Sometimes the illustrator has combined things happening at different times in the story. On the second opening, in the picture, the man is carrying the chest and the woman is upstairs looking at the man. In the story told in words, the woman runs first downstairs and only then sees the man and the chest. There are also other paradoxes in the story. For example, the story clearly takes place in Russia, but the author speaks of the king. Throughout the illustrations, there are references to Russian culture.

There is also one passage, on the last page-opening of the story, which may make the translator's task difficult: a picture of a woman wearing rabbit's ears and the words referring to the picture: "Mad as a March hare!" This phrase refers clearly to Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*, but the problem is that this phrase does not exist in the Finnish language. Yet in the Finnish language, we do have a saying about donkey's ears, about being as "stupid as a donkey" (Fin. *tyhmä kuin aasi*). Here I am also wondering if the story of Alice is known well enough in Finland. In the picture, the Tsar is placed high up on the left-hand side and the poor woman, tiny and trembling, down below in the right-hand corner. The composition clearly reflects their status in society: the powerful Tsar is looking down on the woman. The woman seems little and humble and does not dare to look at the Tsar. The people in the background of the picture look as if they were laughing at the woman.

Thirddness

The story "Fish in the Forest" is actually a story about how a weaker character (the farmer) outwits the more powerful (the Tsar). The story has a theme similar to Aesop's story about the lion and the mouse, the mouse helping the lion not with his strength but his wit. The story is clearly a fairytale, starting with the words "Once upon a time". Even the fashion of storytelling is very fairytale-like: the author asks questions and gives replies to them. He discusses the stories with his readers and asks:

But could she keep a secret? You know and I know and the farmer knew perfectly well that she could not keep a secret.

My translation follows Lupton's way of storytelling, posing questions and replying to them:

Mutta pystyikö hän pitämään salaisuuden? Kyllähän sinä tiedät ja minä tiedän ja maanviljelijäkin tiesi, ettei hän salaisuutta pystynyt pitämään.

After considering my first impressions of the book, I started forming an entity and making the illustration and my Finnish-language translation interact. At the core of my iconotext was the fact that the story is clearly a folktale and meant to be read aloud, which is why I also read my own text aloud several times. Lupton creates rhythm by changing from short sentences to long ones, adding short discussions here and there. He also repeats and often starts sentences with the conjunction "and", so I repeat the Finnish word *ja* ("and") in a similar manner. I also added repetition and avoided condensed language: as a reader, viewer and translator I kept the future audience in my mind, which is why I felt that I needed to retain the touch of oral storytelling in my text.

The relationship of the verbal and the visual is interesting in the book, too. The author often tells how the characters feel, while the illustrator only shows the clothing and figures of the characters without showing their mouths, for example. However, at some dramatic points the illustrator draws the eyes wide open, which makes the reader pay special attention to the changes of emotions. All in all, sometimes it was very hard to combine the illustration and my verbal text, especially at those points where the illustrator shows in one picture two things taking place at different times.

Another problem was the rabbit's ears, which I solved by not referring to Alice or the donkey's ears, but underlined the Tsar's sharp comment on the woman's simple mind: *Voi naisparkaa, sinähän olet ihan hullu, ihan päähkähullu, vallan löylynlyömä!* (Backtranslation: "Poor woman, you really have a screw loose, you are really crazy, really crack-brained!") My solution also contains a Finnish phrase "löylynlyömä", which refers to a person who has become crack-brained due to staying too long in the heat of the sauna. From this angle my solution is also a domestication: something very British (Alice) has been substituted by something very Finnish (*sauna*).

Towards the end of the story though, I added a phrase *hullu kuin maaliskuun jänis* ("crazy as the March Hare"), which of course may be understood as a reference to Alice. And those who do not recognize the story of Alice, will understand the sudden reference to a rabbit on the basis of the illustration.

Another reason for my solution in the first case of "March hare" was that a sudden reference to Alice might have disturbed the reader by making her/him suddenly think of another story. Moreover, it is also possible that a very young reader may not recognize the story of Alice. For a similar reason I did not want to discuss donkeys, as there were no donkeys in the story. Of course, now the rabbit's ears the woman is wearing are unmotivated; on the other hand this may make the reader start pondering the ears and their meaning, which may lead to, e.g., discussions between the child and the aloud-reader. All in all, I changed the indexical relationship of the verbal and the visual on purpose and let the readers figure things out by themselves. Paradoxically, my strategy could also be called foreignisation, as I do not explain the purpose of the ears and the reader may continue to ponder the problem. "Translating for children is no innocent act," as I point out in one of my articles (Oittinen 2006: 35–46).

As to the Tsar, I decided to call him the Tsar (*tsaari*) in Finnish too, as that is the term the Finns use for former Russian rulers. Moreover, in this way the translation goes nicely together with the illustration. I also felt that the word was important because of the illustration, which clearly shows that the story takes place in Russia.

Despite the tough problems, such as the rabbit's ears, the illustration helped me in many ways, especially when forming my translation strategy. Moreover, the alternating rhythm of the words and images made me think of how much I could reveal at certain points of the story, which again made me pay special attention to the firstness, secondness and thirdness. I should give my reader a similar chance to gradually open up the story and take it in. As to the semiosis otherwise, my semiosis was only one possibility among many other possible semioses.

For instance, I might as well have chosen not to place the story clearly in Russia: I could have spoken about a king and left out any verbal hints about the Russian culture. Diluting the foreign – the Russian – would have made the reader more strongly try to figure out where the story is really situated. Of course, at the beginning of the story it is said that the story originates in Russia. I was also well aware of that which seemed “Russian” in the illustrations for British readers might be too obvious for Finnish readers, who, living close to Russia, are more familiar with “the Russian”. Some details like the spires of churches and the clothing of the characters seemed even stereotypical for the Finns as a target audience.

With this analysis of the translation of “Fish in the Forest” I was able to test most of the points I have generally presented in my books and articles, and it was my intention to put my theory into practice and see if I myself follow the instructions I constantly give to my students when they are working on their picturebook translations.

During the translation process, I stood in a close dialogic relationship with both the author, the illustrator and my target-language readers. In this way the dialogic of translating this story included not just the dialogue between the external voices, the writer (the words), the illustrator (pictures) and the audience (young Finnish readers). My earlier readings were part of the translation process and certainly influenced my idea of the story. Yet even my understanding (read: translation) was never final, because my new Finnish-language readers have gone on with understanding my translation in their own ways.

4. Conclusion

In the present article we have taken a look at translating picturebooks for children, in particular considering two picturebooks from various angles; that of the translator and that of the audience. It has been our goal to combine what we know about translation as scholars with what we know about translation as translators. In addition to being a true scholar it is very important for us to be true human beings with our own views about children as a target audience of translated picturebooks.

As Bakhtin (1987: 166; 1990: 428) once wrote, all reading, writing, and understanding is unfinalized. Bakhtin also makes a clear distinction between “the given” and “the created”. “The given” is “the ‘material,’ the resources, with which we speak and act”. In the case of Lupton and Sharkey, the given comprises Lupton's verbal language as well as all the fairy tale versions about the mouse and the lion as well as culture (British, Finnish, child, adult) and even the human being's background (translator's memories and other texts read, earlier translations and research). And yet neither the original nor its translation was only a “product” of what was or would be given, but something genuinely new was created in the process of understanding. New meanings arise in the reader's mind every time the story is read.

Doonan (1993) gives step-by-step instructions on how to read the visual, such as picturebooks: first leaf through the book from the very beginning to the end to get an idea of what the book is about. Then read the verbal text carefully. Then read the illustrations very carefully and pay attention to details. While reading, keep asking: why is this colour here? Why is this shape or that size there? What do I really see? Then think of the whole book as an entity. Think about what is told in words and what in pictures and how their relationship changes from page to page.

All this is also essential in translating. The translator travels across the verbal and the visual stories and brings elements of both of these modes into the translation. Yet, translators are trained to recreate the text with the future reader's interests in mind. The translators of picturebooks, too, must render the story to benefit the future audience. The most prominent audience members – the addressees, in Bell's terms – of picturebooks are children. The translators hence imagine the needs, the interests, and the expectations of the child reader, and aspire to make their translation solutions match these circumstances.

However, as we have aimed to illustrate, the audience of picturebook translations is uniquely dual in nature. Before the translation can find its way to children, the primary target audience, it must win adult approval. As we have discussed, the situation greatly resembles Bell's idea of a second audience role, *an auditor*, whose presence is ratified to the extent that it makes the communicator alter their choices of words.

This dual audience is the very thing that characterizes the reading situation of a picturebook. The child and the grown-up create the story together by reading, asking questions, and feeling a wide range of emotions together. This is exactly what a picturebook translator should also do: read, ask questions, and above all, feel.

Works Cited

- Bader, Barbara 1976. *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. New York, Macmillan Publishing Company.
- Bakhtin, Mikhail [1963] 1987. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. (Ed. and Trans. Caryl Emerson.) Minneapolis, University of Minnesota.
- Bakhtin, Mikhail 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (Ed. Austin Holquist, Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist.) Austin, University of Texas Press, 1990. Print.
- Bell, Allan 1984. Language Style as Audience Design. *Language in Society* 13, 145–204. <http://www.stanford.edu/~eckert/PDF/bell1984.pdf> [11 August 2014]
- Bell, Allan 2001. Back in Style: Reworking Audience Design. Penelope Eckert & John R. Rickford (eds.). *Style and Sociolinguistic Variation*, 139–169. New York, Cambridge University Press.
- Berger, Arthur Asa 1998. *Seeing Is Believing. An Introduction to Visual Communication*. London & Toronto, Mayfield Publishing Company.
- Dollerup, Cay 2003. Translation for Reading Aloud. *Meta: Translators' Journal*, 48 (1-2), 81–103.
- Doonan, Jane 1993. *Looking at Pictures in Picturebooks*. Stroud & Gloucester, Thimble Press.
- Furuland, Lars & Orvig, Maria 1986. *Utblick över barn- och ungdomslitteraturen. Debatt och analys. Ord och bilder för barn och ungdom II*. Stockholm, Rabén & Sjögren.
- Graham, Judith 2004. Reading Contemporary Picturebooks. Kimberley Reynolds (ed.), *Modern Children's Literature. An Introduction*. New York, Palgrave MacMillan, 209–226.

- Hatim, Basil & Mason, Ian 1997. *The Translator as Communicator*. London, Routledge.
- Hunt, Peter 1989. *Children's Literature. The Development of Criticism*. London, Routledge, 1990. Print.
- Jewitt, Carey 2009. Introduction to Part I. Carey Jewitt (ed.). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London, Routledge, 11–13.
- Lewis, David 2001. *Reading Contemporary Picturebooks*. Picturing Text. London and New York, Routledge.
- Lupton, Hugh 1998. *Tales of Wisdom & Wonder*. Illust. Niamh Sharkey. Bath, Barefoot Books.
- Lupton, Hugh 2001. *Ihmesatuja eri maista*. (Illust. Niamh Sharkey and Trans. Riitta Oittinen.) Kärkölä, Pieni Karhu.
- Mansbach, Adam 2011. *Go the F**k to Sleep*. New York, Akashic Books.
- Mansbach, Adam 2012. *Nyt vittu nukkumaan*. (Trans. Kaj Lipponen.) Helsinki, Into Kustannus.
- Mason, Ian 2000. Audience Design in Translating. *The Translator* 6 (1), 1–22.
- Nikolajeva, Maria 2002. The verbal and the visual. The picturebook as a medium. Roger Sell (ed.). *Children's Literature as Communication*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 85–107.
- Nikolajeva, Maria & Scott, Carole 2001. *How Picturebooks Work*. New York, Routledge.
- O'Sullivan, Emer 2013. Children's Literature and Translation Studies. Carmen Millán & Francesca Bartrina (eds.). *The Routledge Handbook of Translation Studies*, London, Routledge, 451–463.
- Oittinen, Riitta 1993. *I Am Me – I Am Other. On the Dialogics of Translating for Children*. Tampere, University of Tampere.
- Oittinen, Riitta 2000. *Translating for Children*. New York, Garland Science.
- Oittinen, Riitta 2003. Where the Wild Things Are: Translating Picture Books. *Meta: Translators' Journal*, 48 (1-2), 128–141.
- Oittinen, Riitta 2004. *Kuvakirja kääntäjän kädessä*. Helsinki, Lasten Keskus.
- Oittinen, Riitta 2006. No Innocent Act: On the Ethics of Translating for Children. Jan van Coillie & Walter P. Verschueren (eds.). *Children's Literature in Translation*. Manchester & Kinderhook, St. Jerome Publishing, 35–45.
- Peirce, Charles S. 1932. *Collected Papers by Charles Sanders Peirce*. Cambridge and London, Harvard University Press.
- Potter, Beatrix [1902] 1978. *The Tale of Peter Rabbit*. London: Frederick Warne & Co Ltd.
- Potter, Beatrix 1967. *Petteri Kaniini*. (Trans. Riitta Björklund.) Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Rhedin, Ulla 1992. *Bilderboken. På väg mot en teori*. Stockholm, Alfabeta Bokförlag.
- Serafini, Frank 2010. Reading Multimodal Texts: Perceptual, Structural and Ideological Perspectives. *Children's Literature in Education* 41, 85-104.
- Shulevitz, Uri 1991. *Writing with Pictures: How to Write and Illustrate Children's Books*. New York, Watson-Guption Publications.
- Suojanen, Tytti, Koskinen, Kaisa & Tuominen, Tiina (forthcoming). *User-Centered Translation. Translation Practices Explained*. St. Jerome Publishing.
- Venuti, Lawrence 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London, Routledge.
- Wall, Barbara 1991. *The narrator's voice: The dilemma of children's fiction*. New York, St. Martin's Press.

Tämännäköisiä naisia ja ironisia ääniä

Kerronnan jännitteet Kati Kovácsin sarjakuvissa *Karu selli* ja *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?*

Leena Romu

Sarjakuvaa luonnehditaan kuvan ja sanan hybridiksi, jolle on leimallista kahden merkkijärjestelmän vuorovaikutteisuus tai jännitteisyys. Artikkelitarkastelee, miten jännitteisyys muodostuu sarjakuvan rakenteessa ja kerrontatilanteissa. Olennaisena jännitteen muotona artikkelissa tarkastellaan ironiaa, jonka sarjakuvallisia rakentumisen keinoja havainnollistetaan käyttämällä kahta teosesimerkkiä, joissa sanallisen kertojan ja kuvallisen representaation välille muodostuu ironisiksi tulkittavia suhteita. Artikkelissa sovelletaan sarjakuvatutkimuksen huomioita sarjakuvasta tilallis-paikallisena merkitysten järjestelmänä, ja teorian käyttökelpoisuutta testataan analysoimalla kohdeteosten alussa rakentuvia kerrontatilanteita. Keskeisimpänä tutkimustuloksena todetaan, että tilallis-paikallisuuden soveltaminen yhdessä narratologisten käsitteiden kanssa auttaa tarkastelemaan ironian muodostumista kohdeteosten kuvallis-sanallisissa suhteissa. Artikkelitarkastelee keskittyä tutkimaan sarjakuvakerrontaa sivukokonaisuuksina, mikä mahdollistaa kuvallisen ja sanallisen kerronnan moninaisten vuorovaikutustapojen osoittamisen ruutuja laajemmissa kokonaisuuksissa. Artikkelissa osoitetaan, että sanallinen kerronta ei sarjakuvassa jää kuva-alasta irralliseksi ääneksi, vaan sen sijoittuminen kuvalliseen informaatioon nähdessä vaikuttaa perustavasti sarjakuvakerronnan jännitteisyyden rakentumiseen.

Comics are often described as hybrid forms of word and image, where verbal and visual information can merge together but can also collide and create contradictions. This article asks how the tensions, and the resulting irony, between word and image are formed in two graphic narratives by a contemporary Finnish artist, Kati Kovács. *Karu selli* (*Carousel* 1996) and *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* (*Who is afraid of Namow Dlo?* 2010) both utilize a verbal narrator whose comments and attitudes influence how the story is told and shown. The aim of the article is to scrutinize the formation of irony firstly in the narrative situation of the books, and secondly in the spatial structure of the pages. In both books, the irony is formed in contradictions between the information uttered by the verbal narration, and the images shown. Moreover, the irony is created spatially in rhythmic gaps between word and image. The spatio-topical analysis in the article demonstrates how the spatiality of verbal and visual elements on the comic's page guides the reader's attention but is also an essential means to create ironic tensions in Kovács' books.

Asiasanat: sarjakuva, ironia, kertomus, henkilöahmokerroja, tilallisuus

Keywords: comics, irony, narrative, character narrator, spatiality

Johdanto

Tässä artikkelissa analysoin sarjakuvissa käytettyjä kuvallisen ja sanallisen kerronnan yhdistämisen tapoja, joissa vuorovaikutuksen tuloksena syntyy ristiriitainen tai ironinen vaikutelma. Kiinnitän huomiota erityisesti sarjakuvan tilalliseen erityisluonteeseen eli siihen, kuinka kertovat elementit suhteutuvat toisiinsa sarjakuvan ruuduissa ja sivusommittelussa. Käytän esimerkkeinä suomalaisen Kati Kovácsin fiktiivisiä sarjakuvakertomuksia *Karu selli* (KS, 1996) ja *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* (KPNA, 2010), jotka molemmat ovat kansallisesti ja kansainvälisesti tunnustettuja ja palkittuja teoksia.⁴⁵ Analyysini keskittyy teosten alkuihin, sillä niissä korostuu sanallisen kertojan funktio tarinamaailmaa lukijalle esittelevänä tahona. Kertomusten alussa lukija on kertojalta saadun tiedon varassa, ja ristiriidat kuvallisen ja sanallisen välillä ovat merkittäviä, sillä ne horjuttavat lukijan mahdollisuutta luoda koherentti kuva tarinamaailmasta ja henkilöhahmoista.

Kovácsin tuotannolle ominaisesti teokset kuvaavat ihmisen identiteetin rakentumista elämän myllerrysten keskellä. *Karussa sellissä* kotirouva Annabella tappaa mustasukkaisuuden puuskassa aviomiehensä oppilaan, mutta teoksen lopussa paljastetaan verityön tapahtuneen ainoastaan päähenkilön mielen sisällä. *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* -teoksessa päähenkilö Nenian naitetaan lapsimorsiamena naapurisaaren kipparille, joka kuolee pian häiden jälkeen. Traumatisoitunut Nenian etsii identiteettiään ja seksuaalisuuttaan sekä onnea elämässä, jonka ylle dominoivat miehet langettavat varjonsa aikuisiälle saakka. Kovácsin teoksissa karikatyyrimäisten henkilöhahmojen ruumiillisuus korostuu usein groteskin kuvaston avulla, mutta sen tarkastelu ei kuitenkaan ole tämän artikkelin tarkoitus.⁴⁶

Pohjustan aluksi kerronnan jännitteiden ja ironian muodostumista tarkastelemalla kerrontatilanteen rakentumista kohdeteoksissa. Esitän, että kummassakin teoksessa henkilöhahmokertojan positio suhteessa tarinaan määrittää sitä, miten ironiseksi kerronta koetaan. Tarkoitukseni on valikoitujen teosesimerkkien avulla osoittaa, kuinka ironia syntyy Kovácsin teoksissa kuvan ja sanan vuorovaikutuksessa, ja mikä merkitys ironialla on kyseisten kertomusten alussa. Ymmärrän sarjakuvan ensisijaisesti kerronnallisena esitysmuotona (esim. Groensteen 2007/1999: 11–12; Thon 2013: 67), minkä vuoksi keskityn erityisesti kuvallisten ja sanallisten elementtien kerronnalliseen merkitykseen. Sarjakuvan tilallisen erityislaatuisuuden huomioimiseen soveltan sarjakuvatutkijoiden, Thierry Groensteenin (2007/1999) ja Charles Hatfieldin (2005), ajatuksia sarjakuvasta tilallis-paikallisena merkitysjärjestelmänä. Ensin mainittu näkee sarjakuvaelementtien väliset suhteet artikulaatioiden tapaisina niveltyminä, jotka yhdessä muodostavat kokonaisuuden eli sarjakuvan järjestelmän. Jälkimmäisen teoriassa merkitysten väliset suhteet ovat jännitteitä, jotka voivat olla kuvan ja sanan välisiä, ruutujen välisiä tai osa-

⁴⁵ Kovács on käsikirjoittanut ja piirtänyt teokset: *Karu selli* on piirretty mustalla tussilla valkealle pohjalle, kun taas *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* on toteutettu tussin lisäksi vesivärein. *Karun sellin* ruotsinkielinen käännös *Karu cell* (Optimal Press, 1997) palkittiin Ruotsissa vuonna 1998 Urhunden-palkinnolla parhaasta ulkomaisesta käännösalbumista, ja *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* siivitti Kovácsin Sarjakuva-Finlandia -palkinnon voittokaksikkoon vuonna 2011. Myös jälkimmäisen teoksen ruotsinkielinen käännös *Vem är rädd för Anniv Klammag?* (Optimal Press, 2012) oli ehdolla vuoden 2013 Urhunden-palkinnon saajaksi. Kovács on yksi tunnetuimpia suomalaisia sarjakuvataiteilijoita, ja hänen laajaa tuotantoaan on käännetty ruotsin lisäksi saksaksi, ranskaksi ja unkariksi. Hänen työnsä on tunnustettu Sarjakuva-Finlandian lisäksi sarjakuvataiteen valtionpalkinnolla (2014), opetusministeriön Nuoren taiteen Suomi -palkinnolla (1996), Puupäähattu-palkinnolla (1999), Kemin pohjoismaisen sarjakuvakilpailun Grand Prix'llä (2001) ja Lempi Grand Prix'llä (2004). Albumien lisäksi Kovács on tehnyt sarjakuvia myös sanoma- ja aikakauslehtiin yhdessä sarjakuvakäsikirjoittaja Pauli Kallion kanssa.

⁴⁶ Pohdin erityisesti *Karun sellin* groteskia kuvastoa lisensiaatintutkielmassani (Romu, tulossa).

kokonaisuus-suhteessa syntyviä. Kummankin teoria lähestyy sarjakuvaa kokonaisvaltaisesti huomioiden sivukokonaisuuksien tarkastelun tärkeyden. Merkitykset syntyvät sarjakuvassa vierekkäisten sarjakuvavuorokuvien välisissä suhteissa mutta lisäksi laajemmin sivukokonaisuudessa ja koko teoksen muodostamassa ruutujen verkostossa.

Sarjakuvakerronnan kuvallis-sanalliset suhteet

Multimodaalisuuden vuoksi sarjakuvan lukeminen edellyttää merkkijärjestelmien välittämän informaation aktiivista yhteensovittamista ja vertaamista (Chute 2008: 452; Baetens & Surdiacourt 2011: 595; Hatfield 2005: 33). Viime vuosikymmeninä yleistynyt sarjakuvatutkimus on nostanut esille sarjakuvakerronnan moninaiset sanallis-kuvalliset mahdollisuudet tuottaa monipuolisia ja monimutkaisia kertomuksia. Lisäksi, kuvien dominoidessa yhä enenevässä määrin länsimaista kulttuuria, on kiinnitetty huomiota siihen, kuinka multimodaaliset tekstit, kuten sarjakuvat, haastavat koko lukemisen käsitteen (Baetens & Surdiacourt 2011). Sarjakuvan lukeminen on ei-lineaarista toimintaa, jossa lukemiseen voi konventionaalisen lukusuunnan lisäksi vaikuttaa ruutujen ja muiden elementtien vapaa sijoittuminen sivu- ja aukeamakokonaisuuksissa. Sarjakuvan lukija ei ainoastaan täyty aukkokohtia ruutujen välillä tai lue sanoja ja katso kuvia, vaan lukeminen on jatkuvaa elementtien toisiinsa vertaamista (Chute 2008: 452).

Vaikka sarjakuva voi rakentua jo pelkästään kuvien peräkkäisyydestä, sanat ovat useimmiten tärkeä osa sarjakuvakerrontaa: ne sulautuvat yhteen kuvallisen sisällön kanssa, ja suurin osa sarjakuvista sisältää sanallisia elementtejä jossain muodossa (Harvey 2009: 25–26). Kovácsin teoksissa käytetään sanallisia elementtejä puhe- ja ajatuskuplissa, detaljiteksteissä, ääniefekteissä ja henkilöhahmokerrojan diskurssin välittämisessä. Erillisiin laatikoihin rajattu sanallinen kerronta sijoitetaan yleensä kuvan reunamille, jossa se ei peitä kuva-alaa. Kovácsin teokset ovat esimerkkejä sarjakuvasta, joka hyödyntää sanallista kerrontaa: sanallinen kertoja kommentoi tapahtumia etenkin teosten alkupuolella, ja sen läsnäolo määrittelee sitä, millainen kertoja teoksiin rakentuu.

Kaikissa sarjakuvagenreissä kertojaäänänen esiintuominen sanallisesti ei ole yleistä eikä sitä ole välttämättä edes mielletty modernin sarjakuvan ominaisuudeksi (Harvey 2009: 38). Sarjakuvien edeltäjinä pidetyissä 1800-luvun lopun kuvakertomuksissa teksti kulki vielä kuvien alapuolella, mutta kerrontamuodon kehittyessä sanallinen kerronta väheni ja dialogi siirtyi puhekupliin (mt.) Voidaan kuitenkin väittää, että nykyisin etenkin pitkissä sarjakuvavaroissa sanallisen kertojan läsnäolo on mieluummin sääntö kuin poikkeus (Baetens & Surdiacourt 2011: 597; Thon 2013: 74). Sanallisen kertojan käyttö on yleistä erityisesti kehityskertomuksen piirteitä saavissa sarjakuvissa, joissa keskitytään toiminnan sijaan henkilöhahmojen mielen sisäisten tapahtumien kuvaamiseen. Minäkertojaa hyödyntävät etenkin omaelämäkerrallisten tapahtumien muisteluun keskittyvät sarjakuvat.⁴⁷ Omaelämäkerralliset teokset syventyvät subjektin kokemusten kuvaamiseen, joten sanallisen kerronnan käyttö on luontevaa minäkertojan ajatusten, muistojen ja tunteiden välittämisessä. Mainitun genren ohella viime vuosikymmeninä yleistyneet sarjakuvareportaasit voivat käyttää suurta määrää sanallista kerrontaa poliittisten tapahtumien taustoittamiseen.⁴⁸

⁴⁷ Esimerkiksi Alison Bechdelin teoksessa *Hautuukoti. Tragikoominen perheeni* (2009/2006) minäkertoja tekee jatkuvia hypoteeseja vanhempiensa tunne-elämästä käyttäen (kauno)kirjallisia vertailukohtia.

⁴⁸ Reportaasisarjakuvan klassikossa, Joe Saccon *Palestiina*-teoksessa (2001/1996), tekstilaatikoihin sijoitettu sanallinen kerronta muodostaa täyteen ahdetuille sivuille koukeroisia polkuja, joita lukijan täytyy katseellaan seurata. Tekstilaatikot antavat lukijalle informaatiota Palestiinan tilanteesta ja henkilöhahmokerrojan havainnoista, mutta ne myös ohjaavat lukijan katsetta sivukokonaisuuksissa ja kiinnostavat asemoinnillaan huomion kuvallisiin yksityiskohtiin.

Sarjakuvahahmojen tunnetilat välittyvät usein jo kuvallisesti, kuten esimerkiksi ruumiinkielen, eleiden ja ilmeiden avulla (Mikkonen 2008: 303). Sanallista kerrontaa käytetään kuitenkin usein emootioiden välittämisen tukemiseen. Tunne-elämältään ailahtelevan Annabellän henkistä kehitystä kuvaavassa *Karussa sellissä* käytetään ensimmäisen persoonan kerrontaa, ja *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* -teoksessa päähenkilön dramaattisia ja traumaattisia vaihteita selostaa yksikön kolmannen persoonan henkilöahmokertoja. Kovácsin teokset eivät edusta mainitsemieni omaelämäkerrallisuuden tai reportaasin genrejä, mutta niiden tapa käyttää kuvallisanallista kerrontaa on vastaavanlainen. Sanallinen kerronta taustoittaa tarinan tapahtumia ja henkilöahmojen emootioita, mutta se ei jää puolueettomaksi ääneksi, vaan tekee myös hypoteeseja ja arvioita tarinan elementeistä. Seuraavaksi keskityn pohtimaan sitä, miten kerrontatilanne rakennetaan *Karun sellin* alussa niin, että lisäksi lukijaa ohjataan tulkitsemaan sanallisen kertojan lisäksi myös kuvallisin keinoin merkkijärjestelmien välistä informaatiota suhteessa toisiinsa.

”Olin tämännäköinen nainen”, julistaa minäkertoja *Karu selli* -teoksen alussa, ja lukijalle avautuu sivunkokoinen sarjakuvaruutu pyöreähköstä ja aggressiivisen näköisestä naisesta (ks. Kuva 1). Ruutu esittelee kertomuksen päähenkilön kokokuvassa ja kohtisuorasta kuvakulmasta, minkä vuoksi lukijalla on mahdollisuus tarkkailla piirteitä esteittä. Pyylevän vartalon lisäksi päähenkilöä luonnehtivat pyöreät kasvot, joita määrittelevät muodon lisäksi ainoastaan yksinkertaisesti piirretyt ovaalinmuotoiset silmät, nenän virkaa toimittava viivanpätkä ja alaleukaa halkovat, karikatyyrimäisen leveät huulet. Päähenkilön asento on jännittyneen näköinen: jalkaterät osoittavat sisäänpäin, ja kouristuneet kädet ovat uhkaavan oloisesti miltei nyrkkiin puristuneina. Minäkertojan välittämän sanallisen ilmaisun tyhjiys ja mitäänsanomattomuus saavat merkityksensä suhteessa kuvalliseen informaatioon. Sivunkokoinen kuva päähenkilöstä tarkoittaa attribuuttia ”tämännäköinen”, mutta merkitysten syntyminen toimii myös toiseen suuntaan: toteamus ”olin tämännäköinen nainen” yhdistää minäkertojan kuvattuun päähenkilöön.



Kuva 1. *Karu selli* (Kovács 1996, 3). Julkaistu tekijän luvalla.⁴⁹

Analysoimassani kuvaesimerkissä muodostuu jännite kuvallisten ja sanallisten elementtien välille, koska ne muodostavat yhdessä teoksen kerrontatilanteen. Kertomuksen alku asemoi henkilöhaamot tarinamaailmaan, mutta se myös määrittää, millainen on kertovan tahon suhde tarinamaailmaan ja siinä esiintyviin henkilöhaamoihin ja tapahtumiin. *Karun sellin* ensimmäisellä sivulla yksikön ensimmäisen persoonan sekä imperfektin ja pluskvamperfektin aikamuodot ohjaavat tulkitsemaan kuvassa nähtävän henkilöhaamon kokevaksi minäksi, joka eroaa kertovasta minästä ajallisesti. Minäkerronnan jakautuminen sanallisesti ilmaistuun kertovaan minään ja kuvallisesti esitettyyn kokevaan minään on tyypillistä monille ensimmäisen persoonan sarjakuville (Mikkonen 2008: 313). *Karun sellin* ensimmäisellä sivulla sanallinen kerronta

⁴⁹ Kaikki artikkelin kuvaesimerkit on julkaistu alkuperäisteoksissa sivunkokoisina. Niiden kokoa on pienennetty artikkelin tarkoituksia varten.

vakiinnuttaa kerrontatilanteeksi yksikön ensimmäisen persoonan kerronnan, minkä toteuttaminen ainoastaan kuvallisin keinoin olisi haasteellista, ellei jopa mahdotonta. Kuva ei voi asettua minän positioon ilman ankkuroivaa tekstiä, vaan kuvassa nähtävä henkilö identifioituu aina minän sijaan häneksi (Kress & van Leeuwen 2003/1996: 127).

Sanallisen kerronnan voi väittää herättävän lukijassa mielikuvan jatkuvasta voice-over -kertojasta (Mikkonen 2008: 313), mutta *Karun sellin* esimerkissä myös kuvalliset keinot tukevat minäkerronnan syntymistä. Ruudussa on käytetty vetoavan kuvan kompositiota, jossa kuvatun henkilön katse suuntautuu ”ulos” kuvasta, kohti sarjakuvan lukijaa ja vaatii katsojaa astumaan kuvitteelliseen suhteeseen kuvatun henkilön kanssa. Visuaalista semiotiikkaa kehittäneiden Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin (2003/1996: 122–123) mukaan tällaisessa kuvallisessa esityksessä katseen osapuolten välille syntyy kontakti, sillä kuvatun hahmon silmistä lähtee suora linja kuvan katsojaan. Vetoavassa kuvassa hymyilevä henkilö anoo katsojalta sympatiaa ja hyväksyntää, ja tiukasti tuijottava henkilö vaatii katsojaa alistumaan ja tottelemaan. (Mp.) *Karun sellin* ensimmäisen sivun sommittelu ohjaa lukijaa katsomaan aktiivisesti kuvassa näkyvää henkilöahmoa ja täydentämään sanallisen kerronnan lakoniseksi jäävän kuvailun. Samalla kokevan henkilöahmon katse viestii lukijalle, että kertomus tulee keskittymään nimenomaan hänen kokemustensa kuvaamiseen.

Minäkertojan sanallisen toteamuksen ”tämännäköisyydestä” voi tulkita ironisena vasten sarjakuvan esityskonventioita. Visuaalisen perusluonteensa vuoksi sarjakuvahahmoja ei yleensä kuvailla sanallisesti, koska niiden piirteet pyritään ilmaisemaan kuvallisin keinoin, kuten käyttäen eriasteisia karikatyyriahmoja. Sen sijaan, että esimerkissä nähtäisiin pitkä sanallinen kuvaus päähenkilön ulkonäöstä, kuvallinen informaatio yhdessä deiktisen ilmauksen kanssa riittää kertomaan olennaisimman. Sanallisen kertojan viittaus kuvalliseen informaatioon tekee näkyväksi sarjakuvakonvention: lukija voi itse päätellä mitä ”tämännäköisyys” tarkoittaa. Ironian eri ilmenemismuotoja tutkinut Linda Hutcheon (1994: 12–13) huomauttaa, että ironian koetaan usein tapahtuvan sanotun ja sanomattoman välisessä jännitteessä. Ironiassa onkin kyse eräänlaisesta merkitysten leikistä, jolle on leimallista epävarmuus sanotun ja sanomattoman välisen suhteen laadusta. Hutcheon (mp.) huomauttaa, että ironian sisältö ei ole yksinkertaisesti sanomaton eikä sanomaton ole aina sanotun vastakohta, vaan ironia syntyy aina niiden yhteisenä summana. Ironian ymmärtäminen vaatii sanomattoman päättelyä, aivan kuten sarjakuva vaatii lukijaa täydentämään ruutujen väliin jäävät tapahtumat. Esimerkissä ironia muodostuu sanotun ja sanomattoman lisäksi sanotun ja kuvatun välille, eli ironian syntyminen on multimodaalista. Minäkertojan sanojen riittämättömyys ja kuvan suorasukainen tapa esittää henkilöahmon ruumis muodostavat ironisen ristiriidan. Itsereflektiivinen toteamus ”[o]lin tämännäköinen nainen” ei toimi ilman kuvaa, joka tarkoittaa sanallista ilmausta. Kuva taas vaatii kerrontatilanteen vakiinnuttamiseksi kielen tarkkuutta persoonapronomineineen ja aikamuotoineen.

Kuvakirjatutkija Perry Nodelmanin mukaan kuvallis-sanallisissa kerrontamuodoissa ironia rakentuu tavasta, jolla kuvallisen ja sanallisen kerronnan vaillinaisuudet suhteutuvat toisiinsa. Lähtökohtana Nodelmanin ajattelussa on oletus, että sekä kuvat että sanat ovat aina jollain tavalla vaillinaisia eivätkä täysin pysty kuvaamaan kohdettaan. Ajatusta seuraten voidaan väittää, että kuvallisesti näytetty taistelee aina merkityksellään sanallisesti kerrottua vastaan, minkä seurauksena kuvan ja sanan välille muodostuu jännite. Tämä johtaa siihen, että kuvat tuhoavat lukijan luottamuksen sanojen selitysvaimaa kohtaan, ja vastaavasti sanat tuhoavat luottamuksen kuvan kykyyn näyttää viittauskohteensa suoraan. (Nodelman 1988: 223.) Nodelmanin käsityksen mukaan ironia rakentuu silloin, kun kuvallisen ja sanallisen välille muodostuu edellä esitellyssä esimerkissäkin toteutuva merkkijärjestelmien kuvaustehoa horjuttava ristiriita.

Nodelmanin tavoin Hutcheon korostaa, että ironia poistaa turvallisuuden tai varmuuden tunteen siitä, että sanat tarkoittavat vain ja ainoastaan sitä, mitä ne sanovat (mts.14). Kun merkityksestä ei enää olla varmoja, tuloksena voi olla epävarmuuden tunne. Minkä näköinen *Karun sellin* päähenkilö loppujen lopuksi on? Hatfield (2005: 131) väittää, että ironia on sarjakuvassa aina potentiaalisesti läsnä, mikä johtuu sen toimintamekaniikan perustavasta kuvan ja sanan välisestä jännitteestä. Vaikka jännitteisyys on leimallista sekä sarjakuvakerronnalle että ironisille lausumille, ei voida kuitenkaan päätellä, että koko kerrontamuoto olisi ironisuuteen taipuvainen.

