

Mirja Kokko

Isän ikävä
Minäkerronnan ulottuvuuksia kuvakirjassa
Tyttö ja naakkapuu* ja elokuvassa *Näkymätön Elina



KUVA 1. (*Tyttö ja naakkapuu*, 10–11)

Minä tiedän ikävän. Se on sellaista, jonka tuntee joka puolella itsessään. Eniten se tuntuu vaatteiden sisällä, mutta minä en tarkalleen tiedä missä. Joskus se sattuu kurkkuun ja korviinkin. Kurkusta tulee jotenkin paksu ja korviin pistelee niin kuin olisi pakosta juossut oikein kovaa vaikka ei olisi yhtään jaksanut. Kukaan ei näe siihen paikkaan, jossa ikävä eniten tuntuu. Äidilläkin on sellainen paikka. Äiti on pitänyt sylissä ja kertonut. Vaikka en ole vastannut, olen minä kuunnellut mitä on sanottu. Kun on istunut sylissä, se paikka, jonne ei näe, on pienentynyt. (*TJN*, 11.)

Näin pukee sanoiksi surua ja ikävänsä isänsä menettänyt pikkutyttö Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjassa *Tyttö ja naakkapuu* (*TJN*, 2004). Kuvan tyttö odottaa rautatieaseman naakkapuun alla äitiään, joka on ostamassa matkalippuja uuteen paikkaan (kuva 1). Isän kuolema merkitsee pienen tytön elämässä paitsi kipeää ikävää, myös käännekohtaa, jossa moni tuttu asia muuttuu. Tyttö pohtii, että ikävästä voi tietää jotakin, mutta ei kuitenkaan tarkalleen kaikkea. Ikävä on paljon isompi asia kuin kipu korvissa ja kurkussa, se on joka puolella ja kuitenkin kaikilta näkymättömissä. Samassa ajatuksenjuoksussa, jossa on läsnä suuri suru ja kaipaus, lapsella on kyky löytää myös lohdutus: äidin syli ja tieto siitä, ettei surun kanssa tarvitse olla yksin.

”Kukaan ei näe siihen paikkaan, jossa ikävä eniten tuntuu”, pohtii minäkertojatyttö osuvasti edellä olevassa tekstikatkelmassa. Todellisessa maailmassa tai fiktiivisen

maailman todellisuudessa tytön toteamus pitääkin paikkansa: vaikka omia kokemuksia ja tunteita on mahdollista välittää toiselle ihmiselle kielen avulla, yksityinen mieli on aina lopulta saavuttamaton. Kuva vahvistaa tytön sisäistä puhetta: tyttö katsoo ohi katsojan, hän myös mahdollisesti näkee jotain, joka on kuvan katsojan ulottumattomissa. Tämä on tytön todellisuus. Lukijan näkökykyä avartavat kertovan fiktion keinot, jotka Alan Palmerin (2004, 5) mukaan mahdollistavat ennen kaikkea fiktiivisen mentaalisen toiminnan esittämisen. Palmerin väitettä sopii täydentämään Dorrit Cohnin (1978, 5) tunnettu ajatus: fiktio eroaa todellisesta maailmasta erityisesti siinä, että se paljastaa kuvaamiensa henkilöiden sisäisen, kätkeyn maailman, johon tosielämässä ei ole pääsyä. Kertovan fiktion erikoinen paradoksi ilmenee Cohnin (mts. 5–7) mukaan siinä, miten kaikkein suurin todenkaltaisuus saavutetaan sellaisilla kerrontatekniikoilla, jotka ovat täysin luonnonvastaisia suhteessa todelliseen kokemukseen. Kuvatessaan fiktiivisten mielten toimintaa kirjailija ikään kuin saavuttaa suurimman illuusion autenttisuudesta kokemuksesta. Kysymys on kirjailijan tuottamasta illuusiosta, koska kerronnassa käytetyt tajunnankuvauksen keinot ovat nimenomaan kirjallisia keinoja. Kirjallisten henkilöhahmojen persoonan ja tajunnan uloimmat kehukset määrittää kieli, jonka tuotetta kertomus on. Tajunnankuvauksen keinoin on mahdollista välittää lukijalle lapsen ajatuksia kuoleman aiheuttamasta surusta ja ikävästä. Toisaalta mahdollisuus ”nähdä” toisen mieleen auttaa lukijaa asemoimaan itsensä siten, että hän voi kokea ottavansa osaa fiktiivisen henkilöhahmon suruun ja myötäelää mukana tämän ikävässä. David Herman (2002, 14–15) puhuu lukijan kognitiossa tapahtuvasta luonnollistumisesta, jossa fiktion sisäisen maailman havainnointi ja ymmärtäminen mahdollistuu niin sanotun deiktisen siirtymän avulla: lukija pystyy asemoimaan itsensä suhteessa tarinamaailman ajallisiin ja tilallisiin kehyksiin.