Kuvan ja kielen riippuvuus toisistaan ei luo automaattisesti ironista merkitystä, vaan ironisen merkityksen luominen on loppujen lopuksi aina tulkitsijan vastuulla (Hutcheon 1994: 45). Koska esimerkkikuva on *Karun sellin* ensimmäinen ruutu, lukijalla ei ole ennakkotietoa siitä, kuinka ironinen teos tai sen kertoja on. Ensimmäisen ruudun perusteella on myös vaikea määrittellä, mistä lähteestä ironia kumpuaa: onko kyseessä minäkertojan vai sisäistekijän ironia? Groensteen (2013/2011, 95–97) on ehdottanut, että sarjakuvakerrontaa voitaisiin analysoida nimeämällä kuvalliselle ja sanalliselle erilliset agentit, jotka toimivat kokonaisuudesta vastaavan kertojan alaisuudessa. Agentit ovat toisistaan tietämättömiä ja seuraavat sokeasti kokonaiskertojan antamia määräyksiä (mp.). Henkilöhahmokertoja käyttävissä sarjakuvissa kerronnan jakaminen merkkijärjestelmien perusteella ei kuitenkaan vaikuta mielekkäältä, jos halutaan ymmärtää esimerkiksi juuri ironian rakentumista. Kuvaan viittaava sanallinen kertoja ja toisaalta lukijaan katseellaan vetoava henkilöhahmo rakentavat *Karun sellin* ensimmäisellä sivulla multimodaalista kerrontatilannetta, jota toisistaan erotetut ja passiiviset kerronnan agentit eivät riitä selittämään.

Kerronnan subjektiivisuus ja ironia

Kerrontatilanteen määrittäminen on ironian tulkinnan kannalta oleellista sen vuoksi, että ironialla on aina lausujan lisäksi kohde, johon ironian kärki osoittaa (Hutcheon 1994: 15). *Karun sellin* kerrontatilannetta voidaan pitää ironisuuteen pyrkivänä, jos sitä luetaan vasten omaelämäkerrallisen sarjakuvan konventioita. Fiktiivisyydestään huolimatta teoksen minäkeskeinen kerronta muistuttaa monien omaelämäkerrallisten sarjakuvien kerrontatilannetta, jossa vanhempi ja valistuneempi minä kommentoi menneen minän naiiviutta ironisella tavalla (Hatfield 2005: 128). Hatfield huomauttaa, että sarjakuvakerronnan kuvallis-sanallinen hybridisyys mahdollistaa kerrontatilanteen, jossa kertovan ja kokevan minän ajallinen ja asenteellinen etäisyys välittyvät nimenomaan kuvallisen ja sanallisen informaation ristiriitaisessa suhteessa (mp.). Kertova minä voi vähätellä tai liioitella, minkä kuvallinen kerronta paljastaa näyttämällä lukijalle sen, miten asiat todella tapahtuivat.

Myös *Karun sellin* ensimmäisen sivun kuvallinen kerronta on mahdollista lukea minäkertojasta riippumattomana esityksenä päähenkilön ulkonäöstä. Teoksen ensimmäinen ruutu määrittelee tarinamaailman ja henkilöhahmojen kuvauksen parametrit (Horstkotte 2013: 30), kuten karikatyyrien käytön ja liioittelun asteen, minkä vuoksi sen subjektiivisuuden astetta on vaikea päätellä. *Karun sellin* ensimmäistä ruutua katsoessaan lukijalta puuttuu konteksti, jonka avulla kuvan voisi tulkita vaikkapa valokuvan kaltaiseksi otokseksi päähenkilöstä, päähenkilön peilikuvaksi tai minäkertojan piirtämäksi omakuvaksi. On kuitenkin huomattava, että henkilöhahmon vetoavaa katsetta on kuitenkin käytetty kuvan subjektiivisuuden merkitsijänä. Ruudussa muodostuvaa kerrontatilannetta voidaan verrata siihen, kuinka omaelämäkerrallisen sarjakuvan tunnetuimpiin nimiin kuuluva Marjane Satrapi aloittaa tunnetun teoksensa *Persepolis*

(2004/2000–2001: 1⁵⁰). Teos alkaa sanallisen kertojan lauseella ”[t]ässä olen kymmenvuotias vuonna 1980.” Tekstilaatikko on sijoitettu ruutuun, jossa päähenkilö Marjane katsoo suoraan lukijaan samalla tavoin kuin *Karun sellin* Annabellakin, kuva on ainoastaan tiukemmin rajattu ja lukija näkee päähenkilön vain vyötäröstä ylöspäin. Molemmissa teoksissa luodaan vaikutelma omaelämäkerrallisesta kertojasta, joka raportoi tapahtumista ajallisen ja asenteellisen etäisyyden takaa. Ensimmäisen ruudun voi ymmärtää eräänlaisena tulkinta-avaimena lukijalle: kaikki, mitä tästä eteenpäin näet ja luet, on minäkertojan muistojen, asenteiden ja mielipiteiden kautta väritynyttä. Erona teoksissa on se, että Satrapin teoksessa kuvallis-sanallisesti rakentuva kerrontatilanne voidaan liittää ei-fiktiiviseen, tekijäksi asemoituvaan kertojaan, mutta *Karussa sellissä* vastaavaa päätelmää ei voida teoksen fiktiivisyyden vuoksi tehdä.

Kertomuksentutkija Jan-Nöel Thon (2013: 70) näkee hyödylliseksi jakaa sarjakuvan sanalliset kertojat auktoriaalisiin kertojiin ja henkilöhahmokertojiin, joista ensin mainitut asemoituvat tekijöiksi ja jälkimmäiset kertomuksen fiktiivisiksi henkilöhahmoiksi. Artikkelisiin valitsemani esimerkit käyttävät nimenomaan jälkimmäistä kertojatyyppeä, mutta kertojan suhde kerrottuun vaatii tarkennusta. *Karun sellin* kuvallisista ja sanallisista valinnoista vastaa todellinen taiteilija, mutta tulkintani mukaan teos hyödyntää auktoriaalisessa roolissa toimivaa henkilöhahmokertojaa. Teoksen kerrontatilanne rakentuu yhtä auktoriaalisen kertojan varaan kuin Satrapin *Persepolis*, sillä erotuksella, että *Karussa sellissä* oman elämänsä sanallistajaksi ja kuvittajaksi asemoituu fiktiivinen henkilöhahmo. Tämä ei tarkoita, etteikö *Karun sellin* kokonaisuudesta vastaavaksi voitaisi mieltää tekijään verrattavissa olevaa agenttia, vaan se tarkoittaa sitä, että kuvat eivät teoksessa ole yhtään sen neutraalimpia kuin kertovat sanat. Teokseen rakentuva ironinen jännite rakentuu pitkälti juuri sen vuoksi, että minäkertojan asenteellisuus välittyy sanojen lisäksi kuvista. Hatfieldin (2005: 36–41) mukaan ensimmäinen jännitteisyyden taso muodostuu sarjakuvaan, kun kuvallisten ja sanallisten elementtien välittämää informaatiota luetaan ja verrataan suhteessa toisiinsa. *Karun sellin* ensimmäinen ruutu ohjaa lukijaa tulkitsemaan minäkertojan sanallisen ja kuvallisen kerronnan lähteeksi. Thonin (2013: 82) mukaan fiktiivisten sarjakuvakertomusten kertojia ei yleensä mielletä kuvallisesta sisällöstä vastaaviksi, joten tässä mielessä *Karun sellin* kerrontatilanne näyttäytyy poikkeuksellisenä.

Karun sellin ensimmäisen ruudun ironisuus liittyy kuvan ja sanan funktioiden törmäämiseen, sillä yhdessä ne asettavat kysymyksiä siitä, miltä henkilöhahmo todella näyttää ja kenen näkökulmasta. Ruutua seuraavalla sivulla sanallisen kertojan ironisuus korostuu ja asemoi ironian kohteeksi nimenomaan kokevan minän. Ensimmäisessä ruudussa sanallinen kertoja toteaa seuraavasti: ”[k]un siivosin ja kiillotin lattiaita, näytin seonneelta kovakuoriaiselta”, ja kuvassa todella nähdään kovakuoriaista muistuttava otus moppi kädessä (ks. Kuva 2). Esimerkissä kuva välittää sanallisen kovakuoriaisvertauksen kirjaimellisen sisällön. Nodelmanin (1988: 223) termin kyseessä on vaillinaisuuksien yhteentörmäys, jossa kuvan ja sanan eri tavat viitata todellisuuteen asettuvat ironiaa tuottavaan suhteeseen. Kielen avulla on helpompi tehdä selväksi ero kuvitellun ja todellisen välillä kuin kuvan avulla (Mikkonen 2005: 32): mielikuvituksen voimin on mahdollista luoda epämääräinen kuva siitä, miten kovakuoriaismaista päähenkilön siivous on, mutta kuvassa viittaus hyönteiseen on konkreettisempi. Esimerkissä merkkijärjestelmien erilaiset tavat viitata todellisuuteen synnyttävät ironisen vaikutelman.

⁵⁰ Teoksen sivuja ei ole numeroitu, joten numerointi on laskettu alkavan esipuheen jälkeen.



Kuva 2. Karu selli (Kovács 1996, 4). Julkaistu tekijän luvalla.

On kuitenkin huomioitava, että kuvien subjektiivisuuden tasoa voi olla mahdotonta määrittää. Vaikutelma kuvallisen kerronnan subjektiivisuudesta voidaan sarjakuvakerronnassa luoda hyönteisesimerkin kaltaisella visuaalisella metaforalla tai muilla kuvallisilla keinoilla. Näitä voivat olla esimerkiksi kuvatilan suhteet, raja-
ruutujen perättäisyys, henkilöahmon sijoittelu, piirrostyylin muutokset tai jopa

varjostukset (Mikkonen 2013: 101–102; myös Horstkotte & Pedri 2011: 335). Keinovarantojen monimuotoisuuden vuoksi on usein vaikea sanoa tarkasti, kenen kautta tarinamaailma nähdään tai kokemukset suodattuvat (Mikkonen 2010: 303, 323). Siksi tulkinnassani saa paljon painoarvoa *Karun sellin* ensimmäinen ruutu, jota pidän lukuohjeena kuvallisen ja sanallisen kerronnan väliselle suhteelle. Subjektiiivisuuden ambivalenttiudesta huolimatta sarjakuvasta voidaan kuitenkin yrittää identifioida niitä keinoja, joilla lukijaa kulloinkin ohjataan tulkitsemaan sarjakuvaruutua subjektiivisena. Esimerkkeissäni subjektiivisuudesta kertovat ironiaan tyypillisesti yhdistetyt retoriset keinot, kuten kirjaimellisen merkityksen korostaminen, liioittelu ja vähättely (ks. Hutcheon 1994: 156).

Esimerkkikuvan (ks. Kuva 2) toisessa ja kolmannessa ruudussa sanallinen kertoja luonnehtii olleensa ”hiukan hermostunut”, mikä osoitetaan kuvallisesti esittämällä Annabella ensin keittiötöiden tuoksinnassa ja ruuturivin viimeisessä kuvassa polttamassa tupakkaa. Toinen ruutu jäljittelee ensimmäisen ruudun kuvakieltä esittäessään Annabellan yhä moniraajaisena kotirouvana, joka koheltaa samanaikaisesti monen eri askareen parissa. Sanallisen kertojan ilmaus ”hiukan hermostunut” näyttäytyy aliarvioivana ja vähättelevänä määreenä, kun sitä vertaa kolmanteen ruutuun, jossa Annabella polttaa tupakkaa sivuilleen vilkuillen ja naputtaen sormilla hermostuneesti pöytää. Kuva-alan sommittelun avulla lukijan huomio kiinnittyy ääriään myöten täynnä olevaan tuhkakuppiin, jossa osa tumpeista yhä savuaa. Minäkertojan ironisuus rakentuu esimerkissä kuvan ja sanan ristiriitaisuuden lisäksi ruutujen suhteessa toisiinsa. Yhteisvaikutuksena sanallisen kertojan luonnehdinta näyttäytyy vähättelynä, ja kuvallisen kerronnan viittaukset kovakuoriaiseen sekä Annabellan ketjupolttamista korostava sommittelu vaikuttavat sanallista kerrontaa vasten liioittelulta.

Ironian tunnustetaan voivan syntyä jo mainittujen kirjaimellisen merkityksen korostumisen, liioittelun ja vähättelyn lisäksi rekisterimuutoksista, ristiriidasta ja epäjohdonmukaisuudesta sekä toistosta ja kaiutuksesta (Hutcheon 1994: 156). Nämä kaikki keinot vihjaavat ironiasta myös sarjakuvakerronnassa, mutta kerrontamuodon luonteesta johtuen ne voivat muodostua multimodaalisesti kuvallis-sanallisissa suhteissa. Kuvan ja sanan välisen jännitteen lisäksi ironisuus syntyy toisella esimerkisivulla myös sarjakuvalla ominaisesta fragmentaarista rakenteesta. Sanallisen kerronnan jakautuminen ruutujen kesken ja päähenkilön luonteenpiirteiden jakaminen kolmeen ruutuun muodostavat lukemiseen rytmin, jossa ironian purevin teho ajoittuu ruuturivin viimeiseen ruutuun. Toisessa ruudussa Annabellan ulkomuodossa kaikuu vielä ensimmäisen ruudun hyönteisvertaus, mutta kolmannessa ruudussa toimeliaisuus on vaihtunut hermostuneeseen pöydän naputteluun ja ketjupolttamiseen. Hatfieldin (2005: 41–48) mukaan sanan ja kuvan suhteen lisäksi jännitteitä sarjakuvan rakenteeseen luo ruutujen suhde ympäröiviin ruutuihin. Laajemmin ruutujen välisiä suhteita on teoretisoinut Groensteen (2007/1999), joka nimeää rinnakkaisten ruutujen suhteen *rajoitetuksi artikulaatioksi* (restricted arthrology). Ruudut ovat toisiinsa nähden lineaarisessa suhteessa ja muodostavat ruutujonon eli stripin. Groensteenin teoriassa ruudut ovat sivukokonaisuuksissa toisiinsa nähden myös ei-lineaarisissa suhteissa, mitä käsittelen seuraavaksi tilallisuuden näkökulmasta.

Osista kokonaisuuksiin – ironian muodostuminen sarjakuvan tilassa

Vertasin aiemmin sarjakuvan sanallista kertojaa voice-over -kertojaan, mutta on huomioitava, että sarjakuvan äänettämyys pakottaa käyttämään käsitettä metaforisessa merkityksessä. Termi näyttäytyy riittämättömänä myös siinä mielessä, että auditiiviseen kertojaääneen viitatessaan se ei ota huomioon kuvatilaa järjestymistä. Kuvaesimerkkejä

analysoidessani olen havainnut, miten ironia syntyy sanallisten ja kuvallisten elementtien jännitteisyydessä ja ruutujaon rytmikassa. Sekä Hatfield (2005: 48) että Groensteen (2007/1999) korostavat teoriassaan sitä, miten sarjakuvaa analysoitaessa huomioon on otettava ruutujen ja muiden kerronnan elementtien tilallinen sijoittuminen sivu- ja aukeamakokonaisuuksiin. Sarjakuvatutkimuksessa yleisestikin korostuu tilallisuuden tarkastelu, sillä sarjakuvakerronnan perustavanlaatuisiksi toimintaperiaatteeksi ymmärretään tapahtumien, ja samalla ajallisuuden, kuvaaminen tilallisesti sarjakuvan sivuilla (Chute 2008: 452). Ruudun mittasuhteita venyttämällä voidaan esimerkiksi viitata kuvatun tapahtuman pitkään keston, vaikkakin ajan ja tilan kuvauksen suhde on todettu monissa tutkimuksissa mainittua monimutkaisemmaksi ilmiöksi (esim. mts. 454; Cohn 2010). Ajan kuvauksen sijaan haluan nostaa esille sanallisen kerronnan tilallisuuden. Sarjakuvien sanallisia kertojia ei tulisi käsitellä kuvallisen sisällön päälle asettavana ääniraitana, vaan kuvien tavoin sanallinen kerronta vaatii sarjakuvassa tilan. Seuraavaksi kiinnitän huomiota siihen, millainen sarjakuvaruudun ja -sivun tilallinen dynamiikka analysoimissani esimerkeissä rakentuu.

Mainitsin, että Groensteen (2007/1999: 18) nimeää ruutujen rinnakkaiset suhteet rajoitetuksi artikulaatioksi. Hän kuitenkin huomauttaa, että sarjakuvaruutu ei saa merkitystään suhteessa ainoastaan välittömässä läheisyydessä oleviin ruutuihin, vaan suhteessa sivukokonaisuuteen ja jopa kaikkiin teoksen sisältämiin ruutuihin. *Tilallis-paikallisella koodilla* (spatio-topical code) hän viittaa sivukokonaisuudessa muodostuviin merkityssuhteisiin ja *yleisellä artikulaatiolla* (general arthrology) teoksen kokonaisuudessa muodostuviin merkityssuhteisiin (mts. 21–22). Tilallisuuden periaate määrittelee myös sarjakuvaruutuja pienempien yksiköiden välisiä suhteita. Sanallisen kerronnan sisältö saa merkityksensä suhteessa kuvalliseen kontekstiin eikä sitä sen vuoksi voida tarkastella kokonaisuudesta irrallisena. Lukija rakentaa merkityksen kuvallisen ja sanallisen informaation välille tulkitsemalla sisältöjen lisäksi elementtien muotoa ja sijaintia.

Sarjakuvan tilallis-paikallisessa kokonaisuudessa tekstilaatikat ja muut sanalliset elementit ohjaavat sarjakuvan lukijan katsetta, sillä ne vaativat lukijan katseen kiinnittymistä ainakin tekstin lukemisen ajaksi (Groensteen 2007/1999: 79). Vaikka sarjakuva koostuisi täsmälleen samankokoisista ja -muotoisista ruuduista, sen lukemisen rytmiä voidaan säädellä sanallisten elementtien sijoittamisella ja määrällä (mts. 132–133). Suuri määrä sanallista kerrontaa sarjakuvaruudussa pysäyttää lukijan ja voi hidastaa lukemista. Toisaalta sanallinen kerronta voidaan myös sijoittaa useampaan kohtaan ruutua. *Karun sellin* ensimmäisellä sivulla lukija joutuu pyyhkäisemään katseellaan koko sivun ylitse, sillä tekstilaatikat on aseteltu sivulle kolmeen eri kohtaan, ja ne ohjaavat lukijan katsetta vasemmasta yläreunasta oikeaan alareunaan. Samalla kun lukija tulkitsee tekstilaatikoiden sisältöä, hän joutuu myös katsomaan tarinan päähenkilöä, joka on aseteltu koko sivun vievän kuvatilan keskelle. Näin ollen lukija ei pysty ohittamaan päähenkilön ruumista, joka vaatii koko olemuksellaan nähdyksi tulemistä. Yhdessä jo mainitsemieni kuvallisten ja sanallisten minäkerrontaa rakentavien keinojen kanssa tekstilaatikoiden sijoittaminen tukee henkilöhaamon asemoitumista kerronnan fokukseen.

Ensimmäisessä kuvaesimerkissä tekstilaatikoiden sijoittelu vaikuttaa myös siihen, miten ironia syntyy (ks. Kuva 1). Kuten olen esittänyt, toteamus ”[o]lin tämännäköinen nainen” yhdistyy kokonaiskuvaan päähenkilöstä, mutta luonnehdinta ”[m]ussutin aamusta iltaan” sijoittuu Annabellan suun ja kuvaa reunustavan kehysten kuvaamien herkkujen väliin. Kuvaa reunustava musta kehys on piirretty täyteen ruoka-aineita, kuten makkaroita, hedelmiä, juustoja ja leivoksia. Päähenkilön siivouksesta ja syöpöttelystä koostuva päivärytmi havainnollistuu kuvaan sijoitetuilla numeroilla 3, 6, 9 ja 12, jotka

merkkaavat kellotaulun tasatunteja. Annabella sijoittuu kellotaulun keskelle, kuvatilaa sulkevan herkkuketjun vangiksi. Viimeisessä tekstilaatikossa kerrotaan, että ”[k]otirouvan työ oli vääntänyt paksut raajani mutkalle”. Tämä vie lukijan huomion Annabellan jalkoihin ja sitä kautta takaisin kokonaiskuvaan. Sivun tulkinta voidaan käsittää eräänlaisena hermeneuttisena kehänä, jossa kokonaisuus määrittää osia ja päinvastoin. Kehämäisyys toteutuu myös konkreettisesti kuvan reunuksissa, kellotaulun motiivissa sekä Annabellan ja taustalla näkyvän kaktuksen pyöreää muotokieltä toistavissa hahmoissa. Kehämäisyyden voidaan nähdä toimivan myös lukijan katsetta ohjaavana periaatteena.

Myös toinen kuvaesimerkki teoksesta *Karu selli* (ks. Kuva 2) havainnollistaa elementtien tilallisen sijoittumisen merkitystä ja kytkee sen ironian syntymiseen. Ruudussa minäkertoja viittaa sukulaistensa tekemiin luonnehdintoihin seuraavasti ”Vahva nainen”, sanoivat sukulaiset ja tutut. ”Ei pienestä järkähdä!”. Kertova tekstilaatikko on sijoitettu sivun neljännen ruudun vasempaan ylänurkkaan, josta lukijan katse ohjautuu leveän ruudun oikeassa reunassa olevaan päähenkilön, eli kokevan minän, puhekuplaan: ”Helvetin kauppias! Huomenna heitän juustot sen jätkän naamalle ja sanon: ”Syötä homeet vaimolles äläkä mulle!””. Sivun aiemmissa ruuduissa ironia syntyy sanallisen ja kuvallisen kerronnan välittämien informaatioiden ristiriitaisuudessa tai muussa jännitteisyydessä. Neljännessä ruudussa ironia syntyy sanallisesti esitettyjen kertovan ja kokevan minän ajatusten välille. Päähenkilön äkäinen kommentti asettuu vasten kertovan minän esittämää sievistelevää tai vähättelevää kuvailua. Esimerkissä törmäävät toisiinsa sukulaisten luonnehdinta Annabellasta ja tilanne, jossa luonteen ”vahvuus” näyttäytyy pikemmin negatiivisena kuin positiivisena määreenä. Sanallisen kertojan huomio viittaa kyseisessä ruudussa nähtävään tilanteeseen, mutta se jää kaukupohjaksi myös sivun kahdelle viimeiselle ruudulle, joissa Annabella edelleen osoittaa kykenemättömyytensä sosiaaliseen kanssakäymiseen. Ironia syntyy mainitsemassani ruudussa pääosin sanallisin keinoin, ja voitaisiin väittää, ettei lukija tarvitse kuvaa juustoja haistelevasta Annabellasta ymmärtääkseen ironisen latauksen. Elementtien tilallinen sijoittaminen ruudun vastakkaisiin reunoihin kuitenkin korostaa yllätyksellisyyttä ja syventää ironista kuilua kertovan minän diskurssin ja kokevan minän repliikin välillä. Kuvatilassa päähenkilö jää myös konkreettisesti sanallisen kerronnan ja puhekuplaa keskelle, ristiriitaisen näkemysten väliin. Tällöin tekstilaatikot pakottavat lukijan ylittämään katseellaan sarjakuvahahmon ruumiin, kuten artikkelini ensimmäisessä kuvaesimerkissä.

Sanallisen kertojan käyttäminen voidaan nähdä yhtenä sarjakuvan mahdollisuuksista luoda vaikutelmia kerronnallisesta moniäänisyydestä, joka Groensteenin (2013/2011) mukaan leimaa nykyisin sarjakuvaa. Sanallisen ja kuvallisen kerronnan tilallista vuorovaikutusta hyödyntämällä sarjakuva voi välittää kertomuksia, jotka leikittelevät monilla kerronnan tasoilla. (Groensteen 2013/2011: 117.) Kokevan henkilöahmon tuntemukset voidaan välittää kuvallisesti ja ajatukset ajatuskuplissa (Mikkonen 2008: 303–304, 307). Henkilöahmon ajatukset voivat vielä kehystyä kertojan kommentteilla henkilöahmon tuntemuksista ja kokemuksista (mts. 306). Moniäänisyyttä syntyy myös toiseen suuntaan, sillä tilallinen sommittelu esimerkiksi *Karun sellin* toisessa kuvaesimerkissä mahdollistaa tulkintavaihtoehdon, jossa neljännessä ruudussa kuvattua Annabellan lausuma repliikki ymmärretään kommenttina kertovalle minälle. Vaikka kertova ja kokeva minä toimivat diegeettisesti eri kerronnantasoilla, niiden välille muodostuu ainakin ironian syntymisen kannalta dialoginen suhde.

Ironia yksikön kolmannen persoonan kerronnassa

Olen artikkelini alkupuolella keskittynyt ainoastaan minäkerronnan ympärille rakentuviin esimerkkeihin. Vertailun vuoksi on hedelmällistä tarkastella, miten ironiset jännitteet muodostuvat sarjakuvakertomuksessa, jossa hyödynnetään yksikön kolmannen persoonan kertojaa. *Karun sellin* tapaan sanallinen kerronta leimaa myös *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* -teosta, mutta jälkimmäisessä kertojana on tarinan ulkopuolinen henkilöahmo. Teos alkaa kehyskertomuksella, jossa vanha mies uimahallissa muistelee päähenkilön eli entisen rakastettunsa Nenianin elämää. Käynnissä ovat ”ikäihmisten viimeiset uimavuorot”, symbolinen siirtymä elämästä kuolemaan. Mies näkee uima-altaassa lähestyvän pienen keltaisen sukellusveneen, jonka hän tunnistaa muotoaan muuttaneeksi Nenianiksi. Vanhus haluaa vielä kerran muistella rakastaan ennen kuin hänenkin elinaikansa hupenee teoksen lopussa, ja hän pudottautuu altaaseen sukellusveneeksi muuttuneena. Sitä ennen hän kuitenkin kertoo Nenianin tarinan aloittamalla: ”[S]e tyttöihminen syntyi... Nenian Ahnaviksi helmikuussa vuonna 1 ja 2 pirullisen pienessä saarella kaukana maailman myrskyistä ja myrkyistä” (KPNA, 12; ks. Kuva 3). Toisin kuin täysin ruumiittomaksi jäävä *Karun sellin* minäkertoja, Nenianin elämäntarinaa kertaava vanhus saa visuaalisen ulkomuodon kehyskertomuksessa. Vanhuskertoja ei kuitenkaan itse esiinny toimivassa roolissa Nenianin elämää kuvaavassa tarinassa, vaan keskittyy päähenkilön elämäkerran selostamiseen.



Kuva 3. Kuka pelkää Nenian Ahnavia? (Kovács 2010: 12). Julkaistu tekijän luvalla

Oheisella esimerkksisivulla vanhus on läsnä enää ainoastaan heterodiegeettisenä eli tapahtumiin osallistumattomana kertojana, joka nimeää päähenkilön ja välittää informaatiota päähenkilön syntymäpaikasta ja -ajasta. Yksityiskohtat päähenkilön elämästä jäävät epätarkoiksi, mutta esimerkissä näkyy sanallisen kertojan funktio ajan ilmaisijana, mitä on pidetty kuvallisen esityksen heikkoutena (ks. esim. Ryan 2006: 19).

Usein kerronnallisesti tehokkain tapa kuvata ajan kulumista on käyttää sanallisia ilmauksia, sillä niiden avulla voidaan kuvata poikkeamia tarinan ajassa tai yksinkertaisesti tuoda esille tapahtumien ajallinen konteksti (Groensteen 2007/1999: 131). Tämä kävi ilmi myös *Persepoliksesta* poimimastani vertailukohtasta, jossa sanallinen kertoja ilmaisee päähenkilön iän lisäksi tapahtumavuoden. *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* -esimerkissä sanallista kerrontaa ei käytetä tässä tarkoituksessa, vaan sisäkkäiskertomuksen alku vertautuu ironisesti ”olipa kerran” -saturetoriikkaan, jossa tarinamaailma avautuu lukijalle ilman ajallisia tarkenteita.

Esimerkkisivulla kertova teksti on sijoitettu ensimmäiseen sarjakuvavuotuun keskelle kuvallista sisältöä, ilman että sitä olisi rajattu erilliseen tekstilaatikkoon ruudun laidolle. Lukijan huomio kiinnittyy kuvan keskellä olevaan saareen, sillä nimi Nenian Ahnav asettuu sen ympärille kehysten kaltaisesti. Kuvaa voi osittain verrata elokuvakerronnassa yleisesti käytettyyn esittely- tai johdantokuvaan, joka usein aloittaa kohtauksen ja antaa katsojalle vahvan pohjan tarinamaailmaa koskevien hypoteesien tekemiselle (Bacon 2000: 146). Kuten esitin *Karun sellin* esimerkkejä analysoidessani, sarjakuvaa tutkittaessa on otettava huomioon kuvallisten ja sanallisten elementtien tilallinen suhteutuminen toisiinsa. Lisäksi ruutusommittelu mahdollistaa kuvallisten elementtien toistumisen tai kaikumisen sivulla, mikä vaikuttaa merkitysten syntymiseen. Ensimmäisessä ruudussa kuvattu eristyksissä oleva saari määrittelee päähenkilön elämää jo heti syntymästä saakka. Tämä esitetään nimen avulla tapahtuvan kehystyksen lisäksi ensimmäisen ja kolmannen ruudun toisiaan muistuttavalla sommittelulla. Kummassakin ruudussa näköpiiriin ilmestyy kuvan keskeltä jotain uutta ja merkittävää: pilvien keskeltä ilmestyyvä saari vertautuu syntymäisillään olevaan päähenkilöön. Syntymisen tapahtuma saa sekä hyvin metaforisen että hyvin kirjaimellisen esitysmuodon: saari nousee merestä samantapaisesti kuin päähenkilö vapautuu kohdun lapsivedestä.

Kuvallinen kaiunta muodostuu tulkinnassani ironiaa rakentavaksi elementiksi. Artikkelini toisen kuvaesimerkin kohdalla huomioin, miten ensimmäisellä ruuturivillä tapahtuvasta kovakuoriaisen piirteiden asteittaisesta häviämisestä huolimatta ironinen viittauskohta säilyy. Vertauskohta kovakuoriaiseen toistuu teoksessa esimerkkikohdan jälkeen vielä monta kertaa, ja päähenkilön raidallisessa mekossakin voi nähdä samankaltaisuutta hyönteisen ulkomuodon kanssa. Väite ironian muodostumisesta tämänkaltaisessa kuvallisessa toistumisessa sarjakuvan sivulla tai jopa koko teoksessa saa tukea Groensteenin (2007/1999: 147) teoriasta. Hänen mukaansa merkitykset voivat punoutua toisiinsa nimenomaan siten, että toistuessaan kuvalliset elementit herättävät lukijassa aina muiston tai kaiun edellisestä elementistä. Hän kuvaa ilmiötä termillä *punonta* (braiding). (mp.) *Karun sellin* alun visuaalinen metafora ”seonneesta kovakuoriaisesta” määrittelee teoksessa toistuvat kovakuoriaisviittaukset ironisiksi. Esimerkkisivulla *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* -teoksesta henkilöahmokertojan näkemys Nenianin elämän ensi hetkistä kehystyy ironialla, sillä sivulla käytetään vastakohtia ironian luomiseen. Ylevästi pilvien keskeltä ilmestyyvä mystinen saari ja puhtautta sekä viattomuutta symboloiva helmenvalkoinen lapsi törmäävät ristiriitaisesti groteskiin kuvaan päähenkilön syntymästä. Raju vastakkainasettelu syntyy kuvien sisällön lisäksi myös niiden rajauksesta: ensimmäisen ruudun seesteisyyttä välittävä laaja kuvakoko muodostuu vastakohtaksi kolmannen ruudun tiukalle rajaukselle. Shokeeraavan kuvan jälkeen kuvakoko laajenee jälleen, ja intiimeistä sisäkuvista siirrytään taustoittamaan kalastajaperheen asuinympäristöä.

Sanallinen kerronta sijoittuu esimerkissä pääosin ruutujen alareunaan, joten lukijan on helppo liittää niiden lähteeksi sama kertova agentti, vaikka kahdessa viimeisessä ruudussa kuvatilaan ilmestyy myös muita sanallisia elementtejä, kuten puhekuplia ja ääniefektejä. Lukija seuraa tarinaa ruutu kerrallaan, eikä sanallinen kerronta olisi loogista,

jos ruudut luettaisiin eri järjestyksessä, sillä virkkeet viittaavat kuvallisen sisällön lisäksi myös edellisten ruutujen sanalliseen kerrontaan. Toisen ruudun toteamus ”[e]ristyksissä asuvasta kalastajaperheestä oli ainakin helppo kuvitella sellaista” kommentoi ensimmäisen ruudun johdattelua Nenianin synnyinseudun lintukotomaisuuteen, ja neljännen ruudun ”[k]alastajan vaimo kun oli” viittaa edellisessä ruudussa mainittuun synnyttävän äidin pelkoon siitä, että lapsi paljastuu mereneläväksi. Ruutujaosta ja sanallisen kerronnan jakamisesta ruutuihin syntyy ironisuutta rakentava keino samalla tavalla kuin artikkelini toisessa kuvaesimerkissä.

Kuten esitin artikkelini alkupuolella, *Karun sellin* kertomus alkaa voimakasta subjektiivisuutta luovalla ruudulla, mutta Nenianin tarinaa lähestytään ulkoapäin tapahtumaympäristöä taustoittavalla johdantokuvalla. *Karu selli* esittelee päähenkilön heti ensimmäisessä ruudussa, vaikkakin Annabellan nimi saadaan tietää vasta muutama sivu myöhemmin. Sen sijaan *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* -teoksen sisäkkäiskertomuksen alussa sanallista kertojaa käytetään nimenomaan nimeämään henkilöahmo. Nimestä tulee päähenkilön elämää määrittävä tekijä, mysteeri, jonka merkityksen selvitettyään päähenkilö voi alkaa rakentaa identiteettiään. Sanallisia kertojia käyttäville sarjakuville on tyypillistä, että sanallisen kerronnan määrä vaihtelee kertomuksen mittaan (Thon 2013: 85). Kummassakin esimerkkiteoksessa sanallisella kertojalla on kertomuksen alussa tarinamaailmaa tai sen henkilöahmoja tai tapahtumaympäristöä esittelevä funktio, mutta sanallinen kertoja myös johdattelee ironiseen tulkintaan. *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* -teoksen henkilöahmokertojan muistelu pysyy alun satumystiikalla maustetussa ironisessa rekisterissä, mutta *Karun sellin* minäkertojan ironisuus hiipuu sitä mukaa, kun päähenkilö kehittyy ja etäisyys kertovan ja kokevan minän välillä vähenee.

Henkilöahmokertojan asenteen voi nähdä pyrkivän ohjaamaan lukijan tulkintaa tarinan tapahtumista, sillä usein henkilöahmokertojan osuus on emotionaalisesti väritynyttä (Groensteen 2013/2011: 105). Kuten kolmannesta esimerkkikuvasta huomataan, *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* -teoksen sanallinen kertoja luo sisäkkäiskertomuksen alussa voimakkaan oppositioasetelman syrjäisen saaren ja pahan ulkomaailman välille. Sivun toisessa ruudussa nähdään Nenianin perhe, isä, äiti ja kolme Nenianin veljeä, ja jokainen perheenjäsen pitelee käsissään kalaa hartaan näköisenä. Isä toteaa puhekuplassa ”Amen”, mikä korostaa vaikutelmaa perheen nöyrästä luonteesta. Myöhemmin kertomuksessa tuodaan ilmi, miten etenkin perheen miespuoliset jäsenet ovat kaikkea muuta kuin nöyriä ja hyviä ihmisiä, mutta tässä vaiheessa sanallinen kertoja antaa lukijan olettaa perheen olevan maailmassa riehuvien myrskyjen ulottumattomissa.⁵¹ Perhe on kuvattu ruudun etualalla, jota varjostaa taka-alalle sijoitettu, maailman pahuutta symboloiva kaukainen kaupunki. Vastakkainasettelu luodaan etu- ja taka-alan lisäksi myös symbolisin keinoin, kun kaupunki on sijoitettu jättimäisen meripedon kidan syövereihin. Henkilöahmokertoja voi viitata lausahduksella ”[e]ristyksissä asuvasta kalastajaperheestä” omiin käsityksiinsä ja odotuksiinsa päähenkilön syntymäkodista, mutta samalla sanallinen kerronta myös ironisoituu. Ironiseen tulkintaan ohjaavat sanallisen kertojan leikillinen retoriikka, joka alkaa sivun alussa epämääräisillä ajanmääreillä (”vuonna 1 ja 2”) ja allitteraatioita hyödyntävillä sanavalinnoilla (”pirullisen pieni saari”, ”maailman myrskyt ja myrkyt”). Ennen sisäkkäiskertomusta lukija myös näkee henkilöahmokertojan juttelevan pienelle keltaiselle sukellusveneelle

⁵¹ Myöhemmin kertomuksessa paljastuu, miten nimenomaan perheen isä haluaa nimetä päähenkilön Nenianiksi, jotta tyttö muistaa että hänen roolinsa elämässä pohjautuu miesten palvelemiselle. Samoin lukijalle paljastuu Nenianin veljesten luonne viimeistään silloin, kun kertomuksen loppupuolella kuvallisesti esitettyjen Nenianin takaumien avulla ilmenee poikien sadistinen taipumus sitoa siskonsa puuhun kala suuhun tungettuna (KPNA: 74, 76).

ja kehyskertomuksen surrealistinen tunnelma voi vaikuttaa siihen, kokeeko lukija sanallisen kerronnan luotettavaksi vai näkeekö hän siinä ironian sävyjä.

Lukijan odotuksilla leikkiminen ironian avulla rakentuu teoksessa *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* -teoksessa useasti kohtiin, joissa lukijalta vaaditaan sivun kääntämistä kerronnallisen jännitteen purkamiseksi. Sivun kääntäminen tehostaa ironisen vaikutelman syntymistä, koska lukijan odotukset ehtivät kasvaa sivun kääntämisen aikana. Ironiaa synnyttävä ristiriitainen ja epäjohdonmukainen kohtaaminen kuvaa *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* -teoksessa esimerkiksi päähenkilön kipuiluja oman kehon kuvansa kanssa. Päähenkilö on masentunut huomattuaan, ettei hänen kehonsa mukaudu ulkoapäin asetettuihin tiukoihin sukupuolinormeihin. Kun hän kuulee kannustimeksi tarkoitetun tarinan Afroditen karvaisista sääristä ja harottavista hampaista, hän kuitenkin voimaantuu ja päättää nauttia nuoresta kehostaan. Sivun kokoisessa ruudussa esitetään, kuinka Nenian syöksyy ”innolla ja energialla nuoruuden iloihin”. Värikäs ruutu kiinnittää kokonsa ja värikkyytensä ansiosta lukijan huomion päähenkilön heränneeseen hekumaan (ks. Kuva 4). Kuitenkin kun lukija kääntää sivua, kuvallisesti ja sanallisesti rakennettu mielikuva päähenkilön onnesta rikotaan toteamalla: ”Niin kai. Helppoa olisi kuvitella nuori nainen juuri sellaiseksi. / Mutta ei Nenian mihinkään syöksynyt” (KPNA: 38). Sivun kääntäminen tuottaa lukijalle yllätyksen, sillä värikkäästä eksotiikasta ja seksuaalista energiaa tiheästä tunnelmasta siirtyään mustasävyiseen pieneen ruutuun, jossa päähenkilö kuvataan arkisessa ympäristössään.

Ironia ei synny esimerkissä kuvallisen ja sanallisen informaation keskinäisestä ristiriidasta, vaan kummankin merkkijärjestelmän liioittelevasta rekisteristä, joka Nenianin syntykertomuksen tapaan leikittelee kielen ja kuvaamisen keinoilla. Rekisterinmuutos on yksi ironian muodostumisen keinoista (Hutcheon 1994: 156), mutta esimerkissä huomionarvoista on, että sekä kuvallinen että sanallinen kerronta muuttuvat muuhun kertomuksen tyyliin suhteutettuna liioitteleviksi. Osittain papyruskääröön sijoitettu sanallinen kerronta ironisoituu jo silloin, kun se listaa Nenianin seksuaalisen vapautumisen toteutuvan ”Rauhan Rakkauden Ystävyden Veljeyden Tasa-arvon ja Yksilönvapauden onnellisissa merkeissä”. Kuvallinen esitys taas kuorruttaa päähenkilön värien yltäkylläisyydellä ja korostaa seksuaalista heräämistä eksoottisten kasvien ja eläinten sekamelskalla. Ironian kruunaavat kuvan taustalla näkyvät esirippumaiset verhot ja kuvaa kehystävä satuornamentiikka, jotka esittävät kaikessa teatraalisuudessaan päähenkilön seksuaalisen vapautumisen kohosteisen kuvitteellisena. Kaikkien mainittujen ironisten vihjeiden paljoudesta huolimatta vasta sivun kääntämistä vaativa rakenne tuottaa ironian dramatiikan, jossa kuvallisesti ja sanallisesti kerrottu paljastuu harhaanjohtavaksi.

Kovács käyttää monissa teoksissaan ironista kerrontaa. Sarjakuvaa leimaa monien tutkijoiden mukaan käsityöläisyys, minkä vuoksi taiteilijan jälki on ikään kuin koko ajan läsnä teoksessa (esim. Chute 2010: 11). Sen vuoksi olisi perusteltua väittää, että ironian lähteenä on analysoimissani teoksissa henkilöahmokerrojan sijaan sisäistekijä. Olen kuitenkin perustellut, millä kuvallisilla ja sanallisilla keinoilla teokset tuottavat dominoivan henkilöahmokerrojan, joka *Karun sellin* tapauksessa rakentuu kokevaan minään pilkallisesti suhtautuvaksi kertovaksi minäksi ja *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* -teoksessa tarinan ulkopuoliseksi kertojaksi. Sisäistekijän ironisuutta ei kuitenkaan tarvitse jättää tulkinnan ulkopuolelle, sillä Kovácsin kertomukset voi tulkita esimerkkeinä henkilöahmokerrosta, jossa sisäistekijä viestii yleisölle henkilöahmon ja sen yleisön välisen kommunikaation avulla. Henkilöahmokerrota on eräänlaista välillisyyden taidetta, jossa teksti kommunikoi samanaikaisesti kahdesta eri syystä ja kahdelle eri yleisölle: kertoja osoittaa sanansa omalle yleisölleen, ja sisäistekijä tämän kautta epäsuorasti omalle yleisölleen eli lukijalle (Phelan 2005: 7, 12).



Kuva 4. Kuka pelkää Nenian Ahnavia? (Kovács 2010: 37). Julkaistu tekijän luvalla

Lopuksi

Sarjakuvatutkijat ovat yhtä mieltä siitä, että sarjakuvaa kerrontamuotona leimaa kerronnan jakautuminen tai monikerroksisuus (Baetens & Surdiacourt 2011: 597; Groensteen 2013/2011: 82–83, Mikkonen 2008: 316–317). Olen artikkelissani

havainnollistanut Kovácsin tuotannosta poimimillani esimerkeillä, miten sarjakuvakerronnan monikerroksisuus mahdollistaa ironisten vaikutelmien syntymisen. Sarjakuvan multimodaalisuus tai kuvallis-sanallinen hybridisyys asettaa myös haasteita ironian tarkastelulle. Lähdin liikkeelle siitä, miten ironia syntyy kuvallisen ja sanallisen kerronnan välille. Huomioin, että Kovácsin teoksissa ruutujaon ja kuvallisen sekä sanallisen kerronnan rytmikka sekä kuvallisten elementtien kaikuminen ruudusta toiseen ovat erityisiä ironian muodostamisen keinoja. Lineaaristen suhteiden lisäksi tarkastelin, kuinka elementit suhteutuvat toisiinsa sivukokonaisuuksissa. Artikkelini esimerkit ovat teknisistä syistä rajoittuneet ainoastaan yksittäisiin sivuihin, mutta sivukokonaisuuksien lisäksi myös aukeamat ovat sarjakuvakerronnassa oma tarkastelua vaativa kokonaisuutensa. Yksittäisiä sivuja ja aukeamia tarkasteltaessa on huomioitava myös sarjakuvarakenteen mahdollistama jännitteen sijoittaminen sivun kääntämisen yhteyteen.

Olen artikkelissani osoittanut, miten ironia voi syntyä sarjakuvassa yleisesti tunnustettujen keinojen, kuten rekisterin muutosten, liioittelun ja vähättelyn, ristiriidan ja epäjohdonmukaisuuden, kirjaimellisen merkityksen ja yksinkertaistamisen sekä toiston ja kaiutuksen avulla. On kuitenkin huomioitava, että ironiaa synnyttävät merkit ovat aina teoskohtaisia, minkä vuoksi tämänkään artikkelin tarkoituksena ei ole ollut luoda yleiskatsausta kaikista sarjakuvakerronnassa mahdollisesti esiintyvistä ironian variaatioista. En ole myöskään käsitellyt artikkelissani ainoastaan kuvallisin keinoin syntyvää ironiaa, sillä tarkoitukseni on ollut tarkastella nimenomaan kuvan ja sanan jännitettä ironisiksi tulkitsemisessäni esimerkeissä.

Artikkelissani olen esitellyt lähestymistavan, joka ottaa huomioon sarjakuvan sanallis-kuvallisuuden ja tilallisuuden. Tilallis-paikallinen lähestymistapa, jota olen artikkelissani soveltanut erityisesti sanallisen ja kuvallisen kerronnan välille muodostuvien jännitteiden huomioimiseksi ja analysoimiseksi, tarjoaa ironian lisäksi lähtökohdan myös muiden sarjakuvakerronnan ilmiöiden pohdinnalle. Etenkin yhdessä narratologisten käsitteiden kanssa tilallis-paikallisuus voi toimia varteenotettavana teoreettisena lähtökohtana ja metodina monimutkaisten sarjakuvakertomusten analysoimiselle. Multimodaalisen kerronnan epäjohdonmukaisuudet ja ristiriitaisuudet asettavat luonnollisesti kysymyksiä myös kertojien luotettavuudesta, joka voi olla henkilöahmokerroja hyödyntävien sarjakuvien kohdalla hyvinkin antoisa kysymys. Epäluotettavuuden sijaan olen korostanut, kuinka sekä sanallisen että kuvallisen kerronnan ymmärtäminen subjektiivisesti värittyneeksi on edellytys sille, että Kovácsin teoksista voidaan lukea ironinen kertoja.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Kovács, Kati 1996. *Karu selli*. Helsinki: Arktinen Banaani. (=KS)

Kovács, Kati 2010. *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* Helsinki: Arktinen Banaani. (=KPNA)

Muut mainitut sarjakuvat

Bechdel, Alison 2009 [2006]. *Hautuukoti. Tragikoominen perheeni*. (Suom. Taina Aarne.) Helsinki: Like.

Sacco, Joe 2001 [1996]: *Palestiina*. Suom. Juhani Tolvanen. Helsinki: WSOY.

Satrapa, Marjane 2004 [2000–2001]. *Persepolis*. (Suom. Taina Aarne.) Helsinki: Otava.

Tutkimuskirjallisuus

- Bacon, Henry 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Baetens, Jan & Surdiacourt, Steven 2011. How to 'read' images with texts. The graphic novel case. – Eric Margolis & Luc Pauwels (toim.). *The SAGE handbook of visual research methods* s. 590–600. London, SAGE Publications Ltd.
- Chute, Hillary 2008. Comics as literature? Reading graphic narrative. *PMLA* 123 (2), 452–465.
- Chute, Hillary 2010: *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*. Chichester, Columbia University Press.
- Cohn, Neil 2010: The Limits of Time and Transitions: Challenges to Theories of Sequential Image Comprehension, *Studies in Comics* 1 (1), 127–147.
- Groensteen, Thierry 2007 [1999]. *The system of comics*. (Kääntänyt Bart Beaty & Nick Nguyen.) Jackson, University Press of Mississippi.
- Groensteen, Thierry 2013 [2011]. *Comics and narration*. (Kääntänyt Ann Miller.) Jackson, University Press of Mississippi.
- Harvey, Robert C. 2009. How comics came to be: through the juncture of word and image from magazine gag cartoons to newspaper strips, tools for critical appreciation plus rare seldom witnessed historical facts. Jeet Heer & Kent Worcester (toim.). *A comics studies reader*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Hatfield, Charles 2005. *Alternative comics. An emerging literature*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Horstkotte, Silke 2013. Zooming in and out. Panels, frames, sequences, and the building of graphic storyworlds. Daniel Stein & Jan-Noël Thon (toim.). *From comic strips to graphic novels. Contributions to the theory and history of graphic narrative*. Berlin, De Gruyter.
- Horstkotte, Silke –Pedri, Nancy 2011. Focalization in graphic narrative. *Narrative* 19 (3), 330–357.
- Hutcheon, Linda 1994. *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London, Routledge.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo 2003 [1996]. *Reading images. The grammar of visual design*. London, Routledge.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki, Gaudeamus.
- Mikkonen, Kai 2008. Presenting minds in graphic narratives. *Partial Answers* 6 (2), 301–321.
- Mikkonen, Kai 2010. Kuvat ilman sanoja, sarja ilman kuvia. Sarjakuvakertomuksen ainutlaatuinen ja ”luonnollinen” fokalisaatio. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.). *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki, Gaudeamus.
- Mikkonen, Kai 2012. Focalisation in comics. From the specificities of the medium to conceptual reformulation. *SJoCa Scandinavian Journal of Comic Art* 1 (1), 71–95.
- Mikkonen, Kai 2013. Subjectivity and style in graphic narratives. – Daniel Stein & Jan-Noël Thon (toim.). *From comic strips to graphic novels. Contributions to the theory and history of graphic narrative*. Berlin, De Gruyter.
- Nodelman, Perry 1988. *Words about pictures. The narrative art of children's picture books*. Athens, University of Georgia Press.
- Phelan, James 2005. *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & London, Cornell University Press.

- Romu, Leena (tulossa). Ruutuja rikkovat ruumiit Kati Kovácsin sarjakuvassa Karu selli. Suomen kirjallisuuden lisensiaatintutkielma. Tampereen yliopisto.
- Ryan, Marie-Laure 2006. *Avatars of story*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Thon, Jan-Noël 2013. Who's telling the tale? Authors and narrators in graphic narrative. Daniel Stein & Jan-Noël Thon (toim.). *From comic strips to graphic novels. Contributions to the theory and history of graphic narrative*. Berlin, De Gruyter.

SECTION III

Word, Image & Society

Hoivaobjekti vai osallistuja? Ikäihmisten representaatio lehdistössä

Karita Katto

Sotien jälkeen syntynyt, Suomen jälleenrakentanut suuri ikäluokka on tullut ”elonkorjuun aikaan”, työuran jälkeiseen elämänvaiheeseen. Uutislehdet kirjoittavat useita aiheita käsitteleviä lehtijuttuja, joissa on isojen kuvien myötä otsikoita eläkepommista, hoivatarpeesta ja resurssipulasta. Onko suurella ikäluokalla ja kyseisellä uutisoinnilla yhteyttä keskenään? Onko ikäihmisiä käsittelevä uutisointi muuttunut kolmella eri vuosikymmenellä? Tutkimuksessani olen halunnut selvittää, minkälaisen kuvan media, erityisesti uutislehdistö, on luonut ja luo ikääntyvistä ihmisistä uutisoinnissaan.

Tutkimukseni käsittelee ikäihmisten representaatiota *Helsingin Sanomissa* ja *Huvudstadsbladetissa* vuosina 1987, 2007 ja 2012. Materiaali koostuu tutkimusvuosien elokuun artikkeleista, koska silloin käydään yhteiskunnallista keskustelua liittyen hallituksen budjettiehdotukseen. Tällöin esiin nousevat myös ikäihmisten asiat. Tutkimus on multimodaalinen analyysi, jossa tarkastellaan sekä tekstiä että kuvaa ja niiden yhdessä tuottamaa representaatiota.

Tutkimus osoittaa, että uutisointi ikäihmisistä on lisääntynyt ja artikkelien sekä kuvien määrä ja koko on kasvanut. Ikäihmisiä representoidaan useimmiten hoivan ja toiminnan kautta ja kuvat ovat nykyään ilmaisultaan vahvempia. Suuren ikäluokan vaiheet näyttäisivät vaikuttavan yhteiskunnalliseen tilanteeseen ja keskusteluun sekä sitä kautta uutislehtien luomaan kuvaan.

The baby boomers—those who rebuilt Finland after the wars—have passed retirement age; they no longer belong to the labour force. Numerous articles discussing the subject regularly appear in the newspapers, and these articles are often accompanied by large pictures representing senior citizens or their activities. In my research I intend to examine the way in which senior citizens are portrayed in the media, and how this portrayal has changed over the years.

This research explores the representation of senior citizens in *Helsingin Sanomat* and *Huvudstadsbladet* in the years 1987, 2007 and 2012. The material consists of articles published in August of each year—August was chosen because each year at this time the government releases its budget proposal, generating societal discussion which also includes the affairs of senior citizens. The research is a multimodal analysis in which I examine both the text and the image, and the representation they comprise as a whole.

The research shows that the amount of media coverage of senior citizens’ affairs has increased over the years, as has the size of the articles and pictures. The elderly population is usually represented through subjects such as care and action, and today, the images present their message more clearly and strongly. It seems that the affairs of the baby boomers affect society as a whole, and spark some debate.

Avainsanat: teksti, kuva, ikäihmiset, representaatio, lehtiartikkeli
Keywords: text, image, senior citizens, representation, news article

1. Johdanto

Tarkastelen artikkelissani minkäläisen kuvan media, erityisesti uutislehdistö, luo ikääntyvistä ihmisistä uutisoinnissaan. Tutkimuksen tavoite on selvittää, miten ikäihmisiä käsittelevä uutisointi on muuttunut vuodesta 1987 vuoteen 2012. Ikääntyvistä puhutaan nykyään paljon eri yhteyksissä, ja ikääntyminen ja vanheneminen ovat aiheina ajankohtaisempia kuin ennen. Syynä voi olla muun muassa se, että tällä hetkellä länsimaisissa hyvinvointivaltioissa yhä suurempi osa väestöstä saavuttaa korkean eliniän. Tilastokeskuksen (2012) ennusteiden mukaan vuoteen 2030 mennessä yli 65-vuotiaiden henkilöiden osuus Suomessa nousee 26 prosenttiin nykyisestä 18 prosentista. Vuonna 1987 osuus oli vain noin 13 prosenttia. Eri lähteiden mukaan Suomen väestö ikääntyy keskimääräistä nopeammin (Euroopan komissio 2011, Sosiaali- ja terveysministeriö 2012). Ilmiö perustuu niin sanottuihin suuriin ikäluokkiin, jotka syntyivät toisen maailmansodan jälkeen. Ilmiön taustalla on niin sanottujen suurten ikäluokkien ikääntyminen. Suomessa toisen maailmansodan jäleen syntynyt suuri ikäluokka muodostaa kuitenkin muihin maihin verrattuna harvinaisen suuren ja yhtenäisen ryhmän (Karisto 2005: 22–23).

Usein ikä määrittelee henkilön (Pakarinen 2004: 19), ja myös iälle on olemassa erilaisia määritelmiä. Useimmiten määrittelyssä käytetään kronologista ikää, mutta ikää voidaan tarkastella myös biologisesta, sosiaalisesta, psykologisesta, juridisesta, institutionaalista ja subjektiivisesta näkökulmasta. *Biologinen ikä* viittaa ihmisen toimintakykyyn, kuntoon ja ulkonäköön ja on usein lähellä kronologista ikää. *Sosiaalinen ikä* määrittyy pitkälti yhteiskunnallisessa kontekstissa, jossa yksilöön kohdistuu erilaisia rooliodotuksia ja jossa hänellä on tietty asema. *Psykologinen ikä* tarkoittaa psyykkisen kehityksen eri vaiheita, jotka ovat parhaiten havaittavissa lapsuus- ja nuoruusiässä. *Juridinen ja institutionaalinen ikä* merkitsee henkilölle erilaisia oikeuksia ja velvollisuuksia, kuten ajokortin saamista, koulun alkamista ja eläkkeelle siirtymistä. Ihminen elää usein useampaa ikää samanaikaisesti (Pakarinen 2004: 19; Nikander 1999: 31). Tässä tutkimuksessa määrittelen ikäihmisen tarkoittavan henkilöä, joka on kronologiselta iältään vähintään 65-vuotias. Määrittely perustuu lainsäädäntöön ja yleiseen eläkkeelle jäämisen ajankohtaan, ja on näin ollen myös *juridinen* ikä (Pakarinen 2004: 19). Yleisesti väestötieteellisissä tutkimuksissa, kuten myös tilastollisissa tarkasteluissa, käytetään 65 ikävuoden rajaa, vaikka tiedetään, että osa ihmisistä eläköityy ennen 65 vuoden ikää ja osa myöhemmin.

2. Tutkimuksen tavoite, aineisto, metodi ja teoriatausta

2.1 Tavoite

Tutkimuksen tavoitteena on selvittää, miten ikäihmisiä representoidaan sanomalehdissä kolmella eri vuosikymmenellä. Valitut tutkimusajankohdat linkittyvät suurten ikäluokkien eri elämänvaiheisiin. Näistä vaiheista on valittu suurten ikäluokkien keski-ikävaihe (1987), lähestyvä eläkeikävaihe (2007) ja eläkkeelle siirtymisvaihe (2012). Analyysin taustalla näkyvät ajanjaksot, jolloin suuri ikäluokka elää työntäyteisiä ruuhkavuosia, kun se lähestyy eläkeikää, sekä ajankohta, kun suuri ikäluokka siirtyy eläkkeelle. Tarkoituksena on selvittää, miten printtimedia, tässä tutkimuksessa *Helsingin Sanomat* ja *Hufvudstadsbladet* vuosina 1987, 2007 ja 2012, haluaa esittää ikäihmiset. Tarkastelen siis sitä, minkälaisen kuvan kyseiset tiedotusvälineet mahdollisesti luovat ikäihmisistä uutisesitysten pohjalta.

Tarkastelen aineistoa representaatio-käsitteen kautta ja selvitän, minkälainen on lehdistön esittämä representaatio ikäihmisistä ja onko esitystavassa havaittavissa muutoksia siirryttäessä 1980-luvulta 2010-luvulle. *Representaatiolla* tarkoitetaan viestintätilanteissa asioiden ja ajatusten esittämistä sanallisten, visuaalisten ja äänellisten merkkien ja symbolien avulla (Holmberg 2004: 40). Tässä tutkimuksessa tarkastelun kohteena on tekstin ja kuvan välityksellä esitetty representaatio. *Svenska Akademiens Grammatik* (SAG I 1992: 232) määrittelee käsitteen *teksti* seuraavasti: ”ett längre sammanhängande yttrande med en viss innebörd och ett visst syfte i en viss talsituation” (pidempi yhtenäinen lausunto, jolla on tietty sisältö ja tarkoite tietyssä tilanteessa).⁵² Tekstillä on monia määritelmiä, kuten myös kuvalla (Koivisto 2011: 45–47). Sanakirja *Svensk Ordbok* (SO 2009) määrittelee käsitteen *kuva* seuraavasti: ”föremål vilket skapar en för synsinnets perceptuella föreställning om en reell eller en tänkt verklighet” (kuva on kohde, joka näköaistin välityksellä luo havainnollistavan käsityksen jostakin todellisesta tai ajatellusta todellisuudesta). Tutkimuksen kuvat edustavat valokuva-lajityyppiä, eivät piirroksia tai graafeja, minkä vuoksi määrittelyn kohta ”ajateltu todellisuus” ei sovi tässä tutkimuksessa käytettyyn määritelmään kuvasta.

Tekstillä ja kuvalla on omat merkkikielensä, joiden avulla asioita esitetään. Teksti ja kuva muodostavat toisin sanoen kaksi eri *modaliteettia*. Lehteen painettu merkkikieli, sanallinen ja kuvallinen tiedonvälitys, ei ole sattumanvaraista. Kaikkien valintojen ja sekä kielellisen että visuaalisen informaation takana on tekijä, tiedontuottaja, jota ohjaavat tietyt arvot ja uskomukset. Nämä arvot ja uskomukset pohjautuvat pitkälti yhteiskunnassa vallalla oleviin arvoihin. Eri aikakausina yhteiskunnassa vallitsevat erilaiset arvot ja ideologiat, jotka vaikuttavat esitettävän informaation ja esittämistavan valintaan. Media on keskeisessä roolissa vallitsevien arvojen esilläpitäjänä ja samalla niitä muokkaavana tekijänä. (Fairclough 2002; ks. myös Hellspång-Ledin 1997; Holmberg 2004.)

Tietoa välitetään tavallisimmin sanallisen merkkijärjestelmän kautta, mutta myös visuaalisilla elementeillä on nykyään suuri merkitys informaation tuottajina. Sanallisessa muodossa teksti on rakennettu spesifillä ja ennustettavalla tavalla. Teksti on lineaarinen eli sanat ovat tietyssä järjestyksessä ja niitä luetaan tietyllä tavalla, esimerkiksi länsimaissa yleensä vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas. Tämä järjestelmä antaa tekstin tuottajalle optimaalisen kontrolloijan aseman suhteessa vastaanottajaan. Tekstin tuottaja päättää, missä muodossa vastaanottaja saa viestin tulkittavakseen. Kuvan tulkinta on moniselitteisempää kuin tekstin, koska kuva on rakenteeltaan avoin ja koska tekstile tyypillinen peräkkäisyys ja suoraviivaisuus puuttuvat. Vastaanottajalla on toisaalta

⁵² Suomennotkirjoittajan ellei toisin mainita.

suurempi mahdollisuus valita, missä järjestyksessä ja mitä osia kuvasta hän näkee. (Eriksson-Göthlund 2004: 22; Hellspång-Ledin 1997: 34.) Toisaalta vastaanottajan katsetta voidaan ohjata eri tavoin kuvan tarkoituksen mukaan. Katsetta voidaan ohjata rajaamalla kuvan sisältöä, vaihtelemalla kuvassa näkyvien objektien sijaintia sekä tarkentamalla kuvaa eri kohteisiin.

2.2 Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistoni koostuu kahdessa suuressa suomalaisessa sanomalehdessä, *Helsingin Sanomissa* ja *Hufvudstadsbladetissa* julkaistuista artikkeleista (elokuun numerot vuosina 1987, 2007, 2012). Tutkimuskohteiksi on otettu kyseiset vuosikymmenet, koska ne heijastavat tutkimuksen kontekstia, suurten ikäluokkien vaiheita nuoresta keski-ikästä (40v) eläkeikään. Tarkastelun kohteeksi on valittu elokuu, koska silloin valtionvarainministeri suunnittelee seuraavan vuoden talousarviota sekä tekee ehdotuksen kuluvan vuoden lisätalousarvioksi. Näissä yhteyksissä käydään mediassa yleensä vilkasta keskustelua, joka heijastaa sillä hetkellä yhteiskunnassa vallitsevia arvoja. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, onko näissä arvoissa nähtävissä muutoksia ja miten mahdolliset muutokset näkyvät uutisoinnissa.

Tutkimusartikkelit ovat ikäihmisiä käsitteleviä artikkeleita, joiden yhteydessä esiintyy vähintään yksi valokuva. Tutkimukseen valituista sanomalehdistä on poimittu analysoitavaksi artikkelit, joiden pääotsikossa, alaotsikossa tai leipätekstissä esiintyy ikäihmisiin viittaavaa sanastoa, esimerkiksi sana *vanhus*, *vanhuus* tai *seniori*. Ainoastaan kotimaan uutiset ovat osana analyysiä. Ulkopuolelle on rajattu mielipidekirjoitukset, ulkomaan uutiset, merkkipäiväkirjoitukset, urheilusivujen artikkelit sekä ilmoitukset ja mainokset. Sana *uutinen* on tässä yhteydessä määriteltä tarkoittamaan toimittajien kirjoittamia tekstejä, sillä toimittajien kirjoittamat artikkelit kuvastavat kyseisen lehden arvoja ja asenteita kokonaisuudessaan. Artikkelit ovat sekä kotimaan uutisia että reportaaseja.

Kuvamateriaali koostuu artikkelien yhteydessä olevista valokuvista, eikä mukaan ole otettu piirrettyjä tai graafisia kuvia. Usein ikäihmisiä käsittelevässä uutisoinnissa esiintyy kuvia poliitikoista, mutta tämän tutkimuksen analyysiin on valittu artikkeleita, joiden yhteydessä on kuvamateriaalia vain politiikan ulkopuolella olevista henkilöistä. Tavoitteena oli valita elokuun alkupuolelta (1.–15.8.) ja loppupuolelta (16.–31.8.) jokaisesta lehdestä kaksi artikkelia, joissa on mukana valokuva, ja näin saada koko elokuu mukaan analyysiin. Tämä tavoite toteutui kuitenkin ainoastaan *Helsingin Sanomien* 2007 ja 2012 osalta. *Helsingin Sanomien* elokuun vuosikerrassa 1987 on vain yksi aiheeseen liittyvä kuvallinen artikkeli, joka on elokuun alkupuolelta. *Hufvudstadsbladetin* vuosikerta 1987 ei sisällä lainkaan aiheeseen liittyviä valokuvallisia artikkeleita, ja vuoden 2007 *Hufvudstadsbladetissa* on julkaistu vain neljä tutkimukseen sopivaa artikkelia, jotka sisältävät yhteensä viisi kuvaa. Niistä ainoastaan kaksi kuvaa, molemmat elokuun alkupuolelta, jotka myös ovat samasta artikkelista, sopivat tämän tutkimuksen materiaaliin. Osa muistakin tutkimusmateriaalin kuvista liittyy samaan artikkeliin. Jotta aineistoni molemmista lehdistä olisi yhtä monta kuvaa mukana analyysissä, on vuoden 2012 *Hufvudstadsbladet* edustettuna neljällä kuvalla, vuoden 1987 puuttuvien kuvien sijasta. Kuvat on valittu elokuun loppupuolelta, koska kuukauden alkupuolen kuvat esittävät useimmiten poliitikkoja tai graafista kuvamateriaalia. Aineistoni käsittää yhteensä 8 artikkelia ja 12 kuvaa (taulukko 1).

Taulukko 1. Tutkimukseen kuuluvien artikkeleiden ja kuvien määrä Helsingin Sanomissa ja Hufvudstadsbladetissa.

Materiaali	HS 1987	Hbl 1987	HS 2007	Hbl 2007	HS 2012	Hbl 2012
Artikkelit	1	-	2	2	2	1
Kuvat	2	-	2	2	2	4

Vuoden 1987 *Hufvudstadsbladetin* elokuun numerot eivät sisällä aiheeseen liittyvää kuvamateriaalia, mikä kertoo yhden tutkimuksen tuloksista. Ikäihmisiä käsittelevä uutisointi ei ollut 1980-luvun loppupuolella kovinkaan merkittävää tai ajankohtaista.

2.3 Metodi ja teoria

Tämä kvalitatiivinen tutkimus pohjautuu multimodaaliseen analyysiin, jossa tarkastellaan sanomalehdessä esiintyvien tekstielementtien ja kuvien yhteisesti tuottamia ikäihmisten representaatioita. Keskeisinä teorioina käytetään semioottista kuva-analyysia sekä lingvististä analyysia tekstin ja kuvan suhteesta. Aineisto luokitellaan kahdella tavalla: artikkelit luokitellaan niissä esiintyvien diskurssien mukaan ja valokuvat jaetaan kuvaluokkiin sen mukaan, mikä on niiden suhde artikkelin teemaan ja tekstin sisältöön. Analyysi on vertaileva, sillä kolme eri vuosikymmentä verrataan keskenään. Tässä analyysissä en keskity vertailemaan lehtiä keskenään, vaan tutkimuksen painopiste on ajallisessa vertailussa.

2.3.1 Semioottisia käsitteitä

Uraaurtavaa kuvantutkimusta harjoittanut Roland Barthes (1961: 122–125) jakoi kuvan sisällön kahteen tasoon, *denotatiiviseen* ja *konnotatiiviseen* tasoon. Denotatiivinen taso vastaa kysymykseen, mitä kuva esittää, kuka tai mikä kuvassa näkyy ja mitä siinä tapahtuu. Tämä taso tarkoittaa kuvan ilmisisältöä, joka herättää katsojassa yleensä erilaisia miellelyhtymiä eli konnotaatioita. Esimerkiksi kuva autosta talon edustalla on kuvan denotaatiotaso, ilmisisältö. Jos todetaan, että kuvassa näkyy uusi hieno auto ja iso komea talo, on kuva jo herättänyt konnotaatioita, jotka tässä tapauksessa voivat olla mielikuvia vauraudesta. Konnotaatioiden voidaan sanoa olevan kuvan välittämää *koodattua sanomaa*. Ne ovat yleensä kulttuurisidonnaisia, yhteiskunnan muovaamia ajatusmalleja. (Barthes 1976: 128.) Konnotatiivisella tulkinnalla on tavallisesti yhteys ympäröivään tekstiin, otsikkoon ja kuvatekstiin. Nämä elementit yhdessä lehtikuvan kanssa muodostavat uutisen visuaalisen ja verbaalisen kokonaisuuden. Barthes (1976: 121) puhuu ”ideologisesta ankkuroimisesta”, joka tarkoittaa, että kuva ankkuroidaan tiettyyn merkitykseen ja kuvan mahdolliset muut merkityskategoriat suljetaan pois. Erityisesti otsikko ja kuvateksti luovat sen kontekstin, jossa lukija tulkitsee kuvan sisältöä (Holmberg 2004: 60). Toistuvat konnotaatiot jostakin kuvasta saattavat myös lopulta muuttua myytiksi, jota aletaan pitää itsestään selvänä ilman kyseenalaistuksia. Itsestäänselvyytensä vuoksi *myytti* lähentelee käsitettä ideologia. Barthesin (1986: 87) mukaan kuva edustaa ideologiaa. Koivisto (2011) toteaa, että myytin tarkoitus ei ole muuttaa ihmisten maailmankuvaa. Myytti päinvastoin tukee ja vahvistaa toistuvuudellaan jo vallalla olevia käsityksiä, joita on usein vaikea muuttaa. Myytti käyttää hyväksi ihmisten asenteita, käsityksiä ja ihannekuvaa, ja se on vahvasti kulttuurisidonnainen. Länsimaisessa kulttuurissa on esimerkiksi tietyt myytit naiseudesta ja miehisyydestä. (Mts. 59.)

2.3.2 Retorinen kuva

Kuvaretoriikkaa luodaan *kuvakulmilla* ja katsojan *etäisyydellä* kuvauskohteeseen. Kuvakulmilla ilmaistaan valtasuhteita. Ylhäältä kuvattuna kuvattava näyttää pieneltä, kun taas alhaalta otettu kuva saa kuvattavan näyttämään mahtipontiselta. Rinnakkaisperspektiivi antaa kuvan tasavertaisuudesta katsojan ja kuvattavan välillä. (Kress & van Leeuwen 1996: 146–147; Hirdman 2002: 48–49; Eriksson & Göthlund 2004: 58, 157.) Etäisyys kuvattavaan kohteeseen jaetaan pitkään ja keskipitkään etäisyyteen sekä lähikuvaan ja erityislähikuvaan. Kuvassa, joka otetaan kaukaa kohteesta, näytetään koko henkilö sekä usein myös paljon taustaympäristöä. Näkymä luo etäisyyttä kuvattavaan ja antaa näin ollen vaikutelman vieraasta ja persoonattomasta henkilöstä. Keskipitkässä kuvaetäisyydessä kuvattava tulee lähemmäksi katsojaa ja näin katsoja tehdään osittain osalliseksi kuvan tapahtumiin. Lähikuva luo hyvin persoonallisen ja intiimin suhteen kohteen ja katsojan välille ja voi saada katsojan identifioitumaan kohteeseen. (Kress & van Leeuwen 1996: 130–135; Hirdman 2002: 48; Eriksson & Göthlund 2004: 58.)

Kuvattavan *katse* on retorinen elementti, josta on monia eri teorioita. Sekä katsojan että kuvattavan katse kuin myös katse useiden kuvaushenkilöiden välillä ilmaisee tiettyä tapaa puhua. Eriksson ja Göthlund (2004: 58) pohtivat vaativan katseen ilmiötä, jossa kuvauskohde ottaa suoraan kontaktia katsojaan katseellaan. Myös Kress ja van Leeuwen (1996) käsittelevät suoraa katsetta, joka yleensä tulkitaan niin, että kuvauskohde vaatii katsojaa ottamaan jollakin tavalla kantaa siihen, mitä kuvan henkilön ilmeestä välittyy. Suora katsekontakti antaa kuvauskohteelle valtaa ja mahdollisuuden esiintyä aktiivisena subjektina. (Kress & van Leeuwen 1996: 121–127; Hirdman 2002: 52; Eriksson & Göthlund 2004: 58–59.) Katseteorioista esiintyy kuitenkin erimielisyyttä. Muun muassa Lutzin ja Collinsin (1993: 197) tutkimus osoitti, että katsekontaktia käytetään usein kategorisoimaan ihmisiä rodun, sukupuolen, iän ja yhteiskuntaluokan mukaan. Heidän tutkimuksensa mukaan yhteiskunnassa heikommassa asemassa olevat henkilöt, kuten naiset, lapset ja vanhukset ja henkilöt, jotka ovat köyhiä, katsovat useimmiten suoraan kameraan. Tällä kuvakulmalla viestitetään Lutzin ja Collinsin (mp.) mukaan kuvauskohteen kuuluvan alempaan yhteiskuntaluokkaan; ylempään yhteiskuntaluokkaan kuuluvat sitä vastoin katsovat heidän tutkimuksensa mukaan hieman pois päin kamerasta.