Pohjoismaiset kuvakirjatutkijat ovat nojanneet analyysissaan ruotsalaisen Kristin Hallbergin *ikonotekstin* käsitteeseen. Hallberg (1982, 165) määrittelee kuvakirjan ikonotekstin kahden semioottisen järjestelmän vuorovaikutukseksi: sanallisen, konventioon perustuvan merkkikielen ja kuvallisen, joka on luonteeltaan ikoninen merkkijärjestelmä. Useita esitysmuotoja yhdistelevässä ilmaisuvälineessä kaikki osatekijät voivat yhdessä luoda vaikutelman tietystä näkökulmasta. Sarjakuvaa tutkinut Kai Mikkonen (2008, 313) toteaa, että kuviin sisältyvä päähenkilö tai kertoja vahvistaa sarjakuvien kertovuutta sekä ensimmäisen että kolmannen persoonan kerronnassa. Näin ensimmäisen persoonan kerronnassa voidaan nähdä kahden ”minän” läsnäolo samanaikaisesti: minä, jolla on kertova ääni ja kokeva minä, joka nähdään kuvissa. Sama käytäntö on yleinen moderneissa kuvakirjoissa, joissa on melkein automaattista yhdistää ensimmäisen persoonan kielellinen kerronta kuvien ulkopuoliseen kolmannen persoonan näkökulmaan. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuu* useimmat aukeamat edustavat tällaista kuvakirjalle tyyppillistä kerrontatilannetta.

Fokalisaatiota kuvakirjassa on käsitellyt Perry Nodelman (1991, 4–5, 8–9), joka kiinnittää huomiota juuri siihen, kuinka tekstin kulkiessa minämuodossa minäkertoja kuitenkin esitetään kirjan kuvissa (vrt. Nikolajeva & Scott 2001, 125). Nodelman (1991, 4–5, 8–9) suhtautuu tähän yleiseen käytäntöön kriittisesti. Vain vähän lukukokemusta omaavat lapset kuvakirjojen oletettuna kohderyhmänä ovat turhankin suuren haasteen edessä seuratessaan tarinaa, joka perustuu kahteen erilaiseen fokalisoinnin muotoon. Nodelmanin (mp.) mukaan jo samastuminen kielellisen kerronnan ”minään” on lapsilukijalle ongelmallista, ja hämmennystä lisää vielä vastakkainen visuaalinen näkökulma. Sirke Happosen (2007, 79) mukaan ulkoinen ja sisäinen fokalisaatio sekoittuvat kuvakirjan kuvissa voimakkaammin kuin tekstissä. Kuvakirjan teksti ohjaa katsomista ja voi vaikuttaa siihen, mikä kuvituksessa nähdään osuutena, joka näyttää henkilöhahmon ulkoapäin tekemässä ja toimimassa, ja mikä taas ilmaisee henkilön tunteita ja ajatusmaailmaa. Päähenkilön näkökulma sulautuu kuvituksen ulkopuoliseen näkökulmaan eli visuaalisen kertojan osuuteen. Kuvakerronnan voisi näin ajatella suodattuvan henkilöhahmon kokemuksen kautta. Kuvakirjassa henkilöhahmon näkökulma ja ulkoapäin määrittävä näkökulma välittyvät Happosen (mp.) mukaan kuvan ja tekstin vuorovaikutuksen sekä kuvakirjan kokonaisuuden ja tradition kautta. Kuvakirjan kertojaminen monet vaihtoehdot tulevat esille myös Anna-Maija Koskimies-Hellmanin väitöskirjassa *Inre landskap i text och bild. Dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker* (2008). Koskimies-Hellman tarkastelee kuvakirjojen sisäistä henkilökuvausta sekä tekstissä että kuvassa henkilöiden unien, leikkien ja kuvitelmiä kautta.