Tärkeä retorinen keino tekstissä ja kuvamateriaalissa on *metaforan* käyttö. Metaforalla tarkoitetaan jonkin asian havainnollistamista siirtämällä ilmaisu asiayhteydestä uuteen yhteyteen (esim. ”elämän myrskyt”) (Koivisto 2011: 61). Kyseessä on ominaisuuksien siirto toiseen asiaan, jolloin siihen saadaan uusi näkökulma. Metafora koostuu asiaosasta ja kuvaannollisesta osasta. Esimerkissä ”elämän myrskyt” sana ”elämä” on asiaosa ja ”myrskyt” on kuvaannollinen osa. Mediassa metaforia käytetään usein, koska niillä voi tiivistää sanoman ja saada siitä samalla iskevän tai dramaattisen. Metaforia käytetään useimmiten uutisotsikoissa ja artikkelien alussa, jotta voidaan esittää lyhyesti haluttu tulkintänäkökulma aiheeseen. Vahvan retorisen välineen metaforasta tekee se, että sen avulla nostetaan esiin tietty näkökulma ja muut tulkinnat suljetaan pois (Holmberg 2004: 55; Koivisto 2011: 61). Retorista välinettä sekä tekstissä että kuvissa edustaa myös metonymia. Kun metafora siirtää merkityksen toiselle tasolle ja perustuu kohteiden samankaltaisuuteen (esim. myrsky merellä ja myrsky elämässä), pysyvät merkitykset metonymiassa samalla tasolla perustuen vierekkäisyyteen (esim. Bryssel ja EU) (Koivisto 2009: 34, 38; Fiske 2001: 127). Metaforan esiintyminen tekstissä on tavallisempaa kuin esimerkiksi uutiskuvissa metaforan epärealistisuuden vuoksi. Metafora vetoaa mielikuvitukseen, minkä vuoksi sitä käytetään kuitenkin runsaasti mainoskuvissa. Uutiset ja uutiskuvat sen sijaan kuvaavat todellisuutta, vaikkakin vain

tiettyä osaa todellisuudesta, ja edustavat sen vuoksi jo itsessään metonymioita todellisuudesta (Koivisto 2009: 43). Koska metonymia on osa jostakin, se auttaa lukijaa hahmottamaan kokonaisuuden, jonka osa se on. Metonyymisin keinoin voidaan luoda totuudelliselta vaikuttava kuva kohteen kokonaisuudesta, koska valokuva on indeksinen eli kuvan ja kohteen välillä vallitsee kausaalinen yhteys. Tällainen harkinnanvarainen peitelty kokonaisuus saattaa helposti jäädä lukijoilta huomaamatta. Semioottisen analyysin avulla voidaan avata piilotettuja merkityksiä. (Fiske 2001: 127, 129.)

2.3.3 Tekstin ja kuvan suhde

Käsittelen kuvaa ja tekstiä kahtena eri modaliteettina ja Barthesia mukaillen näen tekstin suhteen kuvaan kahdella tavalla. Teksti toimii toisaalta ankkuroijana (anchorage) eli tekstillä ohjataan kuvan tulkintaa. Näin kuvan monitulkintaisuutta voidaan vähentää. Toisaalta teksti ja kuva täydentävät toisiaan (relay), ja teksti voi ilmaista jotain vielä kuvan antaman informaation täydennykseksi. (Barthes 1977: 41.) Kuva voi myös sen lisäksi, että se täydentää tekstiä, lisätä tekstin informaatiota tai tuoda tekstiin epäolennaista lisätietoa (Nöth 2000: 292).

Nöth (2000: 292) esittelee eri näkökulmia kuvan ja tekstin suhteesta. Syntaktisesti suhdetta voidaan tarkastella tilaperspektiivistä tutkimalla pintamuotoja, kuten tekstiä ja kuvaa kehystäviä linjoja artikkelissa. Semanttisesti suhdetta voi tutkia muun muassa käsitteiden redundanssi (Redundanz), täydennys (Komplementarität) ja moniselitteisyys (Mehrdeutigkeit) avulla. Redundanssikysymystä pohtii myös Barthes (1964). Hän kysyy, toistaako kuva vain tekstin sanomaa vai lisääkö se siihen uutta informaatiota (mts. 38). Täydennysnäkökulmasta molemmat informaatiolähteet ovat tarpeellisia, ja kuva ja teksti täydentävät toistensa mahdollisia aukkoja tiedonvälityksessä. Voidaan myös puhua kuvan ja tekstin vuorovaikutuksesta, jossa molemmat modaliteetit esittävät sanomaa omalla viestintäspesiaalilla tavallaan. Tällöin on mahdollista, että sanoma kuvan ja tekstin yhteistyössä realisoituu korkeammalla tasolla (kuten esimerkiksi elokuvassa). Kuva ja teksti voivat yhdessä johtaa sanoman holistiseen tulkintaan, teksti voi valaista kuvan sanomaa uudesta näkökulmasta tai kuva ja teksti voivat yllättää sanoman vastaanottajan uudella näkökulmalla (Nöth 2000: 492–493). Usein teksti on informaation tärkein lähde, mutta joissakin tilanteissa kuvan sanoma on huomattavin. Tällöin kuvan informatiivinen arvo voi ylittää tekstin, jolloin puhutaan kuvan ylivallassa. Nöth (2000: 493) erottaa kuvan ja tekstin ylivalan ja tarkoittaa hallitsevuudella sitä modaliteettia, joka on tärkein tai kiinnostavin vastaanottajalle. Kuvan ylivaltaa esiintyy esimerkiksi mainoksissa ja taideteoksissa. Tekstin ylivalta on kyseessä silloin, kun kuvalla on ainoastaan koristeellinen, kuvaava tai didaktinen funktio (Nöth 2000: 492–493).

Lehti uutisessa kuvan merkitystä ohjaa uutisyhteys, eli otsikko, ingressi ja leipäteksti. Kuva kuvateksteineen muodostaa yhdessä otsikon ja ingressin (artikkelin johdanto, joka lyhyesti kertoo artikkelin keskeisen sisällön) kanssa tärkeän visuaalisverbaalisen kokonaisuuden, joka sisältää uutisen pääaiheet. Moni lukija jättäytyy vain näiden tietojen varaan, minkä vuoksi tällä kokonaisuudella on iso merkitys. Kuvan, kuvatekstin, otsikon ja ingressin muodostaman kokonaisuuden analysointi on katsottu usein riittäväksi osoittamaan jutun pääaihe ja siihen valittu näkökulma. (Holmberg 2004: 59–60.) Se, miten uutinen on sijoitettu lehteen ja minkä kokoinen otsikko on, kertoo jotain siitä, kuinka tärkeäksi toimitus on aiheen arvioinut. Otsikon valinnalla myös ohjataan lukija valitsemaan haluttu tulkintakulma uutiseen (Holmberg 2004: 65).

2.3.4 Kuvaluokittelu

Koivisto (2011: 137) on tutkimuksessaan luokitellut valokuvat eri kategorioihin sen perusteella, miten kuva on yhteydessä tekstiin ja aiheeseen. Tässä analyysissä käytetään Koiviston (mp.) luokittelumalleja, mutta pienemmän materiaalin vuoksi mukaan on otettu vain muutama kategoria: henkilökuva, ympäristömuotokuva ja toimintakuva.⁵³ Symbolinen kuva tarkoittaa tässä tutkimuksessa kuvan yhteyttä tekstiin ainoastaan symbolisella tasolla. Sanan alkuperäinen merkitys on ollut symbolin ja merkityn yhdistämistä ilman luonnollista yhteyttä. Symboliikka ei siten perustu sovituille konventioille vaan lähtee oletuksesta, että vastaanottaja kykenee symbolisesta suhteesta päättämään kuvan ja tekstin yhteyden. (Koivisto 2011: 149.)

Henkilökuva esittää kuvauskohteestaan yleensä vain kasvot ja osan ylävartaloa. Kuva ei välttämättä kerro, millä tavoin henkilö liittyy tekstin aiheeseen, mutta tekstin läheisyydessä se voi kuitenkin toimia metonymisena ilmauksena. Näin on mahdollista, että kuva herättää oikeansuuntaisia konnotaatioita katsojassa. Tämä johtuu myyteistä, jotka ovat luoneet tiettyjä mielikuvia tietoisuuteemme. Pystymme siis myyttien avulla tunnistamaan esimerkiksi tunnetut julkisuuden henkilöt pelkistä kuvista ilman viittauksia tai nimiä (Koivisto 2011: 157).

Ympäristömuotokuvassa näkyvät paikat ja yksityiskohdat muodostavat yhtä oleellisen merkityksen kuin kuvattavat henkilöt (Koivisto 2011: 161). Aineistossani ympäristömuotokuvat muodostavat tärkeän ryhmän (ks. taulukko 2). Kuvaamalla henkilöt tietyissä ympäristöissä aiheesta pyritään luomaan halutunlaisia mielikuvia.

Toiminnalliset kuvat esittävät kuvauskohteensa tietyn toiminnan parissa. Näissä kuvissa toimintatapahtuma on yhtä tärkeä kuin kuvattava itse. Usein henkilöt ovat hyvin keskittyneitä toimintaan, mikä luo vaikutelman, että kuva ei ole poseerauskuva. Toiminnalliset kuvat, kuten muutkin kuvatyypit, sisältävät usein retorisia elementtejä, joilla luodaan tiettyjä mielikuvia. Katse, ilmeet, eleet ja kehonkieli herättävät katsojassa tunteita ja assosiaatioita. Retoriikan voidaan nähdä pitävän sisällään suurimman osan idelologisista arvoista (Koivisto 2011: 165).

Taulukko 2. Kuvien määrä kuvaluokittain.

Kuvaluokat	Kuvien määrä
Toiminnallinen kuva	5
Ympäristömuotokuva	6
Henkilökuva	1

2.3.5 Diskurssianalyysi

Diskurssianalyysin keinoin voidaan tutkia yhteiskunnassa vallitsevia tiedostettuja ja tiedostamattomia arvoja (Winther Jørgensen & Phillips 2000: 42). Diskurssin käsite määritellään monella eri tavalla ja sitä käytetään erilaisissa merkityksissä. Tämä on osaltaan vaikuttanut siihen, että diskurssin käsitettä pidetään häilyvänä ja diskurssianalyysiä metodina on kritisoitu. Lähden analyysissäni Faircloughin (2002: 10–11) näkemyksestä, että joukkoviestinnän vaikutusvalta perustuu kieleen ja diskurssiin. Diskurssin analyysissä mukailen myös Hellspongin ja Ledinin (1997) malleja sekä näkemyksiä Winther Jørgensenin ja Phillipsin (2000) teoriaesityksistä. Hellspong ja Ledin (1997: 51) pohtivat diskurssin käsitteen moninaisuutta ja tuovat tekstilingvististen analyysimallien avulla ilmi erilaisia diskursseja. Winther Jørgensen ja Phillips (2000)

⁵³ Kirjoittajan suomentamat luokittelut.

antavat omassa tutkimuksessaan kattavan esityksen erilaisista diskurssimeteodeista. Tähän tutkimukseen soveltuu parhaiten kriittisen diskurssianalyysi, joka keskittyy selventämään tekstin, diskurssikäytännön ja sosiaalisen käytännön suhteita ja muutoksia niissä.⁵⁴ Tässä tutkimuksessa diskurssin käsitteelle antamani määritelmä on ”tietty tapa puhua asioista ja tulkita ympäröivää maailmaa” (Winther Jørgensen & Phillips 2000: 7; Holmberg 2004: 42–43).

Painetussa lehdessä viestitään useimmiten kielenkäytön keinoin. Kirjoittaja rakentaa tekstinsä tiettyjä merkkejä käyttäen ja luo siten merkityksen asialleen. Samalla hän rakentaa tekstin kautta sosiaalisia käytäntöjä ja uskomuksia. Kieli toimii kahdensuuntaisesti julkisen tekstin kautta: se ilmentää yhteiskunnassa vallitsevia arvoja ja samalla luo niitä. Median rooli yhteiskunnassa on merkittävä. Uutistoimitukset vaikuttavat yhteiskunnalliseen keskusteluun päättämällä mitkä asiat nostetaan uutisiksi, ja se ikäänkuin legitimoii nämä esille nostetut asiat. Koska ihmiset saavat suuren osan tiedoistaan median kautta, vaikuttavat median käsittelemät asiat ja tapa puhua niistä ihmisten kuvaan todellisuudesta. On kuitenkin huomattava, että diskurssianalyysi ei kohdistu yksittäiseen kirjoittajaan tai tiedontuottajaan. Diskurssianalyysin tekee mielenkiintoiseksi se, että sen avulla voidaan analysoida valtaa ja totuutta diskurssien takana sekä yhteiskunnassa vallitsevia pakottavia voimia, jotka muodostuvat diskursseissa ja diskurssien välillä. (Foucault 1993: 19.) Kriittisen diskurssianalyysin avulla taas tarkastellaan kielellistä viestintää sekä yhteiskunnallisena tuotoksena että yhteiskunnallisena vaikuttajana (Fairclough 2002: 76).

3. Analyysi

Tässä luvussa analysoin aineistooni kuuluvia valokuvia edellä mainitun luokittelutavan avulla. Aineistoni sisältää 8 artikkelia ja 12 valokuvaa (ks. taulukko 1). Kuvat liittyvät uutisartikkeleihin, joiden pääaihe on ikäihmiset tai ikäihmiset mainitaan tekstissä. Kuvamateriaalia edustaa pääosin kaksi kuvaa eri vuosien julkaisuista. Poikkeuksen tekee vuoden 1987 *Hufvudstadsbladet*, josta ei löytynyt kuvamateriaalia. Toisen poikkeuksen tekee vuoden 2012 *Hufvudstadsbladet*, josta on puolestaan otettu mukaan neljä kuvaa (ks. 2.2). Kuvat on valittu elokuun alku- tai loppupuolelta sen mukaan, miten artikkelin yhteydessä on ollut kuvia saatavilla. Koska elokuun artikkeleissa esiintyy useita kuvia, niistä on valittu sattumanvaraisesti riittävän iso ja selkeä kuva. Osa kuvista on samasta artikkelista.

3.1 Elokuu 1987

3.1.1 Helsingin Sanomat

Helsingin Sanomien elokuun lehden kaksi kuvaa (Kuva 1 ja Kuva 2) ovat suurehkoja. Tämä on erityistä siitä syystä, että tuohon aikaan kuvamateriaalin vähäisyyden lisäksi kuvien koko oli usein pienempi kuin nykyään.⁵⁵ Denotaation tasolla kuvat esittävät ikäihmisiä golfharrastuksen parissa. Kuvassa 1 henkilöt on kuvattu etäältä, ja suurimman osan kuvaa täyttää ympäröivä luonto nurmikoineen ja puustoineen. Luonto näyttäisi olevan kuvan fokuksessa. Kuvausnäkökulmana on todennäköisesti ajatus loppukesästä,

⁵⁴ Faircloughin kolmiulotteinen malli (Winther Jørgensen & Phillips 2000: 74).

⁵⁵ Tutkimusaineistossa oli aluksi mukana myös vuoden 1967 artikkeleita, mutta tutkimukseen soveltuvan materiaalin vähäisyyden vuoksi, ne jätettiin pois. Tutkimustuloksena voidaan tältä osin todeta, että vielä 1960-luvulla ikäihmisiin liittyvät aiheet eivät olleet keskeisiä media-aiheita. Tarkastelu osoitti, että kuvamateriaalia oli yleisestikin vähemmän ja kuvat olivat kooltaan pienempiä kuin nykyään.

joten kuvan luontoaihe on sopusoinnussa artikkelin otsikon kanssa. Otsikko, *Elonkorjuun aika*, on heti kuvan alla, ja siitä on tehty huomiota herättävä typografisin keinoin. ”Elonkorjuun aika” on luontoaiheinen metafora, jota artikkelin kuva vahvistaa: ikääntyneet henkilöt vetävät golfkärriä perässään ikään kuin he leikkaisivat viljaa pellolla. Kuvatekstissä ei mainita nimiä, mikä on luonnollista, koska henkilöt kuvataan kaukaa (Heikkilä 2006: 77). Artikkelin kuvia voidaan luonnehtia symbolisiksi kuviksi, koska kuvissa olevia henkilöitä ei mainita tekstissä millään tasolla. Heidän tehtävänsä kuvissa on edustaa yleisesti ikäihmisiä, henkilöitä, jotka ovat tulleet elämässään elonkorjuun aikaan. Kuvien suhde artikkelin teemaan on näin ollen pelkästään symbolinen, mutta kuvien henkilöt voivat samanaikaisesti toimia metonyymisinä konnotaattoreina edustaen kaikkia piirteitä ja aktiivisia ikäihmisiä. (Koivisto 2011: 155.) Henkilöt näyttävät hyvinvoivilta ja energisiltä. Myös näiden kuvien kuvateksti ohjaa katsojaa näkemään ikäihmisen aktiivisina ja toiminnallisina (Barthes 1986: 78–79; Heikkilä 2006: 72). Ikäihmisten aktiivinen elämäntapa näyttäisi olleen uusi havainto 1980-luvun lopulla. Tästä osoituksena ovat Helsingin Sanomien (9.8.1987) esittämät tulokset ikäihmisen fyysisistä muutoksista (esim. 1).

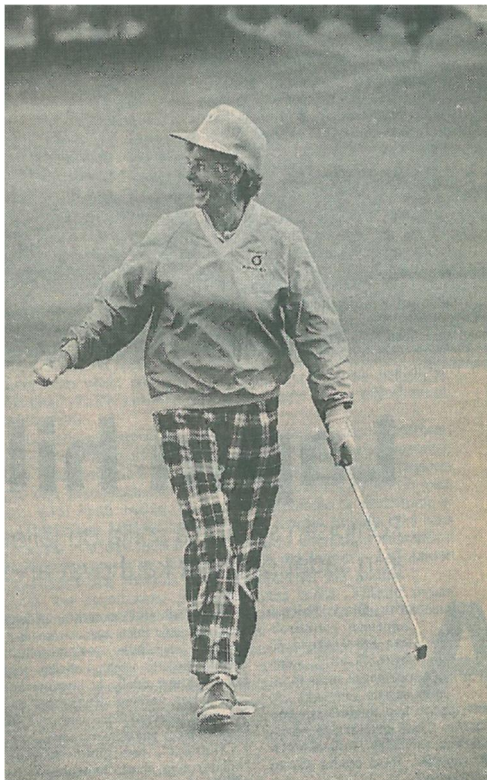
Esim. 1 ”70–74-vuotiaista lähes kaikki pystyvät lukemaan sanomalehtiä, mutta 85-vuotiaista enää noin puolet.”

Leipätekstissä kerrotaan, miten suhtautuminen vanhuuteen ja vanhuksiin on muuttunut myönteisemmäksi kuin ennen, jopa niin, että vanhuus ei enää pelota. Vanhenemisestä halutaan selvästi antaa myönteinen kuva, jota artikkelissa käsitellyt tutkimustulokset tukevat. Myönteistä asennetta korostetaan ikäihmisten golfharrastusta kuvaavilla kuvilla, jotka konnotoivat vaurautta ja hyväosaisuutta. Vanhanakin voi elää hyvää ja rikasta elämää. Jos asiaa tarkastelee vielä yhteiskunnan kehityksen ja muutoksen näkökulmasta, oli golfin pelaaminen 1980-luvulla elitistinen harrastus. Kuvat golfkentältä muodostavat konnotaation kalliista harrastuksesta, johon sisältyy kalliita jäsenkortteja golfklubille, kalliit varustusteet sekä pelin jälkeistä seurustelua viinilasin äärellä.

Artikkelin metaforallinen otsikko, ”Elonkorjuun aika”, on mielenkiintoinen. Aika-sanaa käytetään monissa metaforissa, ja tässä artikkelissa se on liitetty sanaan elonkorjuu, joka tarkoittaa viljan leikkaamista. Otsikko voi synnyttää mielikuvan, että tekstissä on kyse kypsistä ihmisistä, jotka viikatemies korjaa kohta pois. Otsikko on runollisen kaunis, mutta saattaa antaa negatiivisen mielikuvan vanhenemisestä. Ristiriita tulee kokonaisuuteen siitä, että kuvat kertovat toista, mitä lehti haluaa otsikolla sanoa. Kuvan henkilöt näyttävät hyvinvoivilta, aktiivisilta ja elämänhaluisilta, mutta otsikko konnotoi elämän loppua. Otsikko ei kuitenkaan ole yksitulkintainen, koska elonkorjuu-sana antaa myös mielikuvan mahdollisuudesta nauttia aikaansaamistaan hedelmistä eli vapaa-ajasta ja varallisuudesta pitkän työelämän ja perheen kasvattamisen jälkeen. Kun kieli muuttuu, se vaikuttaa myös kielikuviin. Esimerkiksi elonkorjuu-metafora ei ehkä ole tuntematon, mutta se ei välttämättä herätä merkityksellisiä mielikuvia urbaaneille nykynuorille tai tuleville polville, joille maanviljelys ja kylvötyö eivät ole kovin läheisiä asioita.



Kuva 1. HS 9.8.1987 (Teksti: Virve Aarniva. Kuva: Pirkko Tanttu.)



Kuva 2. HS 9.8.1987 (Kuva: Pirkko Tanttu.)

3.1.2 Yhteenveto

Tarkastelemastani aiheesta 1980-luvulla artikkeleja on huomattavasti vähemmän kuin 2000-luvulla. Kuvia ikäihmisistä on erityisen vähän, mikä johtuu osaltaan siitä, että kuvia on yleisestikin julkaistu sanomalehdissä vähemmän tuona aikana. 1980-luvulla suuri ikäluokka oli aktiivisessa keski-ikässä ja vaikuttavilla paikoilla yhteiskunnassa. Heidän käsialaansa oli suurin osa yhteiskunnassa tuotetusta ideologisesta keskustelusta ja viestinnästä. *Helsingin sanomien* artikkeli (9.8.1987) antaa kuvan, että vaikka vanhuutta oli pidetty pelättynä asiana, haluttiin se nyt nähdä hyvänä ajanjaksona elämässä. Johtopäätös on, että vaurastunut ja hyvinvoiva suuri ikäluokka halusi katsoa tulevaisuuteensa positiivisin mielin ja toivoi, että voisi työvuosiensa jälkeen kävellä hyväkuntoisena golfkentillä. 1980-luvun aineistossa ei ole viittauksia ikäihmisten hoidollisiin ongelmakohtiin eikä resurssiongelmiin, mutta materiaalin vähäisyyden vuoksi asiasta ei voi vetää kovin suuria johtopäätöksiä.

3.2 Elokuu 2007

3.2.1 Helsingin Sanomat

Helsingin Sanomien elokuun 2007 ikäihmisiä käsittelevät artikkelit sisältävät suhteellisen vähän kuvia. Elokuun alussa ilmestyneessä lehdessä on artikkeli, jossa kerrotaan mielikuvavoimistelusta, Mentasticsista, joka ingressin mukaan sopii ikääntyville ja päätteellä puurtaville (HS 6.8.2007). Artikkelin ja siihen liittyvä kuva painottuvat työelämän tarpeisiin. Kuvassa olevat naiset ovat siis vielä työelämässä (Kuva 3). Naiset ovat iältään arviolta yli 55-vuotiaita, ja se tarkoittaa, että he ovat nykyisen eläkeikäjärjestelmän mukaan lähestymässä eläkeikää. Mielenkiintoista artikkelin ingressissä on kuitenkin substantiivina esiintyvä sana ”ikääntyville”, koska se herättää monenlaisia mielikuvia. Nykyään ihmisten eläessä yhä pidempään ja monen ollessa hyvässä kunnossa pitkään eläkeiän saavuttamisen jälkeen, on ehkä useiden 50–60-vuotiaiden aktiivisesti työelämässä mukana olevien vaikea tunnistaa itseään sanasta ”ikääntyvä”. Kuvassa on pelkästään naisia ja näin ollen naissukupuoli saa edustaa ikääntyviä työntekijöitä. Nykyään paljon käytetty sana *ikäntyvä* on monitulkintainen käyttölaajudessaan. Yhteiskunnassamme ei liene yhteistä määrittelyä sanalle, ja siten ”ikäntyvällä” voidaan tarkoittaa hyvin eri-ikäisiä henkilöitä. Samoin sanan käyttöalue on monenkirjava, kun samalla käsitteellä puhutaan sekä työelämässä olevista että palvelutaloissa asuvista.

Kuvan funktio ei ole artikkelissa kovin suuri, ja sen tehtävänä on lähinnä valaista tuntematonta sanaa Mentastics ja selvittää, että kyseessä on uusi voimistelumuoto. Koiviston (2011) kuvauskuvaus mukaan kuva kuuluu *toiminnallisiin kuviin*, jossa kuvattavat keskittyvät toimintaan katsomatta suoraan kameraan. (Koivisto 2011: 165). Toiminnallisten kuvien henkilöt antavat usein muodon kokonaisuudelle henkilöryhmälle, jota he edustavat. Kuvan naiset edustavat tässä lehden näkökulmaa ikääntyvistä työntekijöistä. Artikkelin nostaa esiin vanhempien työntekijöiden työhyvinvoinnin ja antaa samalla positiivisen kuvan siitä, miten ikääntyvien työntekijöiden jaksamisesta huolehditaan.

Toisen artikkelin kuvassa (Kuva 4) ikääntynyt mieshenkilö seisoo keittiössään ja katsoo ikkunasta ulos. Hänen olemuksestaan huokuu haikeus ja pettymys, jota kuvateksti vahvistaa: ”Espoon Leppävaaran Vallikalliossa asuvalta Reijo Koivuselta myydään vuokra-asunto alta”. Artikkelin otsikko on isoilla kirjaimilla kirjoitettu ”Eläkeläiselle tarjottiin vuokrayksiötään ostettavaksi”. Hän on yksi monesta kyseisessä talossa asuvasta

eläkeläisestä. Kuvassa auringon valo tulee sisään verhon raosta ja luo valoa ja varjoa miehen ja keittiön ylle tehostaen kuvan haikeutta. Valo ja varjo myös jakavat kuvan vertikaalisesti ja jättävät keittiön miehen selän takana pimeämmäksi ikään kuin viestittäen, että elämä tässä kodissa tulee jäämään taakse. Miehen olemus osuu valon ja varjon linjalle, niin että valo lankeaa miehen kasvojen etuosaan ja oikeaan puoleen vartaloa, josta oikea käsi on löysästi ojennettu ikkunan reunalle. Valoa kohti käännetty kasvot ja ikkunaa kohti ojennettu käsi viestivät uuden edessä olemisesta, mutta miehen epätoivoisen oloinen olemus luo kontrastin valolle ja sille toivolle, mitä valo ilmaisee. Teksti kertoo, että asukkaille on tarjottu etuosto-oikeutta asuntoihin. Tekstistä selviää kuitenkin, että näillä eläkeläisillä ei ole varaa maksaa sellaisia summia, joita asunnoista pyydetään. Se, että miehen katse on suunnattu pois päin kamerasta, hänen olemuksensa on murtunut ja että hän katsoo kaukaisuuteen mietteliäänä ja haikeana, kertoo, että hän ei esitä vaatimuksia vaan on alistunut kohtaloonsa. Miehen kasvot leuasta otsaan ovat puoliksi varjossa. Siitä syntyy vaikutelma, että miehellä olisi valkoinen naamari kasvoilla. On vaikea sanoa, onko tämä ollut kuvaajan tarkoitus vai onko kyseessä pelkkä vahinko, mutta kuva antaa jokseenkin epäedullisen vaikutelman kuvan henkilöstä.

Kuvan voidaan luokitella kuuluvan *ympäristömuotokuvaan*, jossa paikan merkitys on yhtä oleellinen kuin henkilö, joka edustaa aiheena olevaa tapahtumaa. Kuvan mies on asetettu edustamaan kaikkia talossa asuvia saman tilanteen edessä olevia eläkeläisiä. Kuva muodostaa näin metonyymisen ilmauksen suhteessa tekstiin.

Kuvatekstissä on käytetty passiivimuotoa verbistä *myydä (myydään)*, mikä piilottaa myyjätahon ja antaa ymmärtää, että näin vain tapahtuu ja siihen pitää alistua. Sanonta ”myydään asunto alta” vihjaa, että henkilö on jäämässä kodittomaksi. Koska otsikko vielä korostaa tämän tapahtuvan eläkeläiselle, artikkeli antaa kuvan heikommassa asemassa olevasta henkilöstä.

Kuva on otettu lähietäisyydeltä, mikä on omiaan vetämään katsojan mukaan tilanteeseen. Kaikessa yksinkertaisuudessaan kuva on puhutteleva, ja vielä kuvatekstin tehostamana on ilmeistä, että kuvan on tarkoitettu viestivän lukijalle sitä suurta epäreiluutta, mikä tilanteessa on tapahtumassa, mutta ehkä myös sitä, että ikääntyneellä on heikommat mahdollisuudet selvitä ja pitää puoliaan. Artikkelin sanoman voisi yksinkertaistaa niin, että vanhana ihminen on heikommassa asemassa kuin nuorena.



Kuva 3. HS 6.8.2007 (Teksti: Jaana Laitinen. Kuva: Pekka Elomaa.)



Kuva 4. HS 21.8.2007 (Teksti: Marja Salmela. Kuva: Hannes Heikura.)

3.2.2 Hufvudstadsbladet

Vuoden 2007 elokuun *Hufvudstadsbladet*-lehden kaksi kuvaa ovat samasta artikkelista (Hbl 29.8.2007). Artikkelissa on käytetty kahta otsikkoa, joista ensimmäinen otsikko on sijoitettu lehden etusivulle kuvan kera (Kuva 5). Kuvien fokus on esitettävässä paikassa, ja siksi ne voi luokitella ympäristömuotokuviksi. Ympäristömuotokuvissa oleellista ovat yksityiskohdat, kuten esineet, tyyli, vaatetus tai jokin yksityiskohta ympäristössä. Kun henkilöt kuvataan tietyssä ympäristössä, on todennäköisempää, että vastaanottajan mielessä herää lähettäjän tarkoittamia konnotaatioita.

Artikkelin ensimmäisessä kuvassa (Kuva 5), joka on näkyvästi lehden etusivulla, näkyy hyvin iäkkään näköinen nainen istumassa pöydän ääressä. Kuvan denotaation tasolla on nähtävissä myös nuori nainen, jonka toinen käsi lepää hyväntahtoisesti vanhan naisen olkapäällä. Naiset istuvat isohkossa kodinomaisessa keittiössä. Huomionarvoista on henkilöiden asettelu, jossa vanhus *istuu* pöydän ääressä kiireettömän oloisen hoitajan kanssa. Vaalea, ei kuitenkaan sairaalanomainen sisustus, ja kiiltävän puhdas pöytä viestivät huolenpidosta ja harmoniasta. Katsojalle välittyy selkeä viesti siitä, kuinka iäkkään henkilön arki kodinomaisessa ympäristössä voi ylläpitää henkilön vireyttä ja liikkumakykyä. Lehden etusivulla artikkelin otsikko on ”Staden vill familjeplacera sina gamla” (Kaupunki haluaa sijoittaa vanhuksensa koteihin). Kuvatekstin otsikko kertoo: ”HELLRE HEMMA” (MIELUITEN KOTONA).

Lehden sisäsivulla artikkelin yhteydessä on toinen kuva, joka esittää tarkemmin katsottuna saman kodin isoa tupakeittiötä (Kuva 6). Taustalla näkyvät edellä mainitut kaksi naista, joista nuorempi seisoo pöydän ääressä. Etualalla kuvassa istuu kaksi iäkästä naista, joista toinen keinutuolissa. Kuvateksti kertoo, että 66-vuotias Maire Karvinen asuu kodinomaisessa ympäristössä muistisairaudestaan huolimatta. Artikkelin otsikko on ”I Sinikkas hem lever de äldre lyckliga” (Sinikan kodissa ikäihmiset elävät onnellisina). Etualalla olevat värikkäät kukat ja puhdas rauhallinen näkymä saavat kuvan huokumaan harmoniaa ja kodin lämpöä. Molemmissa kuvissa, niiden kuvateksteissä ja artikkelin

otsikoissa on selkeä yhteys ja harmonia. Kuvat ja tekstit tukevat toisiaan ja luovat yhdessä selkeän sanoman: koti ja siellä saatava hoiva ovat hyvä asia ikäihmisille. Kuvat esittävät kodinomaisia ympäristöjä ja ne luovat konnotaation tällaisten ympäristöjen paremmuudesta laitoshoidon verrattuna. Laitoshoidosta ei tekstissä puhuta, mutta on ilmeistä, että ikäihmisten hoiva-asian esille nostaminen sisältää paradigmaattisen ajatuksen valinnoista.



Kuva 5. Hbl 29.8.2007 (Teksti: Marcus Lillkvist. Kuva: Elina Laukkarinen.)



Kuva 6. Hbl 29.8.2007 (Kuva: Elina Laukkarinen.)

3.2.3 Yhteenveto

Aiheet ja artikkelit, jotka käsittelevät ikäihmisiä, ovat hyvin erilaisia vuoden 2007 lehdissä. Materiaalin perusteella ei voi sanoa, että olisi yksi tietty diskurssi, joka hallitsisi ikäihmisiä käsittelevää aihetta. Materiaalia on enemmän kuin 20 vuotta aikaisemmin, mutta ei kovin runsaasti, mikä vaikutti aineiston valintaan siten, että aineistoa on *Helsingin Sanomista* vain elokuun alkupuolelta ja *Hufvudstadsbladetista* mukana on vain yksi artikkeli. Suuria huolenaiheita ei aineiston artikkeleissa käsitellä, eivätkä kuvatkään ole mitenkään dramaattisia. Sekä tekstin että kuvien osalta syntyy vaikutelma, että ikäihmisistä pidetään huolta ja että heidän asioistaan välitetään. Esimerkiksi ikäihmisten hoiva halutaan järjestää kodinomaisessa ympäristössä, jossa heistä huolehditaan. Tätä asiaa tukee saman artikkelin kaksi kuvaa rauhallisesta kotiympäristöstä. Toisaalta vuokra-asunnostaan pois joutuvan eläkeläismiehen tilanne kuvataan epäkohtana vähävaraisia eläkeläisiä kohtaan.

3.3 Elokuu 2012

3.3.1 Helsingin Sanomat

Kuvat vuoden 2012 *Helsingin Sanomissa* ovat suuria. Elokuun alun artikkelissa esiintyvä kuva (HS 5.8.2012) on kooltaan noin sivun kokoinen, mutta kuva on sijoitettu keskelle lehden aukeamaa, joten kuva on puoliksi molemmilla aukeaman sivuilla (Kuva 7). Kuvassa on kaksi henkilöä: iäkäs naishenkilö istuu tuolilla ja hänen vierellään seisoo hoitaja. Paikka on 95-vuotiaan henkilön koti, jonne kotihoiton hoitaja on tullut auttamaan häntä. Denotaation taso näyttää, että kuvassa vanhempi henkilö nauraa, ja hänellä on selvästi hauskaa. Hoitaja koskettaa vanhusta tuttavallisesti ja näyttää sanovan hänelle jotain mukavaa. Kuva viestii, että vanhus on tyytyväinen ja että hänellä on hoitosuhde hoitajan kanssa. Kuva sijoittuu luokittelussa ympäristömuotokuvaan, sillä siinä on monia yksityiskohtia kuvattavan ympäristöstä. Kuvan taustalla näkyy paljon vanhuksen kodista: leivinuuni, puuhella, räsymattoja, keinutuoli, pöytä, jolla on pitsiliina, ja seinällä tauluja ja valokuvia. Kuva henkii tuttua ja turvallista kodinomaisuutta. Artikkelin otsikko ”Luhangassa eletään jo muun Suomen tulevaisuutta” on mielenkiintoinen. Mitä otsikko tarkoittaa? Luhanka on pieni paikkakunta Suomessa. Tulevaisuus on sanana positiivinen, ja viittaus muuhun Suomeen johdattaa pohtimaan, mitä positiivista on pikkuruudessa Luhangassa ja erityisesti mitä sellaista siellä on, mitä ei vielä ole muualla Suomessa. Ingressissä mainitaan, että 95-vuotias Jenny Jokinen pystyy kotihoiton ansiosta asumaan yksin omakotitalossa. Ingressi ohjaa lukijan tulkitsemaan, että otsikossa oleva tulevaisuus-sana viittaa kotihoitoon. Kuvassa on myös positiivinen tunnelma. Artikkelin otsikko toistuu leipätekstissä ja täsmentyy seuraavassa lauseessa: ”Luhangassa eletään jo muun Suomen tulevaisuutta”. Seuraavassa lauseessa asiaa selvennetään lisää: ”Kunnan arkea on väestörakenne, jota muualla vasta pelätään: 65 vuotta täyttäneiden osuus on maan suurin, 38 prosenttia kuntalaisista.” Samassa kappaleessa sanotaan vielä, että kunnan asukkaista 20 prosenttia on ikäihmisiä eli yli 75-vuotiaita, kun koko maan keskiarvo on 8 prosenttia.⁵⁶ Sana *tulevaisuus* tarkoittaa tässä siis muuttunutta ikärakennetta, jota tekstin mukaan pelätään. Tekstissä kerrotaan että Luhangan kunnassa suhtauduttan asiaan rauhallisesti, eikä vanhusten tai lasten palveluista ole

⁵⁶ *Helsingin Sanomien* toimittaja määrittelee tässä artikkelissa yli 75-vuotiaat ikäihmisiksi. Tutkimuksessani määrittelen ikäihmiset yli 65-vuotiaiksi.

kunnanjohtajan mukaan tarvinnut tinkiä. Artikkelin antaa myönteisen kuvan tilanteesta, ja otsikko, ingressi ja kuva tukevat toisiaan ja ovat sopusoinnussa.

Helsingin Sanomien toisen analysoitavan artikkelin kuva (HS 20.8.2012) kuuluu myös ympäristömuotokuvaan. Se on isohko, noin puolen sivun kokoinen, ja se on sijoitettu keskelle sivua. Kuvan denotaatio on iäkäs naishenkilö, joka kävelee kameraa kohti rollaattorin kanssa (Kuva 8). Hän näyttää tyytyväiseltä ja päämäärätietoiselta. Paikka on todennäköisesti hänen kotinsa eteinen. Asunto näyttää olevan vauraan ikäihmisen isohko asunto. Kuvateksti kertoo, että henkilö haluaisi vielä nähdä näyttelyn ja matkustaa Pietariin. Otsikko säästää ”Mieli menisi vielä”, ja leipäteksti kertoo aktiivisesta ikäihmisestä, joka vielä haluaisi nähdä ja kokea monenlaista. Otsikon yhteys kuvaan on konnotaation tasolla voimakas. Yksi kuvan tärkeä elementti, rollaattori, muodostaa metonymian konnotaation ikäihmisistä. Rollaattori konnotoi fyysistä heikkoutta ja liikuntarajotteisuutta. Kuvauskohteena naissukupuoli on asetettu tämän konnotaation kohteeksi. Nikulan (2009: 21) tutkimuksen mukaan rollaattorikuvissa esitetään usein vanhempi nainen. Rollaattorikuvien yleistyessä voitaneen puhua myytistä, jossa ikäihminen, usein naishenkilö, on yhtä kuin rollaattori.



Kuva 7. HS 5.8.2012 (Teksti: Päivi Repo. Kuva: Petteri Kivimäki.)



Kuva 8. HS 20.8.2012 (Teksti: Anne Karuvuori. Kuva: Pertti Nisonen.)

3.3.2 Hufvudstadsbladet

Hufvudstadsbladetin elokuun aineisto koostuu kahdesta artikkelista (Hbl 23.8.2012 ja Hbl 23.8.2012), joissa molemmissa on kaksi kuvaa. Ensimmäisen artikkelin etusivulla sijaitseva huomiota herättävän värikäs kuva (Kuva 9) voidaan luokitella toiminnalliseksi kuvaksi, koska toiminnalla on tässä ensisijainen merkitys ja kuvauskohteen ympäristöllä toissijainen merkitys. Denotaatiotasolla nähdään suuri pyöreä matto, jonka päällä liikehtii ja hyppii viisi ihmistä, mies ja neljä naista. Henkilöt ovat eläkeikäisiä. Ilman tekstiä kuva on joko hyvin monitulkintainen tai vaikeasti tulkittava. Kuvan alla lukee: ”Lekpark för äldre” (Leikkipaikka ikäihmisille). Tekstistä käy ilmi, että kyseessä on maailman ensimmäinen interaktiivinen senioripuisto. Uudissana ”interaktiivinen” tuo mielikuvan nuoremasta teknologiaikäpolvesta, mutta tässä se on yhdistetty ikäihmisiin. Paikka on nimetty ”Senioripuistoksi”, joka tarkoittaa lukijalle innovaation kohderyhmän. Teksti selventää asiaa lisää: Matolla voi tehdä ryhmäharjoituksia musiikin tahdissa tai nopeustestejä, joissa astutaan tietokoneen ohjeistamana eri numeroiden päälle. Tietokoneet ja liikkeentunnistimet antavat ohjeita ja tuloksia.

Lehden sisäsivulla artikkeli jatkuu, ja siellä on myös suurehko toiminnallinen kuva aiheesta. Etusivulla näkyvistä henkilöistä lähikuvaan on otettu mieshenkilö, joka suorittaa keskittyneen ja innostuneen näköisenä kiipeilyrataa senioripuistossa (Kuva 10). Kuvateksti sanoo: ”ROLIGT. Matti Kolehmainen prövar en av balansövningarna [...]” (HAUSKAA. Matti Kolehmainen kokeilee yhtä tasapainoharjoitusta [...]). Ingressissä

kerrotaan puiston avajaisista ja siitä, että puiston tavoite on houkutella ikäihmisiä liikkumaan. Kuvat kuuluvat toiminnallisiin kuviin, koska oleellista kuvissa on toiminta ja liikunta ja toissijaisena ympäristö. Kuvan denotaatio osoittaa henkilöiden nauttivan uudesta liikuntamuodosta.

Lehden kuvat hämmentävät aluksi, koska kyseessä on tilanne ja paikka, jossa on totuttu näkemään lapsia. Tavallisuudesta poikkeavat kuvat houkuttelevat lukemaan koko uutisen, joka esittelee innovatiivisen ja rohkean keksinnön: tietokoneohjatun leikkipuiston ikäihmisille. Artikkelin uutiskuvissa rikotaan tiettyä kulttuurimme konventiota. Lasten sijasta leikkipuistossa on hyppimässä iäkkäitä ihmisiä, jotka ovat siellä itsensä takia eivätkä katsomassa lastenlastensa perään. Yleensä lukijoille tarjotaan kuvia, jotka heidän on helppo tunnistaa. (Holmberg 2004: 49.) Lehden toimitukset pitävät tärkeänä sitä, että kuvat sopivat lukijoiden asenteisiin ja uskomuksiin. Teksti ja kuvat senioripuistosta eivät mahdollisesti sovi kulttuuriseen käsityksemme vanhuksista. Artikkelin kuvineen yhdistää yleensä keskenään vieraita elementtejä, kuten vanhukset ja hyppiminen, vanhukset ja tietokoneohjattu laite, vanhukset ja leikkiminen toisten vanhusten kanssa, sekä vanhukset ja nopeustestit. Se, mikä on kenties lukijalle tutumpaa ja mikä saa uutisen vakuuttamaan, on sisäsivun kuva iäkkäästä mieshenkilöstä liikkumassa (Kuva 10). Kuinka tietoisesti toimitus on tämän valinnan tehnyt? Minkälaisen vivahteen aihe olisi saanut, mikäli toimitus olisi asettanut tempuradalle miehen sijasta iäkkään naishenkilön? Kulttuurissamme on muovautunut ajatus, että iäkkäistä henkilöistä mies voi liikkua ja olla toimelias, kun taas naiset ovat useimmiten paikoillaan tai jos liikkuvat, heillä on yleensä rollaattori (ks. esim. Nikula 2009: 21). Aineistossa on kuitenkin kuvia, joissa on myös naisia aktiivisina ja toimeliaina, joten median esittämä kuva ikääntyneistä naisista ja miehistä ei ole täysin yksipuolinen.

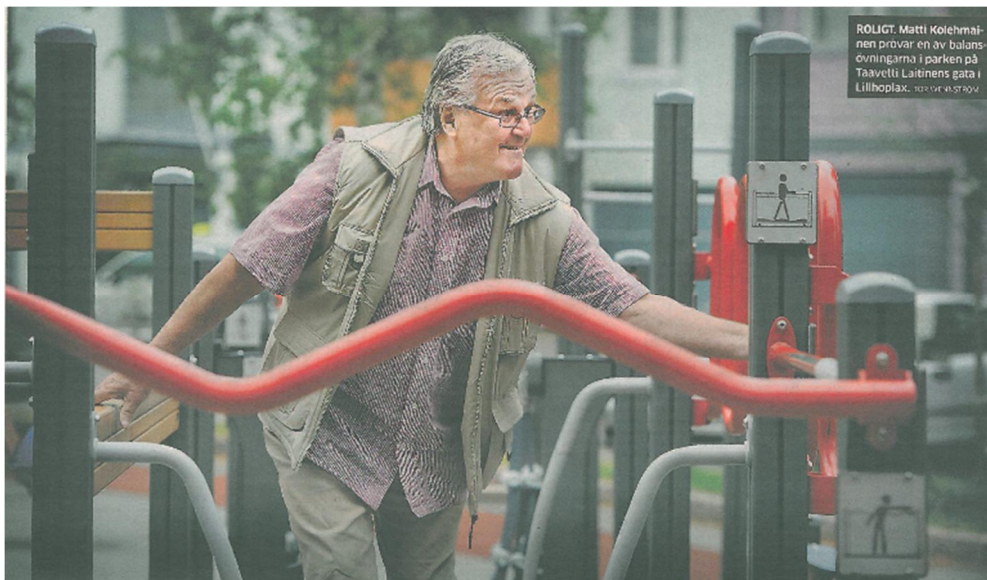
Hufvudstadsbladetin toisessa artikkelista on kaksi uutiskuvaa, jotka kuuluvat artikkelireportaasiin Vårdpaket (Hoitopaketti) (26.8.2012). Tässä on samankokoinen etusivun kuva kuin edellä mainitussa lehdessä. Kuva on tarkennettu nalleen, joka makaa sängyllä ihmisen vieressä (Kuva 11). Kuvan henkilö on suurelta osin rajattu pois kuvasta, ja se, mikä näkyy, on jätetty epätarkaksi. Katsoja voi kuitenkin päätellä, että kuva todennäköisesti esittää sairaalasängyssä makaavaa henkilöä. Hänestä voi nähdä vain peittoa puristavat kädet. Käsistä ei pysty sanomaan, kuinka vanhan ihmisen kädet ne ovat. Ilman tekstiä kuvan voisi olettaa olevan mistä tahansa tilanteesta sairaalassa, ja kuvan nalle ohjaa ajatukset sairaalassa makaavaan lapseen tai hyvin nuoreen henkilöön. Nalle voi konnotoida kahta eri asiaa: Se voi olla konnotaatio lapsuudesta. Kuvalla uutinen mahdollisesti haluaa viestittää vanhusten avuttomuutta ja hoivatarvetta, joka on samankaltaista kuin lasten avuttomuus. Kuvan nalle voi myös konnotoida yksinäisyyttä. Kuvaa on tehostettu rajaamalla henkilön ylävartaloa ja häivyttämällä kasvot. Kuvan alla oleva kuvateksti tukee jälkimmäistä konnotaatiota yksinäisyydestä. Tekstissä sanotaan muun muassa, että yli 50 000:ta ikäihmistä hoidetaan eri ympärivuorokautisen hoidon turvaavissa hoitolaitoksissa, joissa henkilöstöresurssit ovat noin reilut 0,6 hoitajaa potilasta kohden. Poliittista keskustelua käydään nyt siitä, tulisiko luvun olla 0,7 ja pitäisikö luku lakisääteistä. Kuva on symbolinen, koska sen tarkoitus on ainoastaan symbolisoida artikkelin aihetta, eikä kuva näin ollen ole luokiteltavissa varsinaisesti henkilökuvaksi tai ympäristömuotokuvaksi.

Lehden sisäsivulla on suuri, lähes sivun kokoinen lähikasvokuva makaavasta miehestä (Kuva 12). Denotaation tasolla voidaan nähdä miehen ja hänen vaimonsa kasvot vaimon ollessa kumartuneena miehensä puoleen. Henkilökuvat näyttävät usein vain kasvot tai ylävartalon kohteestaan. Usein henkilökuvaa liittyy artikkelin teemaan läheisyysuhteen kautta ja toimii näin metonymisenä merkinä (Koivisto 2011: 157). Kuvateksti valaisee ”KÄRLEK” (RAKKAUS) ja jatkaa kertomalla, että elämästä ei tullut

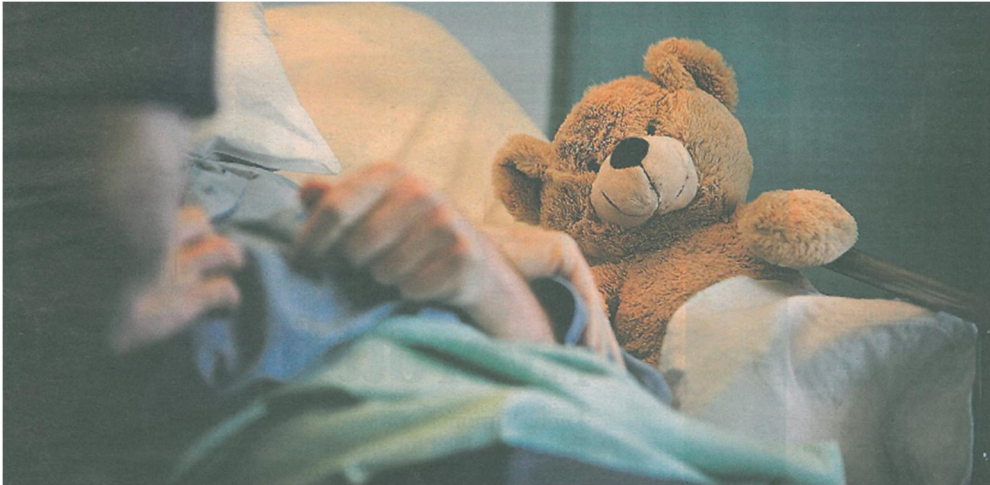
ihan sitä, mitä Antero ja Sinikka Visa-Uusitalo olivat ajatelleet. Suuri lähikuva ikään kuin pakottaa katsojan ottamaan kantaa. Suuria lähikuvia ihmisen päästä tai kasvoista esitetään yleensä tilanteissa, joissa halutaan hätkähdyttää. Kuva voi yhtäaikaan järkyttää ja ihastuttaa, siinä on samalla elämän raadollisuutta ja ihmisen hellyyttä.



Kuva 9. Hbl 23.8.2012 (Teksti: Henrik O. Jansson. Kuvat: Tor Wennström.)



Kuva 10. Hbl 23.8.2012 (Teksti: Henrik O. Jansson. Kuvat: Tor Wennström.)



Kuva 11. Hbl 26.8.2012 (Teksti: Jeanette Björkqvist. Kuvat: Leif Weckström.)



Kuva 12. Hbl 26.8.2012 (Teksti: Jeanette Björkqvist. Kuvat: Leif Weckström.)

3.3.3 Yhteenveto

Vuoteen 2012 mennessä ikäihmisiä käsittelevien artikkelien ja kuvien määrä ja koko on selkeästi kasvanut. Yhä enemmän käsitellään hoitoon liittyviä asioita, joita tehostetaan vaihtelevan dramaattisilla kuvilla. Siinä missä artikkelit vuodelta 1987 kertovat yksittäisen ihmisen vanhuuteen kohdistuvasta huolesta, artikkelit vuodelta 2012 osoittavat, että yhteiskunnassa kannetaan yhä kasvavaa huolta vanhuuskysymyksistä. Lehdistön välittämä kuva ikäihmisistä ei kuitenkaan ole yksipuolinen. Toisaalta korostetaan vanhusten toiminnallisuutta, toisaalta välitetään kuvaa hoitoa vaativista ikäihmisistä sairaalavuoteissa. Tämä johtuu osaltaan siitä, että ollaan huolestuneita ikäihmisten hoitoon liittyvästä resurssipulasta ja kustannuksista. Suuret ikäluokat, jotka

ovat vuosikymmen toisensa perään pysytelleet suurimpana ikäryhmänä, ovat tulleet elonkorjuuvaiheeseen, ja tekevät ennätyksen hoivatarpeissaan.

Mielenkiintoista on samankaltaisuus vuoden 1987 *Helsingin Sanomien* ja vuoden 2012 *Hufvudstadsbladetin* artikkelien ja kuvien välillä. Ensimmäisessä kuvassa esitetään ikäihmisiä golfkentällä ja jälkimmäisessä kuvassa eläkeikäiset ovat interaktiivisessa senioripuistossa. Molemmissa on kyse senioreitten aktiivisuudesta ja terveydestä. Reilun 20 vuoden takaisessa uutisessa on yksittäiskuvassa energinen naishenkilö (Kuva 2), kun taas vuoden 2012 kuvassa aktiivisena kiipeilijänä kuvataan mieshenkilö (Kuva 10). Uudemmassa ikäihmisiä esittävässä uutiskuvamateriaalissa näkee usein ikääntyneitä naisia kuvattuina joko rollaattorin tai pyörätuolin kanssa. Vaikutelma on, että nykyään miehille annetaan vanhempana aktiivisempi rooli.

Toinen samankaltaisuus ilmenee ikäihmisten hoidosta ja asumisesta vuoden 2007 *Hufvudstadsbladetin* ja vuoden 2012 *Helsingin Sanomien* artikkeleissa ja kuvissa. Näiden uutisten erona on, että aikaisemmassa uutisessa puhutaan ikäihmisten mahdollisuudesta asua kodinomaisessa ympäristössä, jossa on paikalla heistä huolehtiva henkilö. Vuoden 2012 artikkelissa kerrotaan, kuinka ikäihmiset voivat asua pitkään kotona yksinään, kun siellä käy hoitaja auttamassa. Artikkelit valottavat yhteiskunnassa tapahtuvaa muutosta. Molemmissa artikkeleissa lukijoihin pyritään vaikuttamaan samantyyppisillä kuvilla kodinomaisesta ympäristöstä. Näkökulma ikäihmisten hoivaan on erilainen. Kun vuonna 2007 tavoitteena oli kodinomainen paikka hoitomahdollisuuksineen, on viisi vuotta myöhemmin tavoitteena, että ikäihmiset pystyvät asumaan yksin omassa kodissaan hoitajan poiketessa silloin tällöin tarkastuskäynnillä.

4. Uutisdiskursseja

Olen luokitellut diskurssit aineistoni tekstien pohjalta ja tarkastelen artikkelien kuvamateriaalia diskurssien näkökulmasta toiminnan ja prosessien kautta. Aineistoni artikkelit edustavat suurimmaksi osaksi kahta diskurssia: toimintadiskurssia (neljä artikkelia, kuusi kuvaa) ja hoivadiskurssia (kolme artikkelia, viisi kuvaa). Aineistossa esiintyy myös yksi talousdiskurssia edustava artikkeli (*Helsingin Sanomat* 21.8.2007). Uutinen kertoo eläkeläisestä, jolta myydään vuokra-asunto alta, kuten kuvatekstissä mainitaan (ks. 3.2.1).

Toimintadiskurssi esiintyy kummankin tutkitun lehden jossakin elokuun numerossa. Toimintadiskurssi käsittelee liikunnan ja toiminnan merkitystä vanhuusiällä sekä sitä, että iästä huolimatta usein on mahdollista elää täysipainoista ja toiminnallista elämää. Tämä käy ilmi muun muassa seuraavista esimerkistä (esim. 2 – 6), joissa toiminnallisuus on artikkelin pääteemana:

- Esim. 2 Aktiivisuus säilyttää parhaiten ruumiin ja sielun toimintakyvyn. (Kuvateksti HS 9.8.1987)
- Esim. 3 Yhä useammat ovat toiminnalliselta iältään paljon nuorempia kuin ikävuosiltaan. (Kuvateksti HS 9.8.1987)
- Esim. 4 Mentastics sopii ikääntyville ja päätteellä puurtaville. (Ingressi HS 6.8.2007)
- Esim. 5 Mieli menisi vielä. Valmu Rantalalle, 90, vanhuus tuli yllättäen keskelle vilkasta ja hyvää elämää 85-vuotiaana. [...] (Artikkeliotsikko + ingressi HS 20.8.2012)
- Esim. 6 Lekpark för äldre. (Leikkipaikka ikäihmisille) (Ingressiotsikko Hbl 23.8.2012)

Esim. 7 Den interaktiva lekplatsen håller äldre i rörelse. (Interaktiivinen leikkipuisto pitää ikäihmiset liikkeessä) (Artikkeliotsikko Hbl 23.8.2012)

Hoivadiskurssissa painopiste on vanhuusiän hoitomahdollisuuksissa ja hoitoresurssien puutteissa. Siinä saattaa olla elementtejä toimintadiskurssista, mutta painopiste on hoidossa. Tutkimusaineistossani hoivadiskurseja alkaa esiintyä ensin vuoden 2007 *Hufvudstadsbladetissa*, ja vuonna 2012 niitä on molemmissa lehdissä. Aiemmassa aineistossani, esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* vuosina 1987 ja 2006, ei hoivadiskurssia esiinny, toimintadiskurssia kylläkin. Hoivadiskurssiin liittyy toinen merkittävä diskurssi, joka kulkee hoivadiskurssin rinnalla, talousdiskurssi, mutta koska tutkimusaineistossani ei varsinaisesti puhuta rahasta, vaan muun muassa hoitajien määrystä, on oikeampi puhua resurssidiskurssista (esim. 8–12).

Esim. 8 Staden vill familjeplacera sina gamla. (Kaupunki haluaa sijoittaa vanhuksensa koteihin) (Artikkeliotsikko Hbl 29.8.2007)

Esim. 9 I Sinikkas hem lever de äldre lyckliga. (Sinikan kodissa ikäihmiset elävät onnellisina) (Artikkeliotsikko Hbl 29.8.2007)

Esim. 10 Kotihoidon avulla pian 95-vuotias Jenny Jokinen pärjää yksin omakotitalossa. (Ingressi HS 5.8.2012)

Esim. 11 Över 50 000 äldre vårdas på olika dygnet runt-institutioner av en personalstyrka som ligger kring drygt 0,6 vårdare per patient. [...] (Yli 50 000 ikäihmistä hoidetaan eri ympärivuorokauden-hoitolaitoksissa, jossa henkilöstöresurssit ovat noin reilut 0,6 hoitajaa/potilas) (Ingressi Hbl 26.8.2012)

Esim. 12 Vårdpaket (Hoitopaketti) (Artikkeliotsikko HS 26.8.2012)

Olen tarkastellut kuvia Hellspongin ja Ledinin (1997: 130) mallin mukaan neljän prosessityypin avulla:

1. toiminta – joku tekee jotain
2. tapahtuma – jotain tapahtuu
3. olotila – joku on jotenkin
4. mentaalinen prosessi – joku ajattelee, näkee, kuulee tai tuntee

Toimintadiskurssiin kuuluvien artikkelien kuvissa kaikki osallistujat ovat liikkeessä tai liikkeelle lähdössä. Kuvan henkilöt ovat esimerkiksi pelaamassa golfia, jumpassa, hyppimässä senioripuiston liikuntavälineissä tai lähdössä jonnekin rollattorin kanssa. Tekemiseen kuuluu myös olennaisesti mentaalisia prosesseja, joten näissä tilanteissa monet aistit ovat aktiivisia.

Hoivadiskurssia edustavien artikkelien kuvissa ikäihmiset lähes poikkeuksetta istuvat tai makaavat. Näissä kuvissa osallistujat ovat passiivisia. Muutamassa kuvassa hoitaja on mukana, ja hän joko seisoo tai istuu, mutta on aktiivisempi osapuoli, eli puhuu ja taputtelee hyväntahtoisesti vanhusta. Vanhukset eivät katso kameraan paitsi yhdessä kuvassa (Kuva 7). Siinä iäkäs rouva nauraa lähikuvassa kasvot kameraan päin ja ottaa näin kontaktin lukijaan. Hänen viestinsä on, että hän on erittäin tyytyväinen, minkä kuvateksti vahvistaa: ”[...] *riemuitsi* Jokinen [...]” (HS 5.8.2012).

5. Lopuksi

Ikäihmisiä käsittelevien artikkelien kuvat ovat suuria kaikissa tutkituissa lehdissä, ja ne vain suurenevat tultaessa vuoteen 2012. Vuoden 2012 lehdissä kuvien määrä on selvästi suurempi kuin aikaisempien vuosikymmenten artikkeleissa, joissa yksi artikkeli saattaa sisältää useamman kuin yhden kuvan. Vuoden 1987 *Hufvudstadsbladetissa* ei ole lainkaan aiheeseen liittyviä kuvia. Tämä poikkeus kertoo yhden tutkimukseni tuloksista: ikäihmisiä käsittelevä uutisointi oli tuolloin vähäisempää kuin myöhempinä vuosikymmeninä.

Tässä artikkelissa olen luokitellut aineistoani kahdella tavalla: sekä luokittelemalla valokuvat suhteessa tekstien teemaan ja sisältöön että lehtiteksteissä esiintyvien diskurssien mukaan. Kuvan suhteesta tekstiin voidaan todeta, että ympäristömuotokuvat hallitsevat materiaalia. Ympäristömuotokuvissa kuvauspaikka ja siihen liittyvät yksityiskohdat ovat yhtä oleellisia kuin kuvattavat henkilöt. Ympäristömuotokuvilla on usein yhteys tekstiin kuvan metonyymisten ilmausten kautta. Kuvan metonyymiset ilmaukset voivat myös toimia tärkeinä konnotaattoreina, kun ne luovat vastaanottajassa lähettäjän toivomia mielikuvia uutis- ja kuvauskohteesta. Toki on huomioitava, että vastaanottajan tekemät tulkinnat ja viestin synnyttämät assosiaatiot eivät välttämättä vastaa viestin lähettäjän tarkoitusperiä. Saman kulttuurin sisällä voi olla erilaisia ideologioita ja arvopohjaisia taustoja, jotka vaikuttavat henkilöiden erilaisiin tulkintoihin samasta uutiskohteesta.

Analyysini perusteella tavallisimmat diskurssit ikäihmisiä käsittelevissä artikkeleissa ovat hoiva- ja toimintadiskurssi. Näyttäisi siis siltä, että ikäihmisiä representoidaan usein toisaalta hoivan ja toisaalta toiminnan kautta. Näissä representaatioissa on nähtävissä yhteys yhteiskunnassa tapahtuviin muutoksiin. Suuret ikäluokat vaikuttavat osaltaan muuttuneisiin yhteiskunnallisiin tilanteisiin ja sitä kautta myös median esille nostamiin ja esittämiin näkökulmiin ikäihmisistä.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Helsingin Sanomat elokuu 1987
 Helsingin Sanomat elokuu 2007
 Helsingin Sanomat elokuu 2012
 Hufvudstadsbladet elokuu 1987
 Hufvudstadsbladet elokuu 2007
 Hufvudstadsbladet elokuu 2012

Tutkimuskirjallisuus

Barthes, Roland [1961] 1984. Sanoma valokuvassa. Martti Lintunen (toim.). *Kuvista sanoin 2*. Porvoo, Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 114-130.
 Barthes, Roland [1964] 1976. Bildens retorik. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg (toim.). *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik*. Stockholm, Pan/Norstedts, 114-130.
 Barthes, Roland 1986. Kuvan retoriikkaa. Martti Lintunen (toim.). *Kuvista sanoin 3. Ajatuksia valokuvasta*. Porvoo/Juva, Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 71-92.

- Eriksson, Yvonne & Göthlund, Anette 2004. *Möten med bilder. Analys och tolkning av visuella uttryck*. Lund, Studentlitteratur.
- Euroopan kommissio 2011. *Uuden väestöraportin mukaan EU:n väestö ikääntyy*. http://ec.europa.eu/finland/news/press/110401_fi.htm [25.4.2014]
- Fairclough, Norman 2002. *Miten media puhuu*. Jyväskylä, Gummerus Kirjapaino Oy.
- Fiske, John 2001. *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Jyväskylä, Vastapaino.
- Foucault, Michel 1993. *Diskursens ordning*. Stockholm/Stehag, Symposium.
- Heikkilä, Elina 2006. *Kuvan ja tekstin välissä*. Helsinki, Hakapaino Oy.
- Hellspong, Lennart & Ledin, Per 1997. *Vägar genom texten: handbok i brukstextanalys*. Lund, Studentlitteratur.
- Hirdman, Anja 2002. *Tilltalande bilder*. Stockholm, Atlas.
- Holmberg, Juha 2004. *Etusivun politiikka. Yhteiskunnallisten toimijoiden representointi suomalaisissa sanomalehti uutisissa 1987–2003*. Jyväskylän yliopisto.
- Karisto, Antti 2005. Suuret ikäluokat kuvastimessa. Antti Karisto (toim.). *Suuret ikäluokat*. Tampere, Vastapaino, 17–59.
- Koivisto, Johanna 2009. Metonymi och synekdoke i pressens tjänst. En analys av en tidningsartikel i Svenska Dagbladet. Johanna Koivisto & Kristina Nikula (toim.). *Med bilden i tiden. Analys och tolkning av multimodala budskap*. Tampereen yliopisto, 37–55.
- Koivisto, Johanna 2011. *EU-artiklar som multimodala budskap. Text, bild och begriplighet i rapporteringen om EU-utvidgningen i finska och svenska morgontidningar år 2002 och 2004*. Tampere, Tampereen yliopistopaino Oy – Juvenes Print.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo 1996. *Reading Images. The Grammar of visual Design*. London/New York, Routledge.
- Lutz, A. Catherine & Collins, L. Jane 1993. *Reading National Geographic*. Chicago/London, The University of Chicago Press.
- Nikander, Pirjo 1999. *Naiset ja ikääntyminen*. Helsinki, Gaudeamus.
- Nikula, Kristina 2005. Äldersdiskursen i finlandssvensk press. Planeringen av en textkorpus. Karita Mård-Miettinen & Nina Niemelä (toim.). *Erikoiskielet ja käännösteoria VAKKI-symposiumi XXV, nr. 32*. Vaasan yliopisto, 237–247.
- Nikula, Kristina 2009. Damen med rullatorn. En provokation i text och bild. Johanna Koivisto & Kristina Nikula (toim.). *Med bilden i tiden. Analys och tolkning av multimodala budskap*. Tampereen yliopisto, 11–35.
- Nöth, Winfried 2000. Der Zusammenhang von Text und Bild. Klaus Brinker & Gerd Antos & Wolfgang Heinemann & Sven F. Sager (toim.). *Text- und Gesprächslinguistic/Linguistics of Text und Convesation*. Berlin/New York, De Gruyter, 489–497.
- Pakarinen, Marja 2004. *Kohdattu, ulkopuolinen ja olematon vanhuus – Diskurssianalyttinen tutkimus vanhuudesta sanomalehdessä*. Pro gradu - tutkielma. Tampereen yliopisto.
- SAG I 1999 = *Svenska Akademiens Grammatik I*. Stockholm, Svenska Akademien och Nordstedts ordbok.
- SO 2009 = *Svensk ordbok*. Utgiven av Svenska Akademien. Stockholm, Nordstedts.
- Sosiaali- ja terveystieteiden ministeriö 2012. *Ministeri Risikko: Suomen varauduttava paremmin väestön ikääntymiseen*. Tiedote 168/2012. <http://www.stm.fi/tiedotteet/tiedote/-/view/1833202> [25.4.2014]

- Tilastokeskus 2012. *Ennuste 65 vuotta täyttäneiden määrästä pienenee hieman.*
http://tilastokeskus.fi/til/vaenn/2012/vaenn_2012_2012-09-28_tie_001_fi.html
[25.4.2014]
- Winther Jørgensen, Marianne & Phillips, Louise 2000. *Diskursanalys som teori och metod.* Malmö, Studentlitteratur.

Seeing and Hearing the Bigger Picture at Ellis Island Private Stories and Public Images

Kate Moore

This essay analyses the differences between the public collective memory of the medical inspections conducted at the Ellis Island immigration port of entry in New York from 1918 to 1952 and the private memories of those who experienced those inspections. To access the public collective memory, an analysis is made of a selected number of official photos that document the immigrant examinations. For the private memories, a contrastive analysis will be presented on the oral immigrant narratives from the archives of the Ellis Island Oral History Project. By comparing the official photos and videos with the private recollections of the immigrants who were marked for detention, I will demonstrate that the official visual images rarely depict the personal trauma, fear and general anguish that many immigrants expressed concerning their government medical inspections. It will be argued that these official representations of the inspection contribute instead to an ideal image of immigration as the first step in attaining the American Dream. Furthermore, it will be shown that the theoretical policies that motivated these medical inspections, including eugenics and xenophobia, contributed to the nightmare for many detainees that is not captured in photographs.

Tässä artikkelissa analysoidaan New Yorkin Ellis Islandin siirtolaisten vastaanottokeskuksessa vuosina 1918–1952 tehtyihin lääkärintarkastuksiin kohdistuvia muistoja sekä julkisen kollektiivisen muistin että tarkastusten kohteiden yksityisten muistojen kautta. Julkisen kollektiivisen muistin analyysi pohjautuu valikoimaan virallisia valokuvia siirtolaisten lääkärintarkastuksista. Yksityiset muistot ovat suullisia siirtolaisten kertomuksia, jotka on valittu Ellis Islandin Oral History Project -arkistosta. Vertailemalla virallisia valokuvia ja pidätetyiksi valikoitujen siirtolaisten videoituja yksityisiä muisteluita osoitetaan, että viralliset kuvat harvoin esittävät yksilöiden henkisiä vammoja, pelkoa tai yleistä ahdistusta, joita monet siirtolaiset kokivat valtion määräämissä lääkärintarkastuksissa. Pikemminkin nämä tarkastusten viralliset kuvaukset tuottavat ihannekuvaa siirtolaisuudesta ensi askeleena kohti amerikkalaista unelmaa. Lääkärintarkastusten taustalla vaikuttivat teoreettiset näkemykset, joihin kuuluivat rotuhygieniä ja muukalaisviha. Nämä tuottivat osaltaan monille vangituille painajaismaisen kokemuksen, jota viralliset valokuvat eivät ole tallentaneet.

Keywords: immigration, collective memory, Ellis Island
Asisanat: siirtolaisuus, kollektiivinen muisti, Ellis Island

I never said photography lies, on the contrary it is absolutely correct and always scientific and truthful—this is a caricature.

Mark Twain, *The Idaho Daily Statesman*, February 4, 1906.

During the Industrial Revolution, the United States needed to recruit an able-bodied workforce. To address the nation-wide demands that arose from rising urbanization and the need for increased industrial production, millions of immigrants were admitted to the United States. One major port of entry was New York, and passengers travelling in third-class steerage were processed at Ellis Island from 1892 until 1954. An estimated 20 million immigrants passed through Ellis Island and at the peak of immigration in 1907, 1,004,756 immigrants entered. The highest number of people processed in one day was April 17, 1907 when 11,747 passengers arrived. This essay will focus on one phase of that immigration processing at Ellis Island, the medical examination. This requirement for admittance to the United States constituted the first compulsory physical examination to be conducted on a civilian population in America.

The medical examination of steerage passengers was motivated by a complex confluence of social and political factors that all contributed to the emerging immigration policies. These factors included the historical opposition to open immigration, the general fear of contagious diseases entering the country, as well as the impact of eugenics and nativism. This essay will compare three representative professional photographs of the medical examination and the detention of immigrants with some personal testimonies from the Ellis Island Oral History Project collection that contradict the portrayal of the immigration process as being calm, orderly, and pleasant. In short, this essay will present evidence that the photographs of Ellis Island generally fail to document the full range of negative experiences recounted by those immigrants facing detention and possible deportation.

While some photographs taken at Ellis Island depicted the crowded masses being processed, it will be argued that factors such as the state of the art of photography at the time, as well as the institutional ambition to reflect the image building of the welcoming nation, resulted in most images portraying order, cleanliness, and a light that symbolized their new world. In short, while it was a point of pride for Americans to offer a refuge for a better life to peoples of other nations, the golden door of Ellis Island was closed to some nationalities and people who were deemed to be either unfit or undesirable.

Historical Opposition to Immigration

Immigration has long been a highly contested issue in the United States that can be traced back to the original colonies prior to the American Revolution. Those original debates eventually had a profound influence on formulating the immigration policy at Ellis Island, and they also continue to have a far-reaching impact on present-day attitudes. From the beginning, it is safe to say that of the political leaders and statesmen who participated in nation building—the Founding Fathers—not one supported unrestricted, open immigration. American founding leaders such as George Washington, John Adams, John Jay, Alexander Hamilton, Thomas Jefferson, and Benjamin Franklin each represented a different perspective in the wide spectrum of positions on immigration in the eighteenth century. It is also easy to associate their contributions with what transpired at the turn of the twentieth century at Ellis Island. And it is likewise evident that similar immigration issues have had enduring consequences in America, as they have resurfaced during the heated debate on immigration in the twenty-first century.

Even though most of the original leaders agreed that importing foreigners could provide a vital workforce, they increasingly advocated that America needed to be highly

selective as to who was admissible to the newly established country. These patriots therefore confronted the difficulty of reconciling their ideal of America as a haven of freedom for the world, with their conviction that freedom-seekers be restricted to only those newcomers who would guarantee a positive contribution to the nation building. For example, the first president, George Washington, thought that immigrants could be admitted provided they and their descendants conformed to the already established customs and they obeyed the laws. The second president of the United States, John Adams, in a letter dated August 14, 1800 to the Secretary of State, J. Marshall, warned against a liberal immigration, questioning why Americans should take the bread from their own children's mouths and give it to the newly arrived immigrants (Adams 1856: Vol. IX, 77).

Another leader, John Jay, became the first chief justice of the Supreme Court of the new nation, and he went so far as to suggest that America should prevent the entry of Catholics by constructing a brass wall. It requires no stretch of the imagination to realize that Ellis Island itself later served as a fortress, a wall that stood in New York harbour to bar undesirable immigrants. Even today, this concept of constructing a physical barrier to prevent immigration continues to be supported by proponents of the Mexican border fence in the United States.