Vaikka tarkasteluni painottuu *Tyttö ja naakkapuun* kirjalliseen minäkerrontaan, *Näkymättömän Elinan* elokuvallinen minäkerronta tarjoaa analyysilleni mielekkään vertailukohteen. Molemmista kertomuksissa keskeinen teema on läheisen ihmisen menetyksensä ja siihen liittyvä suru ja kaipaus. Kuvakirjassa *Tyttö ja naakkapuun* isän ikävää kuvataan minäkertojatytön tajunnan kautta läpi koko kertomuksen. Elokuvan *Näkymättömän Elina* analyysissä tavoitteeni on poimia muuhun kerrontaan upotetut minäkerronnan jaksot, joissa henkilön tajunnankuvaus toteutuu elokuvalla tyypillisin keinoin.

Naakkapuun tyttö minäkertojana

Artikkelissani pääsee ensimmäisenä ääneen *Tyttö ja naakkapuun* minäkertoja, joka sisäisessä puheessaan etsii surulle sanoja. Päähenkilöstä, teoksessa nimeltä mainitsemattomasta työstä, käytän nimeä Naakkapuun tyttö. Tarkastelen aluksi kokevan ja kertovan minän suhdetta. Tämän jälkeen analyysini keskittyy ajatukseen kerronnasta kommunikaationa. Keskeisiksi nousevat seuraavat kaksi kysymystä: (1) Onko homodiegeettinen kertoja aina kommunikoija, jolle voidaan kuvitella yleisö? (2) Voiko itselle kertominen toimia keinona oman (elämän)tarinan hahmottamisessa (so. kysymys puheesta, joka ei

kommunikoi kenenkään kanssa)? Lisäksi kysymyksiä herättää ensimmäisen persoonan kerronnan ambivalentti luonne toisaalta kertomisena, toisaalta tajunnankuvauksena.

Naakkapuun tytön tarinassa kielellinen kertomus syntyy isänsä menettäneen tytön sisäisestä puheesta, joka täydentyy ja laajenee visuaalisten kuvien avulla kuvaukseksi surevan lapsen tajunnasta. Sekä kielellisessä että kuvallisessa kerronnassa liikutaan eri tasoilla. Toisaalta niissä kuvataan ulkoista todellisuutta sellaisena kuin se on kerronnan hetkellä rautatieasemalla. Toinen taso irrottautuu kerrotusta hetkestä, jolloin sekä verbaaliset että visuaaliset kuvat ovat kuvia tytön mielen kuva-albumista. Näissä kuvissa liikutaan tytön yksinäisestä arjesta kotona ja koulussa isän kanssa koettuihin yhteisiin muistoihin. Mielikuvituksensa avulla tyttö voi kurkistaa myös siihen näkymättömään ulottuvuuteen, jossa isä matkaa taivaalla perheen veneellä. Itse tapahtuminen on Naakkapuun tytön tarinassa lähes olematonta. Kerrottu hetki on kestoaltaan vain muutamien minuuttien pituinen, vain se aika, joka äidiltä kuluu matkalippujen ostamiseen.