The Founding Fathers Alexander Hamilton and Thomas Jefferson represented the opposite ends of the immigration spectrum and they remained fierce opponents on most issues. In December of 1801, in response to Jefferson's message to Congress, Alexander Hamilton resolutely argued against immigration without strict limitations and he advocated for restrictions on the grounds that immigrants usually retained their allegiance to their land of birth. He further contended that foreigners entering the country would change and possibly corrupt the spirit of the new nation. Even though Hamilton himself was born in the West Indies, an illegitimate son of a Scottish immigrant, his own personal experience did not soften his attitude toward others being allowed to enter the United States (Lodge 1904: 288–291). By contrast, while Thomas Jefferson was also circumspect regarding the problems that open immigration presented, he advocated a more moderate stance on who to admit to the country and why.

It is indeed ironic that the Founding Fathers of America voiced their reservations of mass immigration and even their fear of it, as they themselves were descendants of immigrants who arrived with few restrictions. As is generally claimed, some had ancestors—the early settlers of the American colonies—who introduced disease and even violence to the Native American population, which ultimately contributed to their decimation. This irony was not, however, lost on Thomas Jefferson. While Jefferson did not support unrestricted immigration, he recognized the inherent contradiction of those whose ancestors had already arrived in America trying to prevent other immigrants from joining them. Jefferson protested by stating: “Shall we refuse the unhappy fugitives of distress that hospitality which the savages of the wilderness extended to our fathers arriving in this land? Shall oppressed humanity find no asylum on this globe?” (Robbins 1981: 62)

Like Hamilton, Benjamin Franklin was conflicted on the issue of unrestricted immigration. He advocated the need for national quotas and voiced his opposition to immigration patterns that created enclaves of one specific nationality settling as a majority in some regions. Franklin complained about admitting too many immigrants of the same linguistic background because they posed a threat to democratic principles. His opposition to the German settlers who arrived in droves in Pennsylvania was related to their support for the Quakers and pacifism at a time when war with France seemed imminent. Franklin's greatest fear was that they would not defend Pennsylvania against

the French, or even worse, that they would side with the French. In his critique of this group of settlers, Franklin lamented the German immigrants' lack of English skills, and he warned that their use of German ultimately threatened English: "[I]n short, the stream of their importation could be turned from this to other colonies, they will soon so outnumber us that all the advantages we have will not in My Opinion be able to preserve our language, and even our government will become precarious" (Franklin: Letter to Peter Collinson, May 09, 1753). Again, this linguistic argument mirrors the attitudes that are currently being expressed in the United States towards Spanish-speaking Latino immigrants as constituting a corrupting influence.

The type of disdain that Benjamin Franklin expressed toward the endless stream of foreigners who settled in regions and eventually became the majority, gradually contributed to increased opposition to aliens entering the United States. At the height of immigration in the early twentieth century, the American people were alarmed by the large-scale immigration that allowed a flood of foreigners into the country. As a reflection of the negative public sentiment, the newly arriving workforce was often referred to in the press as the "stampede", "[t]his mighty army of new arrivals" and perhaps even more alarming, as "this alien invasion" (Whelpley 1906: 517–9).

Fear of Contagious Diseases

Another contributing factor that summoned fear of immigration throughout the colonial population was the fact that epidemics raged in the newly established national capital, Philadelphia, and they posed a health threat to the entire nation. From the beginning, Americans had learned to be apprehensive of the risk of disease by those travelling to far-off lands and recognized the peril it imposed on the general population upon the travellers' return to the country. One of the first leaders to address this problem was John Adams, who signed the Act for the Relief of Sick and Disabled Seamen on July 16, 1798. This was a medical care plan for those seamen who travelled to foreign lands in the Pacific, the Middle East and the West Indies and were therefore highly susceptible to contagion. This act effectively paved the way for what was referred to as the Public Health Service (PHS), which later played a pivotal role in enforcing immigration policy at Ellis Island (Furman and Williams 1973: 18–19).

Later in the nineteenth century, between 1860 and 1870, discoveries in the new field of bacteriology fanned the flames of fear toward foreign contamination when germ theory was accepted and confirmed by the scientific community. This discovery dispelled old presuppositions and established that disease was spread through bacteria. Legislators began to realize that something had to be done to protect the country from admitting people with contagious diseases. In 1875, there was a major shift in responsibility as to who would protect the nation's borders. While immigration at the time of the Founding Fathers was originally a matter of states' rights, in 1875, a Supreme Court case determined that the laws governing entry to major ports should be regulated by the federal government. This resulted in a national policy on immigration criteria (Cannato 2010: 42).

By the time Ellis Island opened in 1892, cholera had broken out in Asia and Europe. In late August of that year, cholera also began to be detected in the immigrants who were processed at Ellis Island. Moreover, the hygiene in steerage was not always optimal and sometimes it fostered the transmission of disease. The conditions onboard depended on the quality and age of the ship, with the smaller and older ships having space restrictions with limited accommodations. On these ships, overcrowding was in fact allowed (McLaughlin 1905: 357–8).

Due to the world-wide increase in contagious diseases, Americans again began to regard foreign travellers—immigrants—as a potential health threat. To address this possible problem, on September 1, 1892, the US government reacted by passing the “Quarantine Restriction Upon Immigration to Aid in the Prevention of the Introduction of Cholera into the United States”. This was one of many legislative proposals to further protect the American population from foreign diseases (Furman and Williams 1973: 225).

Later, in the 1890s, with the federal government in control, further legislation was passed to deny entrance not only to those with communicable diseases, but to other undesirables such as the mentally impaired, convicts, prostitutes, polygamists, or anyone whose disability or condition would prevent them from being employed. In 1903, anarchists were added to the list (Cannato 2010: 146).

The Medical Exams at Ellis Island: Procedure and Experiences

The Ellis Island experience began in the shallow waters of New York harbour. The third-class steerage passengers were shuttled from their ships by barges to the processing centre. The immigrants were tagged with information regarding their ship number and passenger manifest page number. Prior to World War I, less than five percent were detained for medical or immigration problems, but this figure rose to almost ten percent later. However, for most passengers, once they arrived at Ellis Island, they spent an average of two to four hours there.

The medical inspection that the arriving passengers underwent was directly influenced by the current assumptions about disease, genetics, and the traits necessary for gainful employment in the United States. At the beginning of the twentieth century, scientists and humanists alike generally harboured the assumption that inherited traits, such as human morphology and particular configurations of the human skull had diagnostic validity in detecting criminal tendencies, mental deficiency, and other negative genetic flaws. Imbued with a sense of protecting America and future generations from harm, the medical staff at Ellis Island also espoused these views. As a result, from the moment the prospective Americans entered Ellis Island, they were highly aware of being watched and scrutinized.

The flood of people being processed each day meant that the public health officials needed to conduct their initial screening in a matter of seconds, as the throng passed through immigration. This was referred to as the “six second” examination, which was made by sight as a form of profiling. And just as assembly lines were introduced by industrialists such as Henry Ford in the early twentieth century as an innovation in mass-production, the large-scale inspection routine at Ellis Island also became a model, a standard and training ground for the line inspection at other ports of entry in the United States (Fairchild 2003: 114, 120). An interpreter guided the immigrants up to the Registry Room. As the immigrants ascended the stairs to the Registry Room, the officers of the Public Health Service observed closely whether the immigrants exhibited any structural abnormalities when walking, whether they experienced a shortage of breath when climbing the stairs to the second floor, and whether they exhibited any symptoms of disease or abnormality. As the medical officers scanned the line of immigrants for human defects, they were looking for visible signs of mental deficiencies including alcoholism, contagious disease, infirmities, or congenital deformities. It is also important to note that in the early twentieth century, many diseases that are treatable today were then life-threatening.

The officials were confident of their initial impressions and relied on the current belief that one’s outward appearance accurately reflected inward mental and physical

health. In 1917, one of the doctors on staff, E. H. Mullan, praised the seasoned inspection officers on their profound understanding of how the different nationalities reacted to the inspection: “On the line, if an Englishman reacts to questions in the same manner as an Irishman, his lack of mental balance would be suspected. The converse is also true. If the Italian responded to questions as the Russian Finn responds, the former would in all probability be suffering with a depressive psychosis” (Mullan 1917: 738).

The health officers examined the immigrant’s face, head, hands, and ears. Interpreters were also on hand to explain if needed. The doctors held a piece of chalk and when an arrival displayed abnormal symptoms, the doctor would mark a chalk symbol on the person’s right shoulder, which meant that further medical examination was required (Bateman-House and Fairchild 2008: 237). The following symbols were written in chalk on the clothes of the incoming passengers to indicate potential problems that warranted further examination: B (Back), C (Conjunctivitis), CT (Trachoma), E (Eyes), F (Face), FT (Feet), G (Goiter), H (Heart), K (Hernia), L (Lameness), N (Neck), P- (Physical and Lungs), PG (Pregnancy), S (Senility), SC (Scalp; Favus), SI (Special Inquiry), X (Suspected Mental defect), and a circled X (Definite Signs of Mental Defect). Of these chalked marks, “SI” (Special Inquiry) referred to immigrants who were sent to the Board of Special Inquiries, which would hold hearings to review specific cases.⁵⁷

One reason for this high level of scrutiny was that a major criterion for examining immigrants was their likelihood of becoming a public charge (LPC). This referred to those who entered the country who for various health or mental reasons would not be able to be gainfully employed and would therefore eventually need to apply for public financial assistance. For this reason, all entering immigrants had to be either employable or be sponsored by someone who could verify being gainfully employed.

While the immigration decisions were ultimately made by the Immigration Service (IS), the law stipulated that their decisions be based on the information provided by the United States Public Health Service (PHS) medical examinations. Ostensibly, the main goal of the PHS was to prevent infectious diseases from entering the country. This fear of germs and contagion was gradually extended to encompass immigrants possibly passing on inferior or criminal genes to the general population of the United States. In short, the gateway to New York, Ellis Island, soon became a petri dish for the pseudo-scientific claims of eugenics, which adopted the conviction that the responsibility of social institutions was to improve the racial quality of future generations within a population (McLaughlin 1905: 357–8).

At Ellis Island, medical exams were required for all entering passengers, including children. If the medical inspectors suspected that a child was either ill or handicapped, they would take the children into custody without their parents. This separation of children from their families could last anywhere from several hours to several months. For example, one French immigrant narrative had this account of being detained as a five-year-old in 1929: “They took me away from my mother. I didn’t know what was happening. She didn’t know what was happening, and I was here in this place away from her, never knowing if I was going to see her again.” (Chan 2007: Ellis Island’s Forgotten Hospital)

The Ellis Island inspectors were also not obliged to explain the reasons for detaining children and placing them in quarantine. This was because the inspectors were often working on the basis of profiling and educated guesses. This meant that they themselves would need the extra medical examination to ascertain whether their intuitions were to be confirmed. On those days that did not have a massive influx of arrivals to be processed, a sufficient number of interpreters was on hand to explain the situation generally to parents and to their children. However, the unprecedented high number of immigrants entering Ellis Island on some days

⁵⁷ On the chalk symbols, see <http://www.ohranger.com/ellis-island/immigration-journey>.

meant that the interpreters were short-staffed. A review of the available photograph collection at the Ellis Island Oral History Project and at the New York Public Library, indicates that there seem to be no official photos that attest to what many interviewees report—that sometimes children were separated from their parents and incarcerated alone. For example, a ten-year-old immigrant from Germany in 1941, George G. Meyer, stated that being taken from his parents was “the worst feeling in the world”. He admitted in his interview that the confusion and separation was traumatic: “So I’m gonna say it was terror, you know.” Mr. Meyer reported that he had recurring nightmares afterwards.

Another medical reason for deportation was pregnancy. For instance, Florence E. Norris set sail on the *Orduna* from Manchester, England in 1915. While Norris survived the harrowing experience of her ship being stopped by a German submarine, when she arrived safely to the New York harbour, she was detained at Ellis Island, chalk-marked with a “PG” and placed in a holding pen on suspicion of being pregnant. She was twenty-one years old and remembered being pushed around in the shuffle of crowds. When asked whether she was pregnant, she responded “No, sir!” They persisted by asking again: “Are you sure?” Norris stated that she had found the presupposition strange that she would have been pregnant but unaware of it. These deportations of expectant mothers were not well-documented in images, even though this reason for detaining young women of child-bearing age would have been rather common.

The Photographs

The photographs taken at Ellis Island and the portrayal of immigrants were influenced by the historical context. At least three major factors had an impact on the end result of the photographs. The first is that the iconic images were created by highly skilled photographers. At the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, the photos taken at Ellis Island were by professionals who were granted permission to photograph during the medical inspections and examinations. One could argue that this implies that it was not in their best interests to document scenes of the Ellis Island personnel committing infractions. Furthermore, many of the photographs were staged. This all meant that images of traumatic events for the immigrants were rarely documented. For example, as was mentioned previously, many immigrant oral histories confirm that children who displayed visible symptoms of physical abnormality or illness were taken into custody for further examination. This terrifying and confusing situation for both the children and parents is conspicuously absent in the photo collections of Ellis Island.

A second important factor, which influenced the immigrants’ expressions in these photos, was that they all attempted to give the impression of being normal in order to be admissible. Many immigrants express trepidation in their interviews. For instance, a Russian immigrant, Alexander Alland, was 20 years old in 1923 and he recalls the atmosphere during the medical examination as the following: “Everybody was frightened to death. You know, you didn’t know if you were going to pass or not.” Echoing these words, Rose Breci of Italy, who was nine years old when she entered the country in 1911, remarked: “Everybody’s nervous when you go to the doctor. Do you know what I mean? Because it’s the fear that you don’t know what they could find. And it was fear.”

The most predominant concern was of either detention, which often entailed the unpleasant separation from their family members, or of the frightening prospect of deportation for being abnormal, either physically, mentally, or both. Deportation meant returning home and enduring the voyage in steerage back to their country. As a consequence, however abnormal the situation was for those who entered when the processing was noisy and crowded, these people were desperately trying to conform to the standards of medical

acceptability. This included concealing their fear and nervousness whenever possible because that impression could have implied that they were covering up a medical reason that could possibly block their admission to the United States.

The third factor influencing the photographs is that smiling in photos was not a convention in America in the nineteenth century and at the beginning of the twentieth and smiling was, in fact, frowned upon for respectable people. Expressing the prevailing attitudes of nineteenth-century America, the author Mark Twain was once asked why he often struck a dignified, serious pose, and he responded: “A photograph is a most important document, and there is nothing more damning to go down to posterity than a silly, foolish smile caught and fixed forever” (Wallace 1913: 34). Indeed, throughout the history of visual representation in paintings, open smiling primarily characterized drunkards, the lower class, and prostitutes. In contrast, a composed facial expression and a seriousness of purpose reflected upstanding people of the higher classes.

The photographers at Ellis Island were more inclined to capture events that reflected the good will and the efficient conduct of the professionals working at Ellis Island, as well as the shared idealistic endeavour that many immigrants were undertaking. The immigrant subjects were waging their own struggle to appear solemn, yet neither nervous nor frightened. For example, consider the following photograph of the medical exam:

Example 1: The Medical Examination



Figure 1. Ellis Island Photographs from the Collection of William Williams, Commissioner of Immigration, 1902–1913.

This photograph, entitled “Immigrants undergoing medical inspection”, was taken by Edwin Levick (1869–1929) at the beginning of the twentieth century. As a gelatin silver

print, it is typical of the genre. It appears to be staged. However, a few imperfections in the composition give the impression of a spontaneously captured moment. One of these defects is that the railing in the foreground obstructs our vision of the youngest child's face. Another flaw is that the white towel, which may have been used by the inspector to clean his hands after touching thousands of immigrants, blocks our view of the other two children, as does the metal railing.

In the foreground, one official and four immigrants stand before us. Another constellation of an officer and family is in the upper-left corner. In accordance with the social hierarchy of that time, both these inspectors are male and in uniform. The official in the foreground stands erect like a sentinel. He is in line with the post rising in the background, towering above his head. It is fitting that the inspector is an extension of that support because he himself serves as a pillar of American society, the last lookout that champions the security and the standards of the American people. The official gently touches the woman by placing his three fingers on her shoulder as if he is ushering her through that transition. Like a priest who grants her absolution for her past and affirmation of rebirth, he serves as yet another gatekeeper of the Golden door.

The central focus in this photograph is a woman who is also the epitome of the ideal foreigner—well-coiffed and neatly dressed. She looks up to the inspector, whose straight posture symbolizes rectitude. The woman's countenance radiates deference, even serenity. She, too, has a colonnade above her head, but in her case, she is not completely aligned with it, just as her reality is not yet aligned with the American way of living. From the woman's expression, we can surmise that the inspector is speaking to her. Her children, likewise well-behaved and respectful, also fix their gaze and concentrate on what this symbol of American authority has to say.

The photograph contains a series of barricades. Behind the family, a curtain unfolds and it appears to conceal what may be holding pens. To the left of that curtain is a pen that consists of a high fence, serving as an impediment that ensures order and that prevents "undesirables" from reaching the door. With official documents in her hand, the mother and three children have emerged from the darkness of their previous experiences and are now proceeding toward the light of their bright future, as indicated by the sunlight radiating through the glass panes on the door. This family's passage through the metal walkway from the right of the picture, to the left, is the final stage in their quest for freedom, for America, and for their well-being. In contrast to the pens and fences, the metal bars that guide the families are open, as if the immigrants are being corralled to a destiny where they can then roam freely.

The door in this photograph represents the transitional space in their lives, the threshold to their hopes. This image characterizes the Ellis Island experience as being pleasant. Only two officials are on duty to interrogate six immigrants, and the two families are separated, staggered, by approximately ten feet, which was the target distance that Ellis Island had established. At the end of this passage, in the upper left-hand corner, an official inspects another woman with at least two children who are positioned immediately before the threshold of the door. The overall impression is one of institutional order, calm, control and ultimately, hope. The entire picture seems to evoke the suspense of whether that woman will be admitted to the New World.

This idealized depiction, nonetheless, contradicts some of the Ellis Island testimonies. While this photograph may represent the experience of many immigrants, a number of oral narratives relate completely different events. First, not all new arrivals were treated gently. The woman mentioned earlier who was interrogated about being pregnant, Florence Norris from England, stated: "So, one man got hold of me. And he took me in a small, we, we called it a cage. ... And he was very, very rough. I will never

forget him, if I live to be a hundred.” Moreover, in stark contrast to the order, calm, and control that is evident in the picture above, many immigrant accounts also emphasized that they were frightened at every stage of the inspection and that it was a crowded, noisy, and unpleasant process. For example, a nine-year-old passenger from Italy in 1911, Rosa Brecci, expressed the crowded conditions that she encountered: “We were just like cattle. Everybody one after another.”

Other narratives also refute the experience that is depicted in the photo above. At times, too few interpreters and officials were on hand to explain the situation to the new arrivals when confusion arose. An immigrant from England, Eleanor Lenhart was a seven-year-old when she arrived at Ellis Island. She vividly remembers the bewilderment and the scramble to process everyone quickly: “They didn’t explain anything to you, you see. They didn’t have time.” Indeed the staff were encouraged to expedite the processing, particularly on the days of heavy volume. A graphic account of the expediency of the Ellis Island examination that he experienced was provided by Henry Meyer, a German immigrant who was an eleven-year-old child when he arrived from Germany in 1921. Meyer described the medical processing as being so hurried that putting one’s shoes on and tying them would unduly hold up the line: “And it was push, push, push—And, and mother had these high top shoes on with the shoestrings. And she was there, you know, trying to tie her shoes. And the inspectors, I guess, they were there saying, hurry up, hurry up. You know, get those shoes on, you know. Gotta move, you know.”

Example 2: The Mental Examination

The next photograph portrays intelligence testing that was administered by the medical staff at Ellis Island. A widely held belief by the personnel was that the poorer people travelling in third class had a higher likelihood of carrying contagious diseases and of generally being lower in intelligence. This assumption about intelligence motivated some immigration doctors to research the best method of detecting mental defectiveness in the arriving aliens. Two of the medical personnel, Howard Andrew Knox (1885–1949) and Henry Herbert Goddard (1866–1957), were instrumental in introducing pioneering methods that evaluated the mental capacity of immigrants. Knox served as the Assistant Surgeon at Ellis Island between April 1912 and May 1916. On one occasion, when Knox presented a progress report on his evolving performance tests at a meeting of the Eugenic Researcher Association, he cited the deportation of a thirty-nine-year-old Finnish telephone line repairman for being physically inferior. Although the Finn could read and write, Knox proclaimed him to be mentally of a “low order”. The following is the description of that Finn that Knox provided and that was reprinted in the *New York Times*:

One familiar with the reconstruction of the Stone Age could not help but note the close resemblance. The head was one, the external anatomy of which I will never be likely to forget. The forehead was low and receding. The supra-orbital ridges (above the eyes) were sharp and prominent. The eyebrows were long and shaggy. The eyes were sharp and piercing. The nose was saddle-shaped, with a prominent tip. The lips were thick and protruding, while the chin was massive and heavy. (Richardson 2011: 148)

Knox went on to describe the man’s “prehensile toes”, which Knox accounted for by proposing the following explanation: “[S]ince he may have inherited the characteristics of his ancestors who perhaps often found it necessary to climb to the tree tops to escape some giant animal of their time” (ibid.). The subjectivity of this description, as well as the tacit assumptions inherent therein, all provide a glimpse into the world of eugenics in

the early nineteen hundreds. It would appear that these medical personnel were deporting immigrants simply on the grounds of their being unattractive.

Goddard also later became notorious for making negative claims about the intelligence of steerage passengers: “[T]he intelligence of the average ‘third class’ immigrant is low, perhaps of moron grade” (1917: 243). Goddard himself coined the term “moron” to further distinguish between lunatics and idiots (1917: 271).

This photograph relates the ordeal of those who were marked with either a chalk “X”, or a chalk X encircled on their clothing for further inspection. The composition resembles a genre painting by one of the Old Dutch Masters of the seventeenth century.



Figure 2. Ellis Island Photographs from the Collection of William Williams, Commissioner of Immigration, 1902–1913.

The hierarchy in this photograph is underpinned by the diagonal division that runs from the lower-left hand corner up to the upper right-hand corner. On one side of this diagonal are the immigrants, and on the other, the two employees of Ellis Island. The subjects in this image also reflect a range of ages and social classes. All the immigrants are women and their hats (or lack thereof) indicate their class. The women with scarves may be peasants, with the white scarves being worn by the younger women, and the dark scarf by an older woman. In a similar vein, the hat worn by the third woman from the left indicates a higher social status and this hat is store-bought. Some of the observers, like the Ellis Island officials, do not wear hats. Even so, the most affluent-looking participants in this photograph are the Americans on the right side.

If we examine the subjects’ gazes, then apart from the women being tested, the other immigrants in this photograph are not looking at the desk or the test. Instead, the women are either looking at the man in the foreground or at the viewer. This may suggest that the man determines the fate of the woman being examined. As for the woman being tested, with the tilt of her head in her white scarf, and by casting her gaze downward, she

resembles a Madonna looking lovingly at the Christ child. Yet this woman seems to be enraptured by an intelligence test. Her witnesses surround her and a similarly clad younger woman stands over her, gazing crossly at the camera. The older woman rests her hand on the official's chair and glares at the viewer from behind the woman being tested. One of the seated women on the left has an unresponsive and apathetic appearance. The range of reactions expressed by these immigrants therefore seems to be apathy, apprehension, resignation, defiance, and wonder.

The institutional setting for this mental examination—the room, the lighting, the desk and the chairs, and the desk supplies—is typical of an institutional environment in the early nineteenth century. And like genre painting of the seventeenth century, a dark door appears to be open in the background. The two officials concentrate on testing the immigrant woman's intelligence. One of the two might be an interpreter, while the other might be conducting the test. If so, then the neatly dressed woman is the interpreter and the man in the suit is either actually administering the test, or is an overseer who ensures that justice prevails. Both of the man's hands are empty and one of his hands is on the desk, as if to represent his active involvement in this examination.

Many oral narratives contradict the information conveyed by this photograph. Most of the refuting accounts describe the offensive nature of the mental testing at Ellis Island. For example, the Italian immigrant Helen Nitti was eleven years old when she accompanied her mother from Italy in 1920, and when her mother was taken aside and administered a mental test, they were offended by how elementary the examination was:

I'll tell you a funny thing. See, when my mother got up there—And he said, how much is five and five? And my mother looked at me. And she, you know, she didn't know whether she, he was insulting her or what, you know. A, a man asking a grown woman what is, how much is five and five?

Helen Nitti's mother may have been detained because she outwardly appeared to be mentally deficient, but only because she was from a disfavoured geographical region. It is well attested that immigrants from Southern Europe as well as Jews were increasingly tested for low intelligence, all as part of the growing eugenics movement that was spearheaded by the doctors at Ellis Island. These constituted a majority of the working-class labourers who travelled in steerage to the United States.

A number of oral histories convey the disbelief and suspicion that the simple inquiries were trick questions or mistakes committed by the interpreters. As a consequence, some immigrants refused to answer, and this mute response actually contributed to some being labelled as mentally deficient and ultimately contributed to their deportation. In essence, the entire profile system was a dirty trick of a pseudo-scientific assumption on the genetic inferiority of certain races.

Example 3: Delousing

The third and last picture represents one possible reason for being medically detained—the detection of lice.



Figure 3. Ellis Island Photographs from the Collection of William Williams, Commissioner of Immigration, 1902–1913.

This photograph is likewise reminiscent of a seventeenth century scene in genre painting, but this involved delousing, as contracting lice was a relatively common affliction at that time. Artists such as Jan Siberechts, Bartolonné Estaban, E. Murillo, and Pieter de Hooch, all painted scenes of adults removing lice from children's hair. This image is a windowlight portrait that relies on natural light and it portrays a common medical problem for steerage passengers.

Hair is one of the most highly visible and prominent features of a person's appearance. In this photograph, the hair on the back of the young woman's head is clearly in view, whereas her body is fully covered in dark clothing and her face is nondescript in the shadows. Her identity is protected, but she also represents the thousands of women and men who underwent this ordeal.

The symbolism of a woman's hair being her glory dates back to St. Paul in the bible, and conversely, the loss of a woman's hair by shaving it off or by cutting it off, was earlier thought to be dishonourable (Synnott 1987: 384). As for the symbolism of the hair in this picture, as Roland Barthes suggests, hair functions as one of "the most legible signs" that can resemble a "little flag displayed" (Barthes 1993: 26). The flag of this immigrant is soiled. The salient focal point here is the matron in the immaculate white hat and pinafore who is cleaning and mending the young woman's "flag".

The matron concentrates as she peers into the immigrant's hair, which resembles a skein of yarn. The inspector also positions her shiny black shoe as if it were on the treadle of a loom, weaving a new narrative for the young woman. They also seem to share this moment alone in a bleak, attic-like area, with no other immigrants in sight, as if to reflect that Ellis Island was well-staffed to provide prolonged individual attention. As the woman scrutinizes the entanglement of the immigrant's tresses, she detects the lice, destroys them, establishing order from disorder.

One recurring visual feature in this composition is that at least three triangles are formed by the participants. The first is shaped by the arms of the matron and the hair of the young woman; the second consists of the folds of the white pinafore as it is beautifully draped over the inspector's knee; and the third is formed by the matron's face under her white cap. A triangle is one of the most stable geometric structures and throughout history, it has also represented ascension to the spiritual world. One interpretation could be that by cleansing and purifying her, this young woman will transcend the impediments of her previous life and be permitted to enter the New World. This photograph is perfectly balanced and while it conveys intimacy, it has been depersonalized, as if to imply that delousing was a procedure, not an emotional experience.

By some immigrants' accounts, nonetheless, delousing at Ellis Island was not merely a simple search and destroy mission. Sometimes an immigrant's hair was hacked off, all in the name of cleanliness. As an Italian eight-year-old girl who immigrated in 1922 recalls, the following scene at Ellis Island contradicts the image that has been constructed in the photo above:

Oh yes. This young woman here, she, they were examining her hair. She had it braided up so beautifully because, I guess, she was going to meet someone, you know. And they unbraided all her hair and evidently they found something there because they were clipping her hair, just cutting here and there. And she started to cry. She said, "But you're cutting my hair!" She says, "Well, my dear, if you want to be in America, we want to make sure that your hair is clean."⁵⁸

This inspection practice of rough haircutting altered the immigrant's outward appearance, as if cutting her off from her shabby past and making room for growth in her new, healthy habitat. This was, after all, the price to pay for admittance to the New World.

Conclusions

The stories that immigrants recount of Ellis Island are as diverse as the people who passed through that port of entry. Each personal experience depended on the year, month and day that the passenger arrived, as well as on the political, cultural, scientific, and medical agendas of the person's particular year of arrival. Additional factors, such as the technological state of photography and the social norms in the early twentieth century, all meant that pictures generally portrayed an emotional constraint that was further reinforced by an immigrant's goal of appearing sufficiently normal to be admitted to the country.

While the oral histories of the immigrants cited here contradict the three photographs included in this paper, it is important to note that many passengers' recollections also confirmed the conditions reflected in those photos. What is evident, however, is that the minority experiences of the detained and deported are under-represented in the visual archived material that survives of Ellis Island. Moreover, there is a lack of testimony—of recorded life histories—of those who were turned back, never

⁵⁸ A recording of the story can be found at <http://www.nps.gov/elis/forteachers/oral-history-ei-17.htm>.

to return. The voices of the detained nonetheless attest to the struggle that some experienced, and their ordeals offer us a hint of the trauma of those silenced by deportation.

Acknowledgements

I would like to thank Kathy Saranpa of the University of Eastern Finland for her valuable observations on the photos, and Mary Nurminen of the University of Tampere for her comments on the text. I also extend my appreciation to Supervisor Archivist George Tselos from the Ellis Island Oral History Project for helping me access the information for this study.

Works Cited

- Adams, Charles Francis 1853. *Works of John Adams, Second President of the United States*, 13. Boston, Little, Brown and Co.
- Barthes, Roland [1957] 1993. *Mythologies*. (Ed. & Trans. Annette Lavers.) New York, Hill and Wang.
- Bateman-House, Alison & Fairchild, Amy 2008. Medical Examination of Immigrants at Ellis Island. *Virtual Mentor*, 10, 235–241.
- Birn, Anne-Emmanuelle 1997. *Six Seconds per Eyelid: The Medical Inspection of Immigrants at Ellis Island, 1892–1914*.
<http://ddd.uab.cat/pub/dynamis/02119536v17p281.pdf> [18 May 2014]
- Cannato, Vincent J. 2010. *American Passage: The History of Ellis Island*. New York, Harper Collins Perennial.
- Chan, Sewell 2007. Ellis Island's Forgotten Hospital. *New York Times*.
<http://cityroom.blogs.nytimes.com/2007/10/26/ellis-islands-forgotten-hospital/> [17 February 2014]
- Fairchild, Amy L. 2003. *Science at the Borders: Immigrant Medical Inspecting and the Shaping of the Modern Industrial Labor Force*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Franklin, Benjamin 1753. "The Support of the Poor". Personal Correspondence to Peter Collinson, May 9, 1753.
<http://teachingamericanhistory.org/library/document/letter-to-peter-collinson/> [16 May 2014]
- Furman, B. & Williams, Ralph C. 1973. *A Profile of the United States Public Health Service, 1798–1948*. Bethesda, U.S. Dept. of Health, Education, and Welfare; National Institutes of Health; National Library of Medicine.
- Goddard, Henry Herbert 1917. Mental Tests and the Immigrant. *Journal of Delinquency*, 2, 243–277.
- Lodge, Henry Cabot (ed.) 1904. Alexander Hamilton (Lucius Crassus): Examination of Jefferson's Message to Congress of December 7, 1801, viii, January 7, 1802. *The Works of Alexander Hamilton*, 8. New York, Putnam's.
- McLaughlin, Allan 1905. How Immigrants are inspected. *Popular Science Monthly*, LXVI, 357–358.
- Mullan, E.H. 1917. Mental Examination of Immigrants: Administration and Line Inspection at Ellis Island. *Public Health Reports 1896–1970*, 32, 733–746.
- Richardson, John T. E. 2011. *Howard Andrew Knox: Pioneer of Intelligence Testing at Ellis Island*. New York, Columbia University Press.

- Robbins, Albert 1981. *Coming to America, Immigrants from Northern Europe*. New York, Delacorte Press.
- Synnott, Anthony 1987. Shame and Glory: A Sociology of Hair. *The British Journal of Sociology*, 38 (3), 381–413.
- Twain, Mark (Samuel Clemens) 1906. *The Idaho Daily Statesman*. February 4, 1906.
- Wallace, Elizabeth 1913. *Mark Twain and the Happy Island*. Chicago, A.C. McClurg.
- Whelpley, James Davenport 1906. The Open Door for Immigrants. *Harper's Weekly*, L, 517–519.
- Yew, E. 1980. Medical Inspection of Immigrants at Ellis Island. *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, 56 (5), 488–510.

Kuva, sana, puhe ja liike multimodaalisen kielenoppimistilan elementteinä

Laura Pihkala-Posti

Tässä artikkelissa esitellään multimodaalisen kielenoppimissovelluksen Berlin Kompass tarjoamaa uudenlaista tapaa tukea vieraan kielen suullisen viestintätaidon oppimista visuaalis-kehollisen virtuaaliympäristön avulla. Sovelluksella luotiin mahdollisimman autenttinen pareittain toteutettava kokemuksellinen lähestymistapa tien neuvomiseen.

Kielenopetuksen pysyvänä haasteena on kielenoppijoiden erilaisuus sekä modernin pedagogiikan keskeisen tavoitteen, oppija-autonomian mahdollistaminen. Mikäli mahdollisimman monien opiskelijoiden halutaan oppivan vieraita kieliä mahdollisimman hyvin, opetuksen lähestymistapoihin tarvitaan lisää toiminnallisuutta, kokemuksellisuutta ja autenttisuutta oppimista vahvistamaan ja siihen motivoimaan. Moniaistisuuden hyödyntäminen liittyy aivotutkimuksen tuloksiin, joiden mukaan aivojen mahdollisimman monipuolinen aktivoiminen takaa parhaan oppimisen ja kehittymisen.

Tässä artikkelissa esittelen ensin lyhyesti sovelluksen pedagogis-teoreettisen taustan, sitten sovelluksen toimintaidean. Seuraavaksi kuvaan pilotoitien yhteydessä tehdyn käyttäjäkyselyn avoimien vastauksien alustavan analyysin päälinjoja. Lopuksi pohdin, miten sovelluksen pilottikäytöstä kerättyä monimediaista aineistoa olisi tutkimuksellisesti mahdollista käsitellä. Tähän liittyen tarkastelen esimerkkiä video- ja äänimateriaalin tarkempaan analyysiin suunnitellusta lähestymistavasta. Siinä eri viestijöiden samasta visuaalisesta toimintaympäristöstä ja tehtävästä synnyttämää kielellistä interaktiota verrataan keskenään. Vertailu tapahtuu tallenteiden perusteella laatimieni ns. havainnolistamistranskriptien pohjalta. Tässä artikkelissa havainnollistan alustavan vertailuesimerkin valossa, millaista kielellistä variaatiota toiminta visuaalisessa ja kehollisessa virtuaaliympäristössä tuo esiin. Lopuksi pohdin, miten tarkastelua olisi mahdollista laajentaa.

In this paper a new kind of a multimodal approach for learning oral communication in a foreign language is presented. It is a visual-embodied virtual environment, called *Berlin Kompass*, which was developed in the interdisciplinary research project *Active Learning Spaces* at the University of Tampere. With this application, an authentic, gamelike and experiential way of exercising wayfinding as pair conversations was created.

A continual challenge in language teaching is to deal with different types of learners in one and the same language class. If the goal is to motivate and engage as many language learners as possible, for as effective a learning experience as possible, teaching needs to include more action-based, experiential and authentic elements than it has typically done in the past. The use of multimodal approaches is connected to the results of brain and learning research, according to which a multifaceted activation of the brain provides the best circumstances for development and learning.

This paper firstly presents the pedagogic-theoretical background of the application, then its functioning principles. After that the main findings based on the analysis of the open ended questions of the user feedback questionnaire are described. The central issue of this paper is to present reflections on how to access and analyze the multimodal research material collected during the pilots. As an example of the planned approaches, a comparative analysis of so-called illustrative transcripts is demonstrated. The illustrative transcripts of oral products of different communicators' interaction within the same visual action environment are compared. The tentative examples are intended to demonstrate the communicative and linguistic variation between different users created by acting in this visual and embodied virtual environment. Finally, possibilities for an extension of the analysis are discussed.

Asiasanat: multimodaalisuus, vieraan kielen verkkopohjainen oppiminen, visuaalinen ja kehollinen virtuaaliympäristö, suullinen viestintä ja vuorovaikutus

Keywords: multimodality, web-based foreign language learning, visual and embodied virtual environment, oral communication and interaction

1. Johdanto

Mediamaailman murros haastaa yhteiskuntamme eri tasoilla. Yksisuuntaisen median rinnalle noussut interaktiivinen digimedia osallistaa massat keskusteluun ja sisällöntuotantoon (vrt. esim. Jenkins 2006, Fidler 1997, Pihkala-Posti 2011). Samalla eri medioiden rinnakkainen hyödyntäminen ja multimodaalisuus (ks. tarkemmin luku 2) ovat nousseet keskeiseen asemaan. Mediamaailman ja medioiden käytön, tiedonprosessointitapojen ja lukutottumusten muutoksella on jatkossa merkittävä vaikutus opetusalaan esi- ja perusopetuksesta aina korkea-asteelle asti, ja täten myös kielenopetukseen ja -oppimiseen sekä näiden tutkimukseen (vrt. esim. Carr 2010, Luukka et al. 2008, Small & Vorgan 2008, Pihkala-Posti 2011, 2012). Samalla muutokset vaikuttavat yleisemmällä tasolla kielen- ja kirjallisuudentutkimukseen tarjoten uudenlaista tutkimusaineistoa. Toisaalta ne herättävät tarpeen uuden teorian kehittämiseksi ja uudentuloisille aineiston analyysin lähestymistavoille.