Dorrit Cohn on esittänyt kaksi mahdollista menettelytapaa, joiden avulla preesensissä tapahtuva minämuotoinen kerronta voidaan saada mukautumaan sääntöön kerronnan tapahtumisesta aina menneisyydessä. Nämä ovat historiallisen preesensin ratkaisu ja sisäisen monologin ratkaisu, joista jälkimmäinen on sovellettavissa *Tyttö ja naakkapuun* minämuotoiseen kerrontaan. Sisäisen monologin ratkaisussa ”[r]omaanin preesens pyritään ymmärtämään normaalina aikamuotona äänettömästi ilmaisevasa itsekseen pohdiskelussa – kielenä, joka syntyy fiktiivisessä tietoisuudessa eikä pyri kommunikatiiviseen kerrontaan tai kerronnalliseen kommunikaatioon.” (Cohn 2006, 123–124; 49). Koska kertoja ei itse kirjoita tarinaa eikä osoita sitä kenellekään kuulijalle, sen tekstuaalinen olemassaolo tuntuu Cohnin (mp.) mukaan edellyttävän ”näkyvätöntä pikakirjoittajaa”, joka tässä kertomuksessa tallentaa tytön itselleen kertomaa tarinaa.

James Phelan (2005, 20–21) jakaa kerronnan ja kertomuksen sekä henkilöhahmojen perustekijät kolmeen ulottuvuuteen: synteettiseen, mimeettiseen ja temaattiseen. Synteettisessä ulottuvuudessa korostuu kerronnan ja henkilöhahmon keinotekoisuus. Mimeettisyys muodostuu piirteistä, jotka tekevät henkilöhahmosta todellisen ihmisen kaltaisen ja tarinamaailmasta todelliseen maailmaan verrattavissa olevan. Temaattinen ulottuvuus korostaa henkilöhahmon suhdetta johonkin, jota hän edustaa. Tämä voi olla esimerkiksi ideologinen, filosofinen tai eettinen kysymys, joka korostuu kerronnassa. Surun ja kaipauksen teemojen kannalta Naakkapuun tytön fiktiivinen mieli muodostaa vertailukohteen ja eräänlaisen mallin surevan lapsen mielestä.

Kertova ja kokeva minä

Kuka puhuu? Kuka näkee, tietää, tuntee ja kokee? Teoksen *Tyttö ja naakkapuun* kertomuksessa kaikkiin näihin kysymyksiin on vastauksena tyttö. Kysymyksessä on henkilö-

fokalisoija esitetyn maailman sisällä. Kerronta etenee homodiegeettisenä, avoimesti ensimmäisen persoonan muodossa, ja samalla myös pääasiassa preesensin aikamuodossa. Periaatteessa fokalisointi ja kerronta ovat kaksi erillistä toimintoa. Fokalisointi ja kerronta voidaan kuitenkin joskus myös yhdistää. (Rimmon-Kenan 1991, 95; Bal 1985) Tällaisesta yhdistämisestä on kysymys teoksessa *Tyttö ja naakkapuu*. Siksi on tarkoituksenmukaista puhua työstä 'kokija-kertoja-fokalisoijana'. Tyttö on sekä henkilö, jonka tajunnan kautta kokemus välittyy, että minäkertoja. Preesensmuotoisen kerronnan tulkinta sisäisenä monologina kyseenalaistuu kohdissa, joissa tytön kertojan rooli korostuu. Tällaisia ovat ennen kaikkea jaksot, joissa minäkertoja ryhtyy havainnoimaan itseään. Syntyy vaikutelma työstä kertojana, joka tarkastelee itseään sivusta päin tai itsensä ulkopuolelta. Seuraavassa katkelmassa tyttö kertoo itsestään ja tekemisistään tapahtumahetkellä ja samalla fokalisoi (välittää) tuntemuksensa lintujen ja puiden äänistä kuuloaistinsa avulla:

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

Minän kokijan rooli jää toissijaiseksi myös kohdissa, joissa henkilön tietoisien analyytinen ääni pohtii omaa sisäisyyttään. Cohnin (2006, 124) mukaan tällaisissa kerronnallisissa tilanteissa illuusio tietoisuuden välittömästä jäljittelystä särkyä ja fiktiivisen tajunnan esittämisen perimmäinen epäluonnollisuus korostuu. Naakkapuun tyttö pohtii sisäisyyttään seuraavasti: "Minä painun hetkeksi pienemmäksi, ja kun katson ylös tuntuu, että katson enemmän äänien perään kuin lintujen". (TJN, 4; kursivointi M. K.) Se, että tyttö kerronnan välittömässä hetkessä voisi todella tiedostaa katsovansa enemmän äänien kuin lintujen perään, tuntuu ajatuksena mahdottomalta. Tämän esimerkin yhteydessä voin yhtyä Cohnin (2006, 121) ajatukseen, että kokonaan preesensissä tapahtuva ensimmäisen persoonan kerronta jää eräänlaiseen narratologiseen välitilaan, jossa sillä ei säännöttömyytensä vuoksi ole paikkaa vakiintuneiden kerronnan normien joukossa.