Tässä artikkelissa esittelen multimodaalisen kielenoppimissovelluksen, *Berlin Kompassin*, joka tarjoaa uudenlaisen tavan tukea vieraan kielen suullisen viestintätaidon oppimista visuaalis-kehollisen virtuaaliympäristön avulla. Sovellus kehitettiin monitieteisenä asiantuntijayhteistyönä Tekesin rahoittamassa ja Tampereen yliopiston koordinoimassa tutkimushankkeessa *Aktiiviset oppimistilat* (2012–2013). Hanke tutki moniaistisen ja vuorovaikutteisen teknologian hyödyntämistä eri kouluaineiden opetuksessa ja oppimisessa. Sovelluksen pedagoginen idea perustuu kokemus- ja teoriapohjaiseen tietoon. Tätä tietoa on kertynyt meneillään olevan väitöstutkimusprosessini lisäksi lähes kaksikymmenvuotisen kielenopettajan urani aikana sekä toimiessani opettajankouluttajana, oppikirjailijana ja opettajien täydennyskouluttajana. Kokemukseni perusteella esimerkiksi tien neuvominen on tilanne, jossa luokassa tapahtuva parityöskentely perinteisesti käytetyn karttapiirroksen pohjalta ei anna samanlaista oppimiskokemusta kuin todellisessa visuaalisessa ympäristössä liikkuminen tarjoaisi. Siksi ehdotin virtuaalista, mahdollisimman autenttista

pareittain toteutettavaa lähestymistapaa tien neuvomiseen. Idean kehittäminen ja tekninen toteutus tapahtuivat tiiviissä yhteistyössä TAUCHIn professorien Markku Turusen ja Roope Raisamon tutkimustiimin kanssa.⁵⁹

Pyrkimyksenäni on uuden teknologian avulla laajentaa oppimismahdollisuuksia, ei hylätä vanhoja jo hyväksi todettuja lähestymistapoja. Kielenopetuksen pysyvänä haasteena on kielenoppijoiden erilaisuus. Kaikille abstrakti kielioppi- ja tekstipainotus ei ole optimaalisin lähestymistapa. Mikäli mahdollisimman monien opiskelijoiden halutaan oppivan vieraita kieliä mahdollisimman hyvin, opetuksen lähestymistapoihin tarvitaan lisää toiminnallisuutta, kokemuksellisuutta ja autenttisuutta, sillä nämä motivoivat ja siten vahvistavat oppimista. Myös aivotutkimuksen uusimpia tuloksia tulee pyrkiä hyödyntämään (esim. Grein 2013). Moniaistisuuden hyödyntäminen liittyy nimenomaan niihin tuloksiin, joiden mukaan aivojen mahdollisimman monipuolinen aktivoiminen takaa parhaan oppimisen ja kehittymisen. Lisäksi haasteena on modernin pedagogiikan keskeisen tavoitteen, oppija-autonomian, mahdollistaminen.

Opetuksen teknologisoitumistarpeista huolimatta digiteknologian jalkautumiselle on lukuisia haasteita, joita on osoitettu monella taholla (Luukka et al. 2008, Arnold et al. 2013, Lukiolaisten liiton kysely 2011, Pihkala-Posti 2011, Pihkala-Posti & Uusi-Mäkelä 2014). Siksi tämän alueen tutkimukselle on merkittävää kysyntää, johon omalta osaltani pyrin vastaamaan. Berlin Kompass -sovelluksen kehittämisen tavoitteena oli selvittää design-tutkimuksellisin keinoin (ks. esim. Collins et al. 2004, Pihkala-Posti 2013, Pihkala-Posti et al. 2013), olisiko virtuaalitekniikkaa hyödyntämällä mahdollista tarjota yleisessä opetusteknologiadiskurssissa jatkuvasti väläyteltyä todellista lisäarvoa. Sellaista ei toistaiseksi ole kyetty riittävän pitävästi osoittamaan tiettyjen tahojen toteuttamasta ”hypetyksestä” huolimatta verrattuna sitä vallalla olevaan opettaja-oppikirja- ja tekstikeskeiseen luokkaopetukseen (esim. Arpi 2011). Myös opiskelijat ovat suhtautuneet uuden median opetuskäyttöön varsin varautuneesti (Pihkala-Posti & Uusi-Mäkelä 2014, Vesanen et al. 2011).

Seuraavaksi esittelen lyhyesti sovelluksen pedagogis-teoreettista taustaa ja sen jälkeen sovelluksen toimintaidean. Sovelluksen esittelyn jälkeen kuvailen pilotointien yhteydessä tehdyn käyttäjäkyselyn avoimien vastauksien alustavan analyysin päälinjoja. Lopuksi pohdin, miten sovelluksen pilottikäytöstä kerättyä monimediaista aineistoa olisi mahdollista käsitellä tutkimuksellisesti. Tähän liittyen tarkastelen esimerkkiä video- ja äänimateriaalin tarkempaan analyysiin suunnitellusta lähestymistavasta. Siinä verrataan keskenään eri viestijöiden samasta visuaalisesta toimintaympäristöstä ja tehtävästä vuorovaikutustilanteesta synnyttämiä kielellisiä tuotoksia. Tämän alustavan esimerkin valossa pyrin havainnollistamaan, millaista kielellistä variaatiota toiminta visuaalisessa ja kehollisessa virtuaaliympäristössä tuo esiin, ja pohtimaan, miten aineiston tarkastelua olisi mahdollista laajentaa.

2. Sovelluskehityksen pedagogis-teoreettinen tausta

2.1 Modaliteetit, multimodaalisuus ja oppiminen

Vieraan kielen opettamisen ja oppimisen yleiseksi tavoitteeksi määrittelen Eurooppalaisen viitekehyksen hengen mukaisesti *toimivan viestinnällisen kompetenssin* saavuttamisen sekä puhutussa että kirjoitetussa kielessä (ks. Eurooppalainen viitekehys, Pihkala-Posti 2012a, käsikirjoitus). Kielenoppimisen formaalissa kontekstissa

⁵⁹ Muut tiimin jäsenet: Pekka Kallioniemi, Jaakko Hakulinen, Pentti Hietala, Jussi Okkonen, Sanna Kangas, Tuuli Keskinen (TAUCHI — Tampere Unit for Computer-Human Interaction) sekä Mikael Uusi-Mäkelä (TRIM/LTL)

perinteisesti vallitsevat päämodaliteetit ovat siis (kirjoitettu) teksti ja puhe. Molempia tulisi olla tasapainoisessa suhteessa, mikä toistaiseksi on toteutunut varsin harvoin; puhe on jäänyt tekstin jalkoihin. Näin on tapahtunut myös ensimmäisen sukupolven verkko-opetusympäristöissä (ks. esim. Pihkala-Posti 2011, Ylönen 2005).

Psykologiassa ja fysiologiassa modaliteetti on informaation fysikaalinen välityskanava – tietty aistikanava, esimerkiksi näköaisti. Modaliteetit ovat suomalaiselle (kieli)pedagogiikalle ja (kielen)opettajakoulutukselle tuttu tarkastelutapa aistikanavanäkökulmasta katsottuna. On puhuttu visuaalisista (näkö), auditiivisista (kuulo) sekä kinesteettis-taktilisista (liike, tunto) oppijoista. Melko uskottavasti onkin pystytty todentamaan, että eri yksilöt suosivat oppimisessaan eri aistikanavia. Aivo- ja oppimistutkimuksen valossa yhteen aistikanavaan yksipuolisesti tukeutuminen ei kuitenkaan välttämättä edistäisikään oppimista. Viimeaikaisissa tutkimustuloksissa ei nimittäin ole saatu pitävää evidenssiä toimivasta tai toteutuvasta yhteen modaliteettiin perustuvasta yksilön ”pääoppimistyylistä”. Yksi aistikanava näyttäisi todellisuudessa toimivan harvoin pääoppimisväylänä, ja näyttäisi myös siltä, että tilanne on kompleksisempi kuin oppija itse kuvittelee tai tutkijat ovat aiemmin oppijoiden omien arvioiden perusteella olettaneet. Eri kanavat toimivat siis yhteistyössä, vaikka yksilö ei sitä itse tiedostaisikaan. Uudemman tutkimustiedon valossa näyttäisi siltä, että eri yksilöiltä on löydettävissä erilaisia kognitiivisia toimintatyyplejä ja että nämä vaikuttaisivat oppimiseen merkittävämmiin kuin yksittäinen aistikanava (esim. Coffield et al. 2004, Grein 2013, Wen 2011, Pihkala-Posti (hyväksytyt julkaistavaksi)).

Yksilöiden aistikanavapreferensseihin keskittymistäkin oleellisempaa lienee myös kielenopetuksen kontekstissa sen huomioiminen, että eri aistikanavien samanaikaisen käytön on varsin yksiselitteisesti todettu aktivoivan aivoja ja täten vahvistavan oppimista (esim. Grein 2013). Siksi vaihtelevia tai samanaikaisesti useita eri modaliteetteja tarjoava teknologia on pedagogiselta näkökannalta erityisen kiinnostavaa. Sen avulla voitaisiin tukea monikanavaisesti koko kielenopetusryhmää erilaisine oppijoineen. Samalla eri modaliteettien käyttö tehostaisi omaehtoisesti liian yksipuolisiin lähestymistapoihin tukeutuvien yksilöiden kielenoppimista. Ajatuksena on siis tarjota koko joukolle haasteita, mutta jokaiselle myös jotain omaa. Tällöin huomioitaisiin aiempaa paremmin myös ne, joille perinteinen analyttinen, kieltä abstraktina järjestelmänä kuvaava kielioppikeskeinen opetustapa ei ole optimaalinen tai joille puhuminen ja konkreettinen toimiminen sopivat paremmin kuin tekstipainotteiset työskentelytavat Berlin Kompass -sovelluksessamme järjestelmää käytetään keholla, ja tilassa liikutaan oikeasti kävelemällä suullisesti saatujen ohjeiden mukaan. Tällöin mukana on kirjallisen tekstin, panoraamakuvien ja viestijöiden puheena tai järjestelmän puhesynteesinä tuottaman puhutun kielen ohella kinesteettinen lisämodaliteetti.

Tässä yhteydessä modaliteettia ei rajoituta tarkastelemaan fysiologisuus-psykologiselta kannalta, vaan yhtä keskeinen on viestintätieteellinen näkökulma, jota Bernsen (2002) havainnollistaa seuraavasti:

[...] humans use *many and very different* modalities for representing information instantiated in *the same* physical medium and hence perceived by *the same* human sensory system. Consider, for example, *light* as physical medium and *vision* as the corresponding human sense. We use vision to perceive *language text, image graphics, facial expression, gesture*, and much more. These are *different* modalities of information representation instantiated in *the same* physical medium. (Bernsen 2002: 2)

Tällöin modaliteetilla tarkoitetaan *yksittäistä viestintäkanavaa* tai *mediatyyppiä*, eli tietynlaista tapaa esittää informaatiota jonkun fysikaalisen kanavan kautta. Saman aistikanavan kautta voidaan näin vastaanottaa informaatiota, joka sisältää useita eri

modaliteetteja (vrt. myös esim. Koivisto 2011: 20, Pihkala-Posti (hyväksytyt julkaistavaksi)).

Ajankohtaisissa kielipedagogisissa ja yleispedagogisissa virtauksissa painotetaan media- ja modaliteettikysymysten ohella teemoja, kuten kollaboraatio, autenttisuus, kokemuksellisuus, autonomia, toimijuus ja pelillisuus (ks. esim. Kohonen 2010, Kaikkonen 2000, van Lier 2010, Pihkala-Posti et al. 2014, Pihkala-Posti, artikkelikäsikirjoitus). Lisäksi puhutaan näiden mahdollistamisesta uudella teknologialla (esim. Gee 2004, Pihkala-Posti 2012, Pihkala-Posti & Uusi-Mäkelä 2014). Nämä eri tavoitteet sopivat yhdistettäväksi, kuten pyrin *Berlin Kompass* -sovelluksen avulla osoittamaan. Seuraavaksi tarkastelen lähemmin sellaisia pedagogisia kysymyksiä, jotka liittyvät vieraan kielen suullisen viestinnän opetuksen käytännön toteutukseen ja jotka johtivat *Berlin Kompass* -sovelluksen kehittämiseen.

2.2 Suullisen kielitaidon opetuksen haasteita ja sovelluksellamme haettuja ratkaisuja

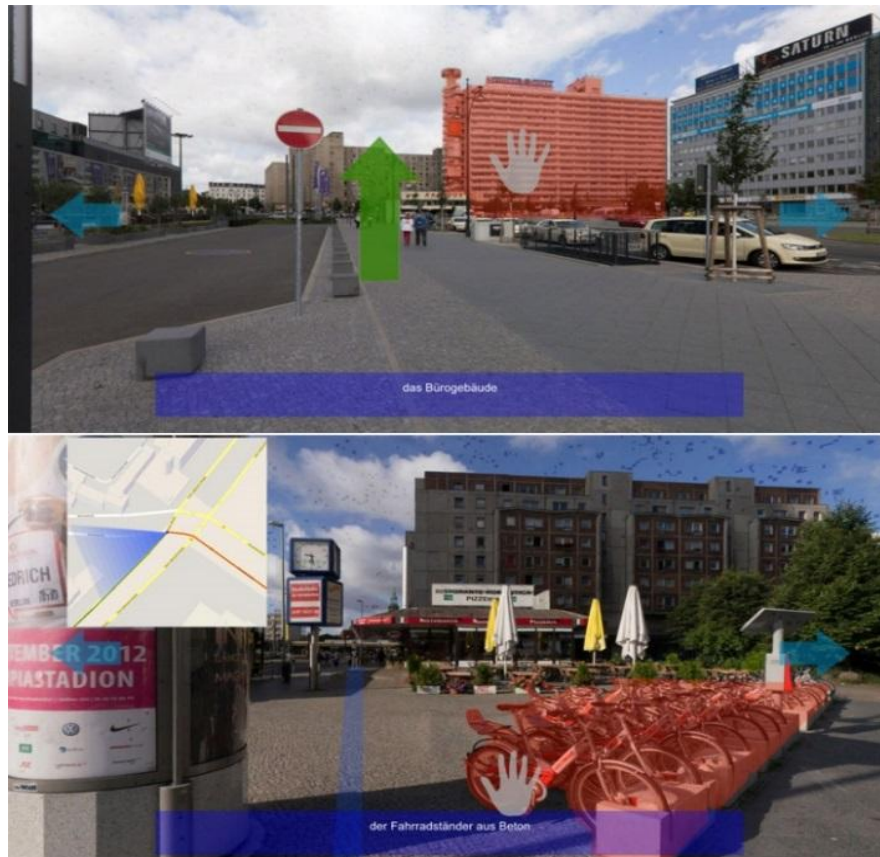
Tähän asti varsin tyypillisessä oppikirja- ja tekstipainotteisessa vieraan kielen luokkaopetuksen lähestymistavassa suullisen kielitaidon harjoittelu on keskittynyt ensisijaisesti erilaisiin oppikirjan tekstikappaleisiin perustuviin tehtäviin. Tällaisia ovat esimerkiksi suulliset kysymys-, vastaus- tai haastattelutehtävät, lyhyet kerrontatehtävät, suulliset tiivistelmät tai dialogit. Esimerkiksi dialogit on usein ohjeistettu varsin yksityiskohtaisesti, jolloin ne toimivat ensisijaisesti suullisina käännoharjoituksina. Mikäli suullinen dialogitehtävä on esitetty skeemana (vrt. esim. Kristiansen 1996), kielentuottotilanteen vapaus kasvaa. Visuaalisen sisällön suullistamista on harjoitettu oppimateriaaleissa satunnaisesti esiintyvillä tehtävillä, joissa oppilaiden täytyy selittää yksittäisiä kuvia suullisesti. Huolimatta hyvästä tavoitteestaan tällainen tehtävä on usein muusta kontekstista suhteellisen irrallinen kokemus. Lisäksi staattisesta yksittäiskuvasta kertominen ei vastaa riittävässä määrin todellisuuden haasteisiin. Kuvien ja ympäristöjen kuvaaminen on ylipäättään haasteellista. Siinä tarvitaan muun muassa adjektiivien hallintaa, joka on vaativa osa-alue vieraalla kielellä. Niiden harjoittelu jää formaalissa opetuksessa useimmiten suhteellisen vähälle. Tällä tarkoitan, että oppikirjoissa adjektiivien ja adjektiiviharjoitusten osuus on pääsääntöisesti varsin pieni.

Verkko-opetuksen ensimmäisen sukupolven ratkaisuihin suullisen harjoittelun mahdollisuudet olivat perinteistä luokkaopetusta vieläkin rajallisemmat (vrt. esim. Pihkala-Posti 2011, 2012b, c, Ylönen 2005). Silloin tarjolla oli lähinnä kuullunymmärtäminen. Interaktiivisen median kehittyttyä tilanne on muuttunut. Tarjolla on nykyään erilaisia äänisovelluksia ja videokonferenssitekniikkaa, joiden avulla on mahdollista kommunikoida Internetin välityksellä. Tätä aihetta olen käsitellyt tarkemmin toisaalla (ks. esim. Pihkala-Posti 2011, 2012a, 2012b, 2012c, 2012d ja 2013, Pihkala-Posti & Uusi-Mäkelä 2014). Puheen ja kirjoituksen tuottamisen lisäksi uusin kehitys mahdollistaa myös puheen ja liikkeen tunnistuksen. Niitä mukaan tuottaessa lienee mahdollista päästä lähemmäksi tosielämän kokonaisvaltaista viestintää, johon myös keho osallistuu merkittävässä määrin. Siksi tällaista mahdollisuutta kokeillaan *Berlin Kompass* -konseptissa. Normaalissa luokkaopetustilanteessa toimintaan liittyvien viestintätilanteiden, kuten esimerkiksi reitin neuvomisen harjoittelu, jää useimmiten tasolle, jolla tuotetaan yksittäisiä fraaseja tai lauseita, ilman että niiden relevanttius kyetään testaamaan toiminnan tasolla. Tämä johtuu siitä, ettei luokkatilassa kartan äärellä virheellisesti annetusta tai ymmärretystä ohjeesta seuraa epäonnistumisen kokemusta. Reaalimaailmassa tapahtuva epäonnistuminen puolestaan motivoi tai suorastaan pakottaa korjaamaan tai täsmentämään viestin sisältöä. Siellä ohjeita ja kuvauksia joudutaan

tarpeen mukaan tarkentamaan, kunnes päästään toivottuun lopputulokseen. Berlin Kompass -konseptissa teknologiaa käytetään apuna, kun formaaliin kontekstiin luodaan mahdollisimman realistinen viestintä- ja toimintaympäristö. Tällöin kaikella sanomisella ja tekemisellä on konkreettinen merkitys ja tulos, jonka tavoitteena on syventää oppimiskokemusta (ks. myös Pihkala-Posti & Uusi-Mäkelä 2014, Pihkala-Posti et al. 2014).

3. Berlin Kompass -sovelluksen toimintaidea

Berlin Kompass -kielenoppimissovelluksen avulla tutustutaan Berliiniin ja opitaan vieraskielisiä suullisia ongelmanratkaisutaitoja. Oleellinen osa sovellusta on moniaistinen toiminnallisuus, kielellinen ongelmanratkaisu suullisen viestinnän autenttisessa kontekstissa sekä pelilliset elementit. Virtuaali-Berliinissä toiminta perustuu Kinect-laitteen käyttöön oman kehon liikkeiden ja eleiden avulla. Kinect-laitetta käytetään panoraamakuvin esitetyssä virtuaalimaailmassa liikkumiseen. Sovelluksen käyttö tapahtuu kahden eri käyttäjän teknologiavälitteisenä interaktionana. Toinen käyttäjä toimii opastajana ja toinen opastettavana. Tehtävänä on, että opastettava pääsee valitsemansa berliiniläisen nähtävyyden luo. Lähtöpisteenä toimii Alexanderplatzilla sijaitseva Park Inn -hotelli. Käyttäjät ovat eri tiloissa ja molemmilla on omat panoraamanäkymänsä sovelluksesta. He ovat tietokonejärjestelmän kautta yhteydessä toisiinsa. Ylävartaloa ja hartioita kääntämällä panoraamakuvat kääntyvät luonnollisen kaltaisesti 360 astetta, joten näkymä on samankaltainen kuin oikeassa risteyksessä. Opastajalla on apunaan kartta, joka helpottaa opastusta reitillä. Lisäksi hän saa kirjanlukemis-eleellä (kaksi kättä rinnakkain kohotettuna kasvojen eteen) näkyviin keskeiset tienneuvomisfraasit. Järjestelmä tarjoaa viestinnän tueksi opastajalle ja opastettavalle sekä sanastollista että fraasiapua. Apua tarjotaan multimodaalisesti eli tekstinä ja samanaikaisena puhesynteesillä tuotettuna kohdekielisenä puheena. Apua saa osoittamalla kädellä panoraamakuvan yksityiskohtia, niin sanottuja aktivoituvia hotspotteja. Sovelluksen onnistunut käyttö edellyttää luovaa eri modaliteettien tarjoaman tiedon prosessointia ja hyödyntämistä, sekä selkeiden kohdekielisten ohjeiden tuottamista ja ymmärtämistä. Opastettava liikkuu saamiensa ohjeiden mukaan oikeasti panoraamassa eteenpäin; risteyksissä on tarjolla eri suuntavaihtoehtoja kuvaavia nuolia, joista opastettava valitsee ohjeiden perusteella yhden astuessaan sen suuntaan. Kinect-laitte tunnistaa opastettavan liikkeitä ja järjestelmä reagoi niihin. Perille pääsy on riippuvainen ensisijaisesti viestijöiden vuorovaikutus-, yhteistyö-, ja neuvottelutaidoista. Mikäli annettu ohje on virheellinen tai epätarkka, opastettava päätyy kulkiessaan seuraavan risteyspanoraaman sijaan umpikujanäkymään. Päästäkseen takaisin oikealle reitille opastettava joutuu kuvaamaan opastajalle umpikujanäkymän (järjestelmän kuvaus ks. myös Kallioniemi et al. 2013, Kallioniemi et al. 2014, Pihkala-Posti et al. 2014).



Kuva 1. Ylemmässä kuvassa näkyy opastettavan käyttöliittymä, jossa on punaisella korostettu, aktivoitu hotspot. Alemmassa kuvassa on oppaan näkymä. Siinä näkyy kartta ja sinisellä merkitty neuvottava reitti. Etualalla oikealla on punaisena näkyvä hotspot. Sen teksti näkyy kuvan alareunassa ja kuuluu samanaikaisesti käyttäjän kuulokkeista puhesynteesillä tuotettuna.

4. Sovelluksen pilotointi ja käyttäjäkysely

Ensimmäisen prototyypin testaus kouluympäristössä toteutettiin huhtikuussa 2013, ja kohderyhmänä olivat lukion A-saksan 1. vuosikurssin opiskelijat. Opiskelijoiden antama palaute oli varsin positiivista: sovelluksen ideasta piti 95 prosenttia testaajista. 74 prosenttia testaajista koki sovelluksen luoman oppimistilanteen todentuntuiseksi ja 95 prosenttia testaajista koki sen edistävän kielenoppimista. Sovellusta kehitettiin eteenpäin opiskelijapalautteen ja tutkijoiden havainnointiaineiston perusteella. Saksankielisen rinnalle kehitettiin myös englanninkielinen versio.

Tässä artikkelissa käsiteltävä tutkimusaineisto koostuu ensisijaisesti loppuvuodesta 2013 tehdyistä palautekyselyistä, jotka järjestettiin pilotointivaiheen yhteydessä, käyttökokeilujen aikana tekemäni observointi- eli havainnointimuistiinpanoista ja kokeilujen aikana tallennetuista ääni- ja videotiedoista. Mukana aineistossa on kaikkiaan noin 250 kielenkäyttäjän eli noin 125 opiskelijaparin tuotokset. Aineisto sisältää saksan- ja englanninkielistä versiota kokeilleiden palautteet, video- ja äänitallenteet ja observointiaineiston. Koska käyttökyselyä ei suoritettu kaikille samassa muodossa, tässä käsitellyn kyselyaineiston vastausten osalta $n = 156$. Tämän otoksen kaikille käyttäjille tehtiin muodoltaan täysin sama käyttökysely, joka sisälsi Likertin asteikolla vastattavien, ensisijaisesti käyttökokemukseen liittyvien 37 väittämän ohella muutamia avoimia kysymyksiä (ks. myös Pihkala-Posti et al. 2014).

Sekä avoimien että asteikkovastausten perusteella opiskelijat kokevat virtuaalis-toiminnallisen panoraamakuvaympäristön pääsääntöisesti edistävän suullista vieraan kielen käyttöä ja kielenoppimista yleensä. Tästä kertoo se, että 84 prosentilla opiskelijoista oli positiivinen asenne Berlin Kompassia kohtaan, eli tyytyväisyyskyselyssä (asteikolla 1–7) he arvioivat Berlin Kompass -sovelluksen välille 5–7. Sovelluksen prototyyppiin tyytyväisten osuus oli myös selvästi yli puolet: 61 prosenttia oli täysin samaa (7) tai lähes samaa mieltä (6) vastaavan väitteen suhteen. Jopa 81 prosenttia opiskelijoista koki sovelluksen edistäneen kielenoppimista. Lähes 60 prosenttia opiskelijoista koki tilanteen hyvin todentuntuiseksi (ks. myös Pihkala-Posti et al. (2014).

Avoimissa kysymyksissä lukiotason englannin- ja saksanopiskelijat kommentoivat suullisen kielitaidon oppimistilannetta Berlin Kompass -sovelluksen avulla toteutettuna muun muassa seuraavasti:

Saa käyttää puhetilanteessa englantia kun taas tunnilla tehdään enemmän tehtäviä.

Virtuaalinen oppimisympäristö on mielestäni hyvä tapa oppia ja reitin neuvomisen oppimiseen sovellus on mielestäni hyvin tehokas.

Lisähyötynä kielen tuottaminen spontaanisti, sillä sitä ei muuten tule harjoiteltua. Aito kielenkäyttötilanne, ja kun juttelee kaverinsa kanssa ei mene lukkoon vaikei oikein hyvin osakaahan.

Se ettei tiedä mitä toinen näkee vaan joutuu kysymään.

Keskustelutilanne, joutuu improvisoimaan.

Pitää käyttää kieltä nopeasti ja niin kuin olisi oikeasti neuvottavana.

Kieltä on pakko käyttää opastaakseen kaveria. Pakko motivoi puhuman sillä ilman sitä peli ei etene.

[...] pakottaa kommunikoimaan englanniksi, jotta pääsee eteenpäin.

Kieltä on pakko käyttää, jotta löytää perille. Myös todentuntuisuus on hyvä asia ja oikean kaupunkikuvan näkeminen.

Sovelluksemme taustalla olevan pedagogisen konseptin suhteellisen onnistunut toteutus jo sen ensimmäisissä prototyyppiversioissa saa vahvistusta myös opiskelijoiden avoimista vastauksista. Tällä tarkoitan, että konseptia tuntematta opiskelijat nostavat prototyyppin käyttökokeilunsa perusteella esiin sovelluskonseptin keskeisiä pedagogisia aspekteja (vrt. luku 2). Seuraavassa esitän esimerkkejä palautteen alustavasta ryhmittelystä sovelluksen ideaa kuvaavien otsikoiden alle (ks. myös Pihkala-Posti et al. 2014).

Viestintätilanteen autenttisuus, todellisuudentunne, immersio⁶⁰

Todentuntuisuus ja selkeys. Ymmärsin idean nopeasti ja ymmärsin minne neuvottavani liikkui.

Se että opastus tuntui aidolta.

Sen avulla voi oikeasti löytää jonnekin paikkaan.

Positiivista on, että oppii käyttämään kieltä todentuntuudessa tilanteessa kun toinen henkilö on oikeasti ”läsnä samassa kuvassa” ja maisema on aito.

Aidontuntuisuus ja vuorovaikutus.

Pitää käyttää kieltä nopeasti ja niin kuin olisi oikeasti neuvottavana.

⁶⁰ Mäyrä & Ermi (2005: 6) kutsuvat tällaista virtuaalimaailmaan eläytymisen ja uppoutumisen eli immersion muotoa aistien immersioiksi (sensory immersion).

Se oli hauskaa ja realistisen tuntuista. Mielenkiintoisempaa kuin tunneilla. Se simuloi hyvin todellista tilannetta.

Sovellus näyttää todenmukaiselta ja tilanne on melko todenmukainen. Näkymää on melko helppo ja luonnollista ohjata.

Idea on hauska ja hyödyllinenkin, valmistaa todelliseen kielenkäyttöön. Voi kuvitella olevansa reissussa!

Tilanne oli sinänsä todentuntuinen, mikä teki sovelluksesta hyödyllisen.

Oppija-autonomia ja toimijuus

Pystyi itse katsomaan ja etsimään erilaisia apuja eri nimistä ja esimerkiksi keltaisesta bussista jos ei muista miten muuten kysytään minne pitää mennä.

Keskustelutilanne, joutuu improvisoimaan.

Tuollaisia opastustilanteita ei harjoitella kunnolla, vaikka ne ovat hyödyllisiä. Ja joutuu myös soveltamaan, jos ei muista tarkalleen jotain sanaa.

Yhteistyö

Yhteistyön luonnollisuus.

Ainoastaan yhteistyöllä pääsi läpi.

Saa toimia kaverin kanssa yhdessä ja tulee miettineeksi miten voi neuvoa toista liikkumaan kaupungissa.

Tekemällä oppiminen, kokemuksellisuus

Pääsin oikeasti toimimaan ja harjoittamaan kieltä.

Reitinneuvonnan harjoittelu on konkreettisempaa.

Se oli todentuntuinen ja helppo käyttää, lisäksi siinä oppi hyvin käytännön tilanteita. Parasta että tulee tehtyä jotain eikä vain istuttua paikallaan.

Oppijan tukeminen

Sovelluksen avulla voi oppia englantia aivan eri lailla. Siinä huomaa että saattaa tarvita vielä apua ja se on hyödyllistä.

Ainakin opastettavana oli helppo kääntyä ja edetä, nuolet ja sana-apu auttavat.

Äänineuvot olivat helposti ymmärrettäviä. Siinä näkee kaupunkia, oppii perussanoja ja...

Multimodaalisuuden ja kehollisuuden edut

Kielen käyttö tehtäessä samalla muutakin työtä aivoilla.

Sormella sohiminen on kivaa.

Parasta että tulee tehtyä muutakin kuin istuttua paikallaan ja pitää huomioida ympäristöään.

On hauska ohjata sovellusta vartalolla ja positiivista siinä on se, että oppii saksaa samalla.

Ohjaus idea on hieno ja mukava ja se oli selkeää.

Annettujen esimerkkien kaltainen palaute kertoo tulkintani mukaan siitä, että kehitetty sovelluskonsepti saattaisi tarjota kielenopetukseen uuden, raikkaan lähestymistavan. Konsepti näyttäisi tuovan opetukseen myös teknologian käytön kautta tavoiteltua pedagogista lisäarvoa. Seuraavaksi pyrin etsimään opiskelijapalautteen tarkastelun ohelle muita tapoja tutkia ja osoittaa sovelluksen mahdollista pedagogista innovaatiomerkitystä.

Kuvaan observointihavaintojani ja otan niiden vahvistukseksi esimerkkejä opiskelijoiden tuotoksesta tehdyistä äänitallenteista.

5. Sovelluksen käytön havainnointi- ja tallenneaineiston alustavaa analyysia

Observointi on menetelmänä tavallinen, kun opetusta ja oppimista tutkitaan laadullisesti. Tässä tapauksessa kokeilut myös tallennettiin, joten jatkossa voidaan palata tilanteisiin, jotka ovat havaintojen alustavan analyysin perusteella kiinnostavia, ja analysoida niitä tarkemmin (observoinnista menetelmänä ks. esim. Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Berlin Kompassin pilottikäyttökokeilujen yhteydessä tekemiini havaintojen perusteella sovellus tarjoaa kielenoppijoille varsin suuren yksilöllisen vapauden harjoitella suullista tuottamista verrattuna perinteiseen luokassa toteutettavaan harjoitteluun (vrt. luku 2.2). Havaitsin muun muassa varsin huomattavaa vaihtelua siinä, millaisia strategioita opiskelijat käyttivät viestiessään keskenään ja käyttäessään ympäristön tarjoamaa apua: muun muassa hotspottien tarjoamaa sanasto- ja fraasiapua, tai autenttisten Berliini-panoraamakuvien tarjoamaa kielellistä ja ei-kielellistä informaatiota. Panoraamat tarjosivat varsin paljon autenttista kielellistä tukea, kuten tienviittoja, kadun- ja liikkeiden nimikylttejä, mainoslakanoita, -pylväitä ja julisteita, joita eri yksilöt hyödynsivät hyvin vaihtelevasti. Suurtakin vaihtelua esiintyi parien välillä siinä, mihin kuvauksessa keskityttiin, ja minkä tyyppisiin kuvassa näkyviin ei-kielellisiin objekteihin tukeuduttiin – nämä kaikki kuvastavat eri yksilöiden ja kielenkäyttäjien eri tapoja hahmottaa ja kuvata visuaalista maailmaa sekä kielellistä havaintojaan.

Observointien perusteella näyttää siltä, että toimintaympäristö soveltuu hyvin eritasoisille kielenkäyttäjille: alkeistason kielelläkin oli mahdollista päästä onnistuneesti perille, kunhan avainsanat ja -ilmaukset löytyivät joko järjestelmästä tai kielenkäyttäjältä itse hallitsi ne. Toisaalta varsin korkeatasoiset viestijät (EVK B2-taso) pystyivät vapaasti, monipuolisesti ja vivahteikkaasti hyödyntämään kielellistä repertuaariaan toimiessaan autenttista muistuttavassa ympäristössä.

Havainnoidessani opiskelijoiden interaktiota sovelluksessa kiinnitin huomiota erityisesti siihen, että parien interaktion sujuvuus ja visuaalisen kuvauksen tarkkuus ratkaisevat, päätyykö opastettava haastavammassa risteyksessä lähtemään oikeaan suuntaan vai ei. Opiskelijoiden tuotoksista paljastuu, että he kokevat kielellisen toiminnan vahvasti. He muun muassa pohtivat, mikä meni pieleen ja koettavat tarkentaa ohjeistusta. Silti näyttäisi, että osalle tehtävän suorittaminen ja riittävä tarkkuus on helpompaa kuin toisille. Erityisesti jotkut pojat, joiden ääntäminen, intonaatio tai kieliopillinen osaaminen vaatii vielä harjoitusta, näyttäisivät selviävän tehtävästä kommunikoimalla lyhyesti mutta tarkasti ja relevantisti. Sen sijaan jotkut jo varsin sujuvasti ja monipuolisin fraasein vierasta kieltä tuottavat tytöt päätyvät toistuvasti umpikujaan. Tässä vaiheessa on mahdotonta sanoa, onko kyseessä selvä tendenssi, joka liittyy sukupuolten välisiin eroihin visuaalisen ympäristön kuvauksen ja ohjeidenannon suhteen. Laajan aineiston analyysi on vasta alkuvaiheessa. Joka tapauksessa kiinnostava havainto on, että heikommallakin kielitaidolla saattaa päästä perille, mikäli ohje sisältää relevantisti ne objektit, joiden avulla suuntautuminen onnistuu helpoiten. Sattuman vaikutusta reitillä etenemiseen ei voida kuitenkaan sulkea kokonaan pois. Tästä huolimatta heikommalla kielenkäyttäjät näyttivät observoinnin perusteella olevan erityisen tyytyväisiä perille pääsyyn. Normaalissa luokkaopetuksessa tällaisia palkitsevia kokemuksia on heikommen vaikea saavuttaa.

Seuraavassa luvussa pohdin sopivien analyysitapojen löytämistä. Tarkastelutapani havainnollistamiseksi esitän pilottikäytön äänitallenteista laatimiani esimerkkitranskripteja, joissa on kolmen reittiä neuvovan opiskelijan tuotokset. Näillä

opiskelijoilla on ohjeistettavanaan sama panoraamareitti Alexanderplatzilta DDR-museolle.

6. Aineiston tarkemman analyysin lähestymistapoja etsimässä

Tämänhetkisenä haasteena on löytää lisää sopivia keinoja, joilla aineistoa voidaan analysoida. Relevanttia tietoa tarvitaan muun muassa siitä, miten sovelluksen tarjoamaa sana- ja fraasiapua voitaisiin kehittää sen toimivuuden optimoimiseksi. Erityisen kiinnostavaa olisi tarkastella, miten visuaalinen ja kielellinen aineisto toimivat vuorovaikutuksessa keskenään. Siksi opiskelijoiden tuottamaa puhetta täytyy tarkastella yksityiskohtaisesti. Tähän käytän muun muassa opiskelijoiden puheesta tekemiäni transkripteja. Schwitalla ja Betz (2006: 400, viitattu Imo 2013: 152) sekä Spiegel (2009: 11, viitattu Imo 2013: 152) pitävät opetustutkimuksen näkökulmasta mahdollisena vaihtoehtona redusoituja transkripteja, eli niin sanottuja havainnolistamistranskripteja (Anschauungstranskripte), jotka sisältävät vain ”sellaista informaatiota, joka on kyseisen kommunikatiivisen ilmiön esittämisen kannalta välttämätöntä” (Spiegel 2009: 11, käännös Pihkala-Posti). Tärkeä kriteeri on Imon (2013: 153) mukaan myös tällaisen transkriptin nopeampi synnyttävyyttä verrattuna yksityiskohtaiseen transkriptiin. Tämä sopii aineistoni esitystavaksi, koska aineistoni on varsin laaja: se sisältää noin 125 keskusteluparin 5–40 minuutin pituiset suulliset tienneuvomistutuotokset. Mainitun kaltainen havainnolistamistranskripti sopii aineistoni alustavaan hahmottamiseen, jota varten riittää, että eri henkilöiden tuotoksia samasta visuaalis-toiminnallisesta ympäristöstä verrataan sisällöllisesti (ks. myös Pihkala-Posti et al. 2014).

Saadakseni paremman otteen aineistostani päädyin ensimmäisenä askeleena kokeilemaan, miten eri henkilöiden suullisten tuotosten transkriptit voidaan ryhmitellä tuotoksen pohjana olevien risteyspanoraamojen alle. Seuraavassa esimerkissä esitän kolmen eri opastajan tuotokset, kun he neuvovat opastettavaa etenemään kuvien risteyksissä: reitti alkaa Park Inn -hotellista ja päättyy DDR-museoon.



Kuva 2. Tienneuvomistilanne meneillään *Berlin Kompass* -sovelluksen Berliinin tuomiokirkon ja DDR-museon risteyksessä.

Kukin opastettavan tai kuljettavan reitin risteyspanoraama ja siihen liittyvä tuotos on esitettyä omalla sivullaan, jotta kuvan ja siitä tuotetun kielen vertailu olisi mahdollista (ks. myös Pihkala-Posti et al. 2014).

Park Inn



Tässä panoraamassa kielletty ajosuunta -liikennemerkkiä käytetään orientaatioon useammassa keskustelussa B ja C.

A. (Ei kommentoi tai ohjeista ensimmäisessä panoraamassa, sanoo vain:) Uuuu uu do you see the – do you hear, do you hear me (ja opastettava mene itse nuolivihjeen perässä sattumalta oikein eteenpäin? => tarve katsoa video ja kuunnella parin tuotos).

B. I am going to explain you the route where to go. Where are you right now? I can see a fo..., I can see, I can see, I can see I see I see a large mall and an office building and some residential towers betwe, behind the office bulding, and then there's a traffic sign forbidden way, and then there's a the red one with the white stripe across it can you see that one? Okay you have to go that way, I think. Niin, mee sinne, go to the traffic sign the red one with the white stripe go at that one. There should be a green arrow or something. And then move forward and then you should be at the next place.

C. So just turn a little bit to your left so that you see the red stop sign and the same what's that say Berliner Zeitung building. (Opastettavalla teknisiä ongelmia, ei kykene kääntymään Kinectin avulla vasemmalle) Okay. Heheh, can you turn right? So you go all the way, maybe, so turn right all the way. Pa-, so past, just a sec, uhm, past the Park Inn and so that you see the red uhm traffic sign. Yeah, okay, and then you go straight ahead.

Saturn – Galleria



Tässä risteyksessä Escados-grilli ja risteyksessä oleva kuorma-auto esiintyvät kahdessa eri kuvauksessa: kulloinkin toinen kuvauksessa A ja B, sekä molemmat kuvauksessa C.

A. Do you see the brown building in the in the near the, can you see it? Yes. Uuhm let's see, uhhh uhhh there is a, there is a, there is a grill named Escados, do you see it, and turn a little bit left and there should be the still the brown building and go there, cross the street.

B. Okay you got there, great. Okay now I see a guy with a bike, okay, yeah we are here. Okay now, turn left a little bit so you see the van you see the van on the street, yeah. Go at the, go at the van, go at the white van.

C. Well done, heh. Okay, then you see Escados bar and grill (epäselvää muminaa) parilla grill. Turn to your left if it's possible, so again towards the truck. (melko pitkä hiljaisuus) Yeah, you see the truck, walk towards the truck.

Pizzeria



Pizzeria on jokaisessa esimerkissä toistuva, panoraamasta löytyvä maamerkki. Kadulla oleva mainostolppakello mainitaan myös kahdesti.

A , uuh wait, hmm there, there is a restaurant named i- Italian restaurant, uuh pizzeria. Go there, go straight on.

B. Yeah, great, we are at the next place. So now you should see a galleria and uuh europa, some kind of building I don't know what that is. Yeah, turn right and you can see the clock and then there is a restaurant pizzeria, there's a pizzeria and there's a light street clock, and. Yeah, go that way. There's a clock on an advertisement stand. You should go that way, it's like uuhm there's the bikes on your right side and then there's that clock on your left side and go through them.

C. Yay, okay, uuhm, okay, are you, see you Europcar and Galleria on your right, uhm, just a sec, uuhm, so now, turn a bit towards the right, where you see the clock in front of you, or until you see it in front of you, and then walk forward towards the ristorante.

Asiamarkt – Bahnbrücke



Silta toistuu näissä esimerkeissä. Se on vallitsevassa asemassa panoraamassa. Lisäksi maamerkkeinä toimivat muun muassa autot, mikä ei sinänsä vastaa todellista tien neuvomista, vaan on tämän virtuaalipanoraamaympäristön tuoma erityispiirre.

A. Uhm there is a bridge, do you see it, uuh, go straight on un-, under it.

B. Okay, we are at the next place. Yeah I see lots of people, okay, you have to turn right again until you see a black car, and there's a bridge and then there is a black car, and then there is a bus, go at, go at the car and the bus go at that car and the bus.

C. Good, and now you see the bridge, uhm, then turn to the right again, until you're facing the bridge, and you see a black car, do you see a black car? Uuh, Walk towards that car. Okay, yeah, heh, do you see it? Okay, did you go right? Yeah, just turn until you face the bridge. Heheh. (Opastettavalla tekninen ongelma).

Nordsee – Hotelli



Tämä risteys tuo esiin suurimman variaation eri parien välille. Kaksi paria selviytyy neuvojen avulla melko lyhyen viestinnän jälkeen oikein eteenpäin. Yksi pari päättyy umpikujaan ja joutuu ratkaisemaan tilanteen keskustelemalla. Opastaja kielellistää myös epäonnistumiseen johtaneita syitä. Lisäksi sovellusprototyypin hetkelliset tekniset ongelmat synnyttävät kohdekielistä lisäkeskustelua.

A. Hm hm uuh turn or there is at right a brown building go hmm from left. Hmm wait, a brown building other side that street, its name, it's named a hotel with blue roof. Yes.

B. Great you're at the next place again. Okay. When you are at that next place, turn right until you see a hotel with a blue roof, is the brownlooking apartment with a blue roof. And go at that, go that way. At that, aahm. There's, the building has a blue roof, it's a hotel and, go at that, there's cars on the street, going, aahm, through the street, yeah,

C. Can you turn, yay, you got it, okay, uuhm, so now you see this tower, uhm, yeah, and a flag, and a, okay, just let me see, uh, okay, uh, sorry, okay, just let me get on track, so you see tv-tower, uhm, I don't, heheh. Just, just a second, uhm, do you see a uhm a bus on your left? Okay, oh, now I see where you are, okay so turn to the right, completely to the right until you see a, uhm, a sort of crossing and there's people, a group of people in the middle of it, and then you see the street sign with lots of different streets. Walk towards that street sign. Uhm, well, if you find the arrow, yeah, you go a little bit past it. (Opastettava päättyy umpikujaan.) No, I'm sorry, uuhheh, just a sec. Yeah, I can see that, I don't actually know, what I should do now, hehheh. (Toimintamalli umpikujassa ei käyttäjälle selvä.) Oh, okay, just a sec, I am trying to get it working, not really working when I am trying (toimintamallin selvittelyä ja järjestelmän käyttötekniikan harjoittelua). Oh, just, just, just a second. Now it seems to work, so uhm, uhm, what do you see? Yeah, okay, great, great, uuh, turn to the right, until you see that same crossing that I was talking about and the brown building with the blue roof. Uhm, okay, now I am trying to, hehhehe, get you to go the right way, cause last time it didn't work so, yeah, well you see a, the same. (Pieni keskeytys ja neuvottelu tutkijan

käyttöliittymän reittimerkinnän epäselvyyden takia, minne nuoli neuvottavalla näyttää, ja miten neuvoa toimivasti.) Sorry, so now I'll get you to the right place, so uhm turn a little more to the left so you face the, where there are cars, not the building, and not the crossing. So walk towards a, the cars, and the sort of lamp post.

Berliner Dom - DDR-Museo



Tässä reitin viimeisessä risteyspanoraamassa opastajat näyttävät viittaavan monipuolisemmin erilaisiin maamerkkeihin ja ohjaavan pariaan niihin tukeutuen.

A. Now, there is a, do you see the there is a blue river on left hand and then there is a hotel on right, and you can see there, there is the stairs down, go there, stairs, down. Heheh. Yes.

B. Great, we're close, there's a street light and you have to turn, uhm, 180 degrees, there is a street vendor, who is selling toys or some kind of stuff, and, go, go at that, go at the, go at the vendor. Yeah there is a church, no, don't go, don't go at the church but turn a little more to left, there's a fancy lamp post, that's left don't, go right, turn right move at it but turn a little bit more, turn right until you see a vendor, okay, go go at the vendor . Great.

C. Yay, good, ääh, so now you see maybe a white boxy thing and buildings ähm, ääh, turn to your right, until pass this cathedral church thing, and then you see this man selling all kinds of weird things. And then you see a building and then on next to it there's a stairs going down. Yeah, go, walk towards stairs. Yay, well done!!!

Esimerkki A havainnollistaa kielellisesti ja kommunikatiivisesti puutteellista, mutta silti siinä mielessä relevanttia neuvontatapaa, että neuvottava pääsi ilman kiertoteitä tavoiteltuun kohteeseen. Esimerkki B on kielellisesti ja kommunikatiivisesti selkeästi monipuolisempi. Tämäkin tuotos johtaa suoraa tietä oikeaan kohteeseen. Esimerkki C on siinä mielessä mielenkiintoinen, että siinä päädytään umpikujaan ohjeistuksen epätarkkuuden takia. Kyseisessä kohdassa järjestelmän reittikuvaus on opastajalle jonkin verran harhaanjohtava. Siksi aineistossa on paljon tapauksia, joissa juuri tämä risteys on haasteellinen. Siitä huolimatta A- ja B-esimerkkien neuvot, kuten monet muutkin parit, onnistuivat ongelmitta neuvomaan kyseisessä kohdassa eteenpäin. Läheskään kaikki aineistosta löytyneet variaatiot eivät luonnollisestikaan esiinny näissä kolmessa esimerkissä. Tulen jatkamaan transkriointi- ja analyysityötä kattavamman kuvauksen aikaansaamiseksi.

7. Pohdintaa

Yllä esitetty ratkaisu, eli eri henkilöiden tuotosten ryhmittely tuotoksen pohjana olevien risteyspanoraamojen alle, näyttäisi relevantilta tarkastelutavalta ainakin kun aineistoa hahmotetaan ja vertaillaan alustavasti. Analyysiä on jatkossa mahdollista tarkentaa esimerkiksi vertaamalla, millaisia asioita eri yksilöt korostavat tuotoksissaan. Tarkempaa analyysia voidaan myös kohdistaa siihen, millaisia asioita he kykenevät kielellistämään opeteltavalla kielellä. Aineistosta löytyy alustavan havainnoinnin ja analyysin perusteella muun muassa moninaisia ymmärtämisen varmistusstrategioita, korjausstrategioita, erilaisia ympäristön, paikan, sijainnin ja tilan kuvausstrategioita, suunnistautumisstrategioita, erilaisia esimerkkejä kulttuuri- ja kielisidonnaisten strategioiden, kuten täytesanojen, interjektioiden, small talk -fraasien ja intonaation käytöstä tai niiden käytön puuttumisesta. Tarkastelen näitä aspekteja lähemmin tulevissa julkaisuissa. Samalla ilmeiseksi nousee tarve yhdistää kommunikaatioparien äänitiedostot ja toimintavideot toisiinsa, sekä lisäksi tarkastella hotspot-aktivointeihin ynnä muihin liittyvää lokitietoa. Tähän liittyen on edessä tarkempaa interaktiotutkimusta (ks. esim. Imo 2013, Sager 2010). Muita suunniteltuja tarkastelun fokuksia tulevat olemaan muun muassa se, kuinka liikettä ilmaistaan neuvojan ja neuvottavan puheessa, sekä miten tämä vaikuttaa panoraamassa seuraavaan risteyskseen etenemiseen. Kiinnostavaa olisi myös selvittää tarkemmin, miten kielenoppimistapahtuma muuttuu moniaistisen toiminnallisuuden johdosta ja miten erilaiset oppijat suhtautuvat tämänkaltaiseen lähestymistapaan.

Konseptin ideana oli tarjota erilaisia medioita ja modalityetteja hyödyntäen monipuolinen, autenttisen kaltainen oppijakeskeinen toimintaympäristö, joka tukisi vapaan suullisen tuottamisen harjoittelua. Havainnointiaineiston ja opiskelijakyselyiden perusteella näyttää siltä, että sovelluksen pedagoginen idea toimii. Tietokoneteknologian avulla on kyetty luomaan todellisen tuntuinen toiminnallinen viestintäympäristö. Siinä kielenoppijoiden tavoitteeksi muodostuu valittuun kohteeseen pääseminen. Tällöin fokus siirtyy virheiden pelosta relevanttien viestintätapojen etsimiseen ja kehittämiseen. Perille pääseminen osoittautui niin palkitsevaksi kokemukseksi, että heikommatkaan kielenkäyttäjät eivät antaneet periksi. He taistelivat perille asti, iloitsivat onnistumisestaan ja alkoivat havaintojen perusteella käyttää kieltä matkan varrella yhä sujuvammin ja paremmin. Tällaista oppimisprosessia on vaikea toteuttaa perinteisessä opettaja- tai oppimateriaalijohtoisessa luokkahuonekontekstissa. (Ks. myös Pihkala-Posti et al. 2014).

Piloteista on saatu myös runsaasti sovelluksen kehitysideoita. Design-tutkimuksen hengessä niitä käytetään jatkossa kokonaisuuden hiomiseen. Sovelluksen teknistä toimintavarmuutta on syytä edelleen vahvistaa, ja sen äänenvälitysjärjestelmää tulee kehittää. Panoraamaympäristön tarjoamaa tukea, eli tekstinä ja äänenä samanaikaisesti ilmaantuvien sana- ja fraasiapujen sisältöä ja määrää on samoin vielä syytä hioa, kun tavoitellaan tukea eritasoisille kielenoppijoille. Tällä hetkellä kunkin hotspotin kohdalla käyttäjälle tarjotaan yksittäisiä sanoja (samanaikaisesti äänenä ja tekstiruutuna), mutta lisäksi toisella kädenosoituksella saa pidempiä esimerkkifraaseja, joissa avainsanaa tai -ilmausta käytetään lauseyhteydessä. Edistyneemmät opiskelijat pystyvät niiden avulla laajentamaan omaa ilmaisuväistöään. Pidemmät fraasit ovat pilotoinnin perusteella kuitenkin liian haastavia vähemmän kohdekieltä hallitseville, ja he tarvitsevat ympäristöön vielä lisää yksittäisiä sanoja vihjeiksi. Siksi pyrin tutkimuksessani selvittämään tarkemmin, miten sovellusta kannattaisi kehittää edelleen. Tulen esimerkiksi tarkastelemaan video- ja lokiaineiston perusteella, mitkä ovat ne panoraaman kohteet, joissa opiskelijat hakevat kädellään hotspot-sanastoapua mutta joissa sitä ei vielä tässä sovelluksen prototyypiversiossa ole tarjolla. Näihin kohteisiin tulisi jatkossa lisätä

apua. Lisäksi suunnitteilla on lisätä järjestelmän toimintoihin puheentunnistus. Sen avulla sovellus voi analysoida kielenkäyttäjien kieltä tuotoksen aikana ja esimerkiksi mukauttaa hotspottien vihjeitä hänelle sopivalle tasolle. Lisäksi on mahdollista analysoida ja antaa palautetta käyttäjän kielen muodollisesta ja ääntämyksellisestä oikeellisuudesta. Jatkossa on tarkoitus lisätä Berliinin ohelle muita virtuaalisesti vieraittavia kohteita sekä tien neuvomisen lisäksi myös muita viestintätilanteita.

Lähteet

- Arnold, Patricia & Kilian, Lars & Thillosen, Anne & Zimmer, Gerhard 2013. *Handbuch E-Learning. Lehren und Lernen mit digitalen Medien*. 3. painos. Bielefeld, Bertelsmann.
- Arpi, Torsten 2011. *Barns nya datorvanor ger sämre läsförmåga*. Tutkimusprojektin *Förändringar i läskompetens under 30 år: En internationell jämförelselehdistöiedote*. Göteborgs universitet, Utbildningsvetenskapligafakulteten
<http://www.ufn.gu.se/aktuellt/nyheter/Nyheter+Detalj/barns-nya-datorvanor-ger-samre-lasformaga.cid991610>. [1.9.2011]
- Bernsen, Niels O. (2002). Multimodality in language and speech systems - from theory to design support tool. In: Granström Björn, House David, Karlsson Inger (Hrsg.) (2002). *Multimodality in language and speech systems*. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 93-148.
- Carr, Nicholas 2010. *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*. New York, W. W. Norton & Company.
- Coffield, Frank & Moseley, David & Hall, Elaine & Ecclestone, Kathryn. 2004. *Learning styles and pedagogy in post-16 learning. A systematic and critical review*. London, Learning and Skills Research Centre.
- Collins, Alan & Joseph, Diana & Bielazyk, Katerine 2004. Design research: Theoretical and Methodological Issues. *The journal of the Learning Sciences*, 13 (1), 15–42.
- Erm, Laura & Mäyrä, Fans 2005. Fundamental components of gameplay experience: analysing immersion. S. de Castell, & J. Jenson. (toim.). *Changing Views: Worlds in Play. Proceedings of DiGRA 2005 Conference*. Vancouver, DiGRA, 15–27.
- Eurooppalainen viitekehys. Kielten oppimisen, opettamisen ja arvioinnin yhteinen eurooppalainen viitekehys*. 2003. Helsinki, WSOY.
- Fidler, Roger 1997. *Mediamorphosis: Understanding New Media*. Thousand Oaks, Pine Forge Press.
- Gee, James Paul 2004. *Situated Language and Learning: A Critique of Traditional Schooling*. New York, Routledge.
- Grein, Marion 2013. *Neurodidaktik. Grundlagen für Sprachkursleitende*. Ismaning, Hueber.
- Imo, Wolfgang 2013. *Sprache in Interaktion. Analysemethoden und Untersuchungsfelder*. Berlin, De Gruyter.
- Jenkins, Henry 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York, New York University Press.
- Kaikkonen, Pauli 2000. Autenttisuus ja sen merkitys kulttuurienvälisessä vieraankielen opetuksessa. Pauli Kaikkonen & Virpi Kohonen (toim.). *Minne menet kielikasvatus?* Jyväskylä, Jyväskylän yliopisto, 49–61.
- Kallioniemi, Pekka & Hakulinen, Jaakko & Keskinen, Tuuli & Turunen, Markku & Heimonen, Tomi & Pihkala-Posti, Laura & Uusi-Mäkelä, Mikael & Hietala, Pentti

- & Okkonen, Jussi & Raisamo, Roope 2013. Evaluating landmark attraction model in collaborative wayfinding in virtual learning environments. *Proceedings of the 12th International Conference on Mobile and Ubiquitous Multimedia*, 33.
- Kallioniemi, Pekka & Pihkala-Posti, Laura & Hakulinen, Jaakko & Uusi-Mäkelä, Mikael & Turunen, Markku & Hietala, Pentti & Okkonen, Jussi & Kangas, Sanna & Raisamo, Roope 2014. The Berlin Kompass language learning environment. *Proceedings of ED-MEDIA 2014: World Conference of Educational Multimedia, Hypermedia & Telecommunications*. Chesapeake, AACE, 1299-1304.
- Kohonen, V. 2010. Autonomy, Agency and Community in FL Education: Developing Site-based Understanding through a University and School Partnership. Breffni O'Rourke & Lorna Carson (toim.). *Language Learner Autonomy: Policy, Curriculum, Classroom. A Festschrift in Honour of David Little*. Oxford, Peter Lang.
- Koivisto, Johanna 2011. *EU-artiklar som multimodala budskap Text, bild och begriplighet i rapporteringen om EU-utvidgningen i finska och svenskamorgontidningar år 2002 och 2004*. Tampere, Tampere University Press.
- Kristiansen, Irene 1996: Tehokkaita oppimisstrategioita kognitiivisen psykologian tutkimustuloksiin pohjautuen. Marjut Vehkanen (toim.). *Suomi toisena/vieraana kielenä. Ajatuksia kielestä, kulttuurista, metodeista*. Helsinki, Edita & Helsingin yliopiston Vantaan täydennyskoulutuskeskus. 93–122.
- Luukka, Minna-Riitta & Pöyhönen, Sari & Huhta, Ari & Taalas, Peppi & Tarnanen, Mirja & Keränen, Anna 2008. *Maaailma muuttuu - mitä tekee koulu? Äidinkielen ja vieraiden kielten tekstikäytänteet koulussa ja vapaa-ajalla*. Jyväskylä, Jyväskylän yliopisto.
- Pihkala-Posti, Laura. 2011. Zur Stellung des E-Learnings im finnischen Deutschunterricht teoksessa Withold Bonner & Ewald Reuter (toim.). *Umbrüche in der Germanistik. Ausgewählte Beiträge der finnischen Germanistentagung 2009*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Pihkala-Posti, Laura 2012a. The digi-native and global language learner challenges our local foreign language pedagogy. Marina Bendtsen & Mikaela Björklund & Liselott Forsman & Kaj Sjöholm (toim.). *Global trends meet local needs 33*. Vasa, Åbo Akademi University Faculty of Education, 109–121.
- Pihkala-Posti, Laura 2012b. Mit Internet und sozialen Medien Deutsch lernen. Motivationssteigerung durch “diginative” Lernwege. *GFL* 2–3, (Themenschwerpunkt: Innovative Wege des Deutschlernens), 114–137. <http://www.gfl-journal.de/2-2012/Pihkala-Posti.pdf> [12.8.2014]
- Pihkala-Posti, Laura 2012c. Web-Kurs für fremdsprachliche mündliche Kommunikation?. Jürgen Wagner & Verena Heckmann, Verena (toim.). *Web 2.0. im Fremdsprachenunterricht. Ein Praxisbuch für Lehrende in Schule und Hochschule*. Glückstadt, Werner Hülsbusch, 223–230.
- Pihkala-Posti, Laura 2012d. Mediamaailman muutos, syntynyt digikulttuuri ja kielenopetus. Muutostarpeita kielenopettajien koulutukseen ja täydennyskoulutukseen?. Eija Yli-Panula & Arja Virta & Kaarina Merenluoto (toim.). *Oppiminen, opetus ja opettajaksi kasvu ainedidaktisen tutkimuksen valossa. Turun ainedidaktisen symposiumin esityksiä 11.2.2011*. Turku, Turun yliopisto, 200–213. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-5342-4> [12.8.2014]
- Pihkala-Posti, Laura 2013. Design-tutkimuksella kohti toimivia aktiivisia kielenoppimistiloja. Jarmo Viteli & Anneli Östman (toim.). *Tuovi 11: Interaktiivinen tekniikka koulutuksessa 2013-konferenssin tutkijatapaaminen*. Tampere, TamPub, 82–91 <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-44-9202-0> [12.8.2014]

- Pihkala-Posti, Laura (hyväksytty julkaistavaksi). Die Entwicklung multimodaler interaktiver E-Learning-Konzepte für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache. 2. Saarbrücher Fremdsprachentagungin julkaisu.
- Pihkala-Posti, Laura *Merkityksellistä multimodaalisuutta? Internet-ympäristöjen mahdollisuuksia vieraan kielen opettamisen ja oppimisen näkökulmasta.* (artikkelikäsitelmä).
- Pihkala-Posti, Laura & Uusi-Mäkelä, Mikael Eijo & Viteli, Jarmo & Mustikkamäki, Mika 2013. True Implementation of Technology in Language Teaching through Peer-learning?. Theo Bastiaens & Gary Marks (toim.). *Proceedings of World Conference on E-Learning in Corporate, Government, Healthcare, and Higher Education 2013*, Chesapeake & VA, AACE, 940-945. <http://www.editlib.org/p/114972> [12.8.2014]
- Pihkala-Posti, Laura & Uusi-Mäkelä M. 2014. Kielenopetuksen tilat muutoksessa. Eija Yli-Panula & Harry Silfverberg & Elina Kouki (toim.). *Opettaminen valinkauhassa.* Turku, Suomen ainedidaktinen tutkimusseura. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/42530> [12.8.2014]
- Pihkala-Posti, Laura & Kallioniemi, Pekka & Uusi-Mäkelä, Mikael & Hietala, Pentti & Hakulinen, Jaakko & Turunen, Markku & Okkonen, Jussi & Kangas, Sanna & Raisamo, Roope & Keskinen, Tuuli 2014. Collaborative Learner Autonomy and Immersion in Embodied Virtual Language Learning Environment. *Proceedings of World Conference on Educational Multimedia, Hypermedia and Telecommunications 2014*, (1240 –1245). Chesapeake & VA, AACE.
- Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna. 2006. *KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto* [verkkójulkaisu]. Tampere, Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/> [14.2.2014]
- Sager, Sven Fredrik 2010. *Kommunikationsanalyse und Verhaltensforschung Grundlagen einer Gesprächsethologie.* Tübingen, Stauffenbur.
- Small, Gary & Vorgan, Gigi 2008. *IBrain. Surviving the technological alteration of the modern mind.* New York, Collins Living.
- Van Lier, L. 2010. Agency, Self and Identity in Language Learning. Breffni O'Rourke & Lorna Carson (toim.). *Language Learner Autonomy: Policy, Curriculum, Classroom. A Festschrift in Honour of David Little.* Oxford, Peter Lang.
- Vesänen, Maria & Thuneberg, Mikael & Reinikainen, Hanna & Mikkilä Joonas 2011. *Lukio 2.0. Suomen lukiolaisten liiton tutkimus 2011.* Helsinki, Suomen lukiolaisten liitto.
- Wen, Xu 2011. Learning Styles and Their Implications in Learning and Teaching. *Theory and Practice in Language Studies*, 1 (4), 413–416.
- Ylönen, Sabine 2005. Training mündlicher Kommunikation mit E-Materialien? Armin Wolff & Claudia Riemer & Fritz Neubauer (toim.). *Materialien Deutsch als Fremdsprache Heft 74 Sprache lehren – Sprache lernen.* Regensburg, Fachverband Deutsch als Fremdsprache. 371–394.

Notes on Contributors

Christos Angelis on tohtorikoulutettava Tampereen Yliopistossa. Tutkimusintressit ovat mm. goottilainen kirjallisuus, ajan filosofia, ja Hegelin dialektiikka. Hän viimeistelee parhaillaan väitöskirjaansa, nimeltään *“Time is Everything with Him”*: *Temporal Dialectics and the Concept of the ‘Eternal Now’ in the Victorian Gothic*.

Christos Angelis is a doctoral candidate at the University of Tampere. His research interests include Gothic Fiction, Philosophy of Time, and Hegelian Dialectics. He is currently completing his dissertation, entitled *“Time is Everything with Him”*: *Temporal Dialectics and the Concept of the ‘Eternal Now’ in the Victorian Gothic*.

Merja Kaipainen on englannin kielen ja kirjallisuuden tohtorikoulutettava Tampereen yliopistossa. Hänen tutkimuskohteitaan ovat visuaalinen runous, modernismi ja kuvan ja sanan välinen tutkimus. Vuonna 2006 hän kirjoitti lisensiaatin tutkimuksen aiheesta *Virginia Woolf, Modernism and the Visual Arts*.

Merja Kaipainen is a doctoral candidate of English language and literature at the University of Tampere. Her research interests include word and image studies, visual poetry and modernism. She wrote her licentiate’s thesis on *Virginia Woolf, Modernism and the Visual Arts* in 2006.

Karita Katto on tohtorikoulutettava Tampereen yliopistossa. Hänen multimodaalinen tutkimuksensa käsittelee ikäihmisten representaatiota suomalaisessa lehdistössä kolmen vuosikymmenen aikana. Väitöskirjatyö on työn alla.

Karita Katto is a doctoral candidate at the University of Tampere. Her multimodal research concerns the representation of elderly people in the Finnish press over the past few decades. Her dissertation is in progress.

Anne Ketola on tohtorikoulutettava Tampereen yliopistossa. Hänen tutkimuksensa keskittyy visuaalisen ja verbaalisen informaation vuorovaikutukseen käänösprosessissa. Ketolan kuvitetun teknisen tekstin kääntämistä käsittelevän väitöskirjan on määrä valmistua vuonna 2017.

Anne Ketola is a doctoral candidate at the University of Tampere. Her primary research interests revolve around the interaction of visual and verbal information during the translation process. Her dissertation on the translation of illustrated technical texts is scheduled to be defended in 2017.

FT **Maria Laakso** on tutkinut kaunokirjallisuuden huumoria erityisesti lastenkirjallisuudessa useissa julkaisuissa. Hänen väitöskirjansa ”Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa” (Tampereen yliopisto 2014) tarkastelee huumoria ja kaksoisyleisön puhuttelua yhdistäen erilaisia kirjallisuudentutkimuksen ja monitieteisen humorintutkimuksen välineitä. Laakson tutkimusintresseihin lukeutuvat suomalainen nykykirjallisuus, huumori ja ironia, kertovan tekstin retoriikka ja sanan ja kuvan suhde lastenkirjallisuudessa.

Maria Laakso (PhD) has explored literary humour and children’s fiction in several publications. In her doctoral thesis *From Nonsense to Parody, From Irony to Wordplay. Multi-level Humor and Dual Audience Address in Kari Hotakainen’s Children’s Fiction* (University of Tampere, 2014) she examined the relationship between literary humour and audience structures in Finnish children’s novels, with the various tools of literary

criticism and interdisciplinary humour studies. Her research interests include contemporary Finnish prose, humour and irony, rhetoric of fiction, and words and images in children's fiction.

Kate Moore on käännöstieteen lehtori Tampereen yliopiston kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikössä vastuoppialueenaan englannin kieli ja kääntäminen. Moore on muun muassa toiminut kenttähaastattelijana Ellis Islandin muistitietohistoriallisessa projektissa sekä kirjoittanut useita muistitietohistoriaa käsitteleviä artikkeleita kansainvälisen muistitietotutkimusseuran julkaisemaan *Words and Silences* -lehteen. Moore on myös toiminut espanjalaisen *Historia, Antropología y Fuentes Orales* -lehden julkaisutoimikunnan jäsenenä.

Kate Moore is a lecturer in English Translation Studies at the School of Modern Languages and Translation Studies at the University of Tampere, Finland. She has worked as a field interviewer for the Ellis Island Oral History Project, and has contributed several articles on oral history to the Journal of the International Oral History Association, *Words and Silences*. Moore has also served on the editorial advisory board of the Spanish journal, *Historia, Antropología y Fuentes Orales*.

Riitta Oittinen opettaa kaunokirjallista kääntämistä Tampereen yliopistossa. Hän on väitellyt kaunokirjallisesta kääntämisestä ja hänen erityisalanaan ovat multimedialiset tekstit. Hän on kirjoittanut lukuisia artikkeleita ja kirjoja lapselle kääntämisestä ja kuvakirjojen kääntämisestä. Oittinen on myös (tieto)kirjailija ja kuvataiteilija.

Riitta Oittinen teaches literary translation at the University of Tampere. She holds a PhD in literary translation and specializes in multimedial texts. She has written extensively about, e.g., translating for children and translation of picturebooks. Oittinen is also a writer and an artist.

Laura Pihkala-Posti on projektitutkija, tohtorikoulutettava ja tuntiopettaja Tampereen yliopiston kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikössä, oppikirjailija, kielenopettaja (Tampereen klassillinen lukio) ja opettajien täydennyskouluttaja. Hänen tutkimuskiinnostuksen kohteitaan ovat Saksan kieli, erityisesti aikamuodot, kielenopetus ja -oppiminen, uusi media, uudet lukutaidot ja e-oppiminen, kielenoppimisympäristöjen suunnittelu ja kulttuurienvälinen viestintä. Hänen saksan kielen ja kulttuurin e-oppimista käsittelevä väitöskirjansa on suunniteltu valmistuvan vuonna 2015.

Laura Pihkala-Posti is a project researcher, doctoral candidate and part time teacher at University of Tampere, schoolbook author, language teacher and teacher in-service educator. Her research interests include German language, especially tense, language teaching and learning, new media, new literacies and e-learning, language learning environment design as well as intercultural communication. Her dissertation on E-Learning of German language and culture is scheduled to be defended in 2015.

Hanna-Riikka Roine on tohtorikoulutettava Tampereen yliopistossa. Hänen tutkimusintresseihinsä kuuluvat fantasia- ja tieteisfiktio, fiktiiviset maailmat, intermediaalisuus, (digitaaliset) pelit ja fanitutkimus. Hänen nykyaikaista spekulatiivista fiktiota käsittelevä väitöskirjansa valmistunee vuonna 2016.

Hanna-Riikka Roine is a doctoral candidate at the University of Tampere. Her research interests include fantasy and science fiction, fictional worlds, intermediality, (digital) games and fandom. Her PhD dissertation on imaginative, immersive and interactive universes in contemporary speculative fiction is scheduled to be defended in 2016.

Leena Romu toimii Suomen kirjallisuuden tohtorikoulutettavana Tampereen yliopistossa. Hänen lisensiaatintutkielmansa *Ruutuja rikkovat ruumiit Kati Kovácsin sarjakuvassa Karu selli* tarkastetaan Tampereella joulukuussa 2014. Romu keskittyy tutkimuksessaan sarjakuvakerronnan keinoihin kuvata ruumiillisuutta ja siihen olennaisesti liittyvien sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen tapoihin.

Leena Romu is a doctoral candidate of Finnish literature at the University of Tampere. She will defend her licentiate's thesis *Ruutuja rikkovat ruumiit Kati Kovácsin sarjakuvassa Karu selli* (*Embodiment that breaks panels in Kati Kovács' graphic narrative Karu selli*) in December 2014. In her research, Romu scrutinizes the visual and verbal means that Kovács' graphic narrative utilizes in its depictions of embodiment, gender, and sexuality.

Tohtorikoulutettava **Riitta Santala-Köykkää** kiinnostavat muun muassa kuvataiteen, fiktion ja geopolitiikan yhteydet.

Doctoral candidate **Riitta Santala-Köykkää**'s research interests include the connections between visual art, fiction, and geopolitics.

FT **Mikko Turunen** on kiinnostunut suomalaisesta modernismista, metaforakäsityksistä ja viime aikoina myös Aleksis Kiven lyriikan luontokuvastosta.

Mikko Turunen's (PhD) research interests include modernist poetry, the study of metaphor, and more recently, the portrayal of nature in the works of the 19th century Finnish poet Aleksis Kivi.

Editors' Note

Editing this volume has been a learning experience for all of us. When the project began, we were all doctoral candidates and postdocs at the University of Tampere, and we hardly knew what we were getting into. The present series – Tampere Studies in Language, Translation and Literature B series – provided a perfect learning opportunity for novice editors. The purpose of the series is to offer the researchers at the University of Tampere a lower-threshold platform for publishing their work, and in addition to performing this important function, the series gave us an opportunity to familiarize ourselves with the kinds of practical problems with which editors have to wrestle on a day-to-day basis. Despite the many challenges faced along the way, we like to think the experience was both pleasant and enlightening. One of the things we learned was that editors need a lot of help. We would like to thank Eliisa Pitkäsalo and her students (Salla Hanhineva, Max Lange, Laura-Kaisa Maijala, Elina Ojala, Elli Oravainen, Tia Pesonen, and Outi Saarinen) for proofreading the articles that were written in Finnish. We also thank the series editors and the series editorial board for their comments on the earlier manuscript of the book. Most of all, we would like to thank the authors for their interesting essays. They present a wide array of topics and methodologies, but all approach the relationship between word and image from original angles. We hope to have done justice to the authors' efforts. We also hope to have produced a book that accurately reflects the kind of interdisciplinary research into intermediality currently being done at the School of Language, Translation and Literary Studies.