Manfred Jahn (1996, 241–267; 2007, 99) liittää fokalisaatioon käsitteet *online perception*, jolloin kysymys on henkilöhaahmon reaaliaikaisesta havainnosta ja *offline perception*, joka viittaa kerrottuun, muistettuun tai kuviteltuun kokemukseen/havaintoon. Kerrottu tai muistettu havainto voi sisältää näkymiä, ääniä, tuoksua, makuja ja kosketusmuistoja, jotka ovat säilyneet henkilön muistissa. Kysymys voi olla myös havainnoista, jotka toteutuvat ainoastaan henkilöhaahmon kuvitelmissa, unissa tai hallusinaatioissa (henkilöhaahmon mielen sisällä tapahtuva fokalisaatio; vrt. Koskimies-Hellman 2008). Jahn (2007, 99) korostaa, että ajoittain kerronnasta voi olla vaikea

määritellä, onko kysymys henkilön reaaliaikaisesta vai muistetusta havainnosta. Toisaalta Jahn korostaa, että reaaliaikainen havainto on yleensä merkittävästi realistisempi kuin muistettu tai kuviteltu havainto, joka rikkoo erityisesti ajallisia ja tilallisia rajoituksia.

Jahnin teoria soveltuu oivallisesti teoksen *Tyttö ja naakkapuu* kielellisen kerronnan analyysiin. Tosin Naakkapuun tytön kohdalla jaottelu offline ja online -tyyppisiin havaintoihin ei onnistu Jahnin kuvaamalla tavalla, sillä myös tytön kuvitellut havainnot tapahtuvat pääasiassa reaaliajassa. Oleellista on kognitiivinen kerroksellisuus, joka syntyy minäkertojan erityyppisistä havainnoista Seuraava katkelma kuvaa, kuinka tytön havainnot kietoutuvat yhteen. Merkille pantavaa tässäkin esimerkissä on se, että tytön kuviteltu havainto toteutuu kerronnan reaaliajassa:

Isä kuoli kun sen sydän ei lyönyt enää. Muistan minä senkin miten isän sydän löi. Istuin sylissä ja kuuntelin.

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

Puun sisällä lyö sydän. (TJN, 43; kursivointi M. K.)



KUVA 2. (TJN, 38–39)

Tyttö todella tuntee kuulevansa sydämenlyönnit puun sisältä ja saa hetken lohduttavan elämyksen siitä, että on jälleen isän lähellä (kuva 2). Kuva tukee kerrottua: tekstissä kerrotuista muistetuista havainnoista huolimatta se todentaa tytön olevan fyysisesti edelleen rautatieaseman vanhojen puiden alla. Tytön kuvaaminen aukeaman oikealla sivulla suuntautuneena vasemmalle, ”takaisinpäin”, voidaan ajatella lukukokemuksen kannalta kuvan pysäyttävänä tehtävänä; kuvan deskriptiivinen luonne pysäyttää lukijan eläytymään tytön kokemukseen. (Ks. Nodelman 1988, 246–247.) Ulla Rhedinin (1992, 177) mukaan kuvan vasempaan reunaan suuntautuva liike voidaan

tulkita liikkeeksi henkilön oman mielen syvyyksiin. Edellä oleva kuva on hyvin staatinen, ja pikemminkin voidaan ajatella, että tytön vasemmalle suuntautunut asento toimii Rhedinin kuvaamassa tehtävässä: tytön kääntymisenä syvälle omaan sisäiseen maailmaan, jossa kuitenkin myös isän on mahdollista olla mukana.

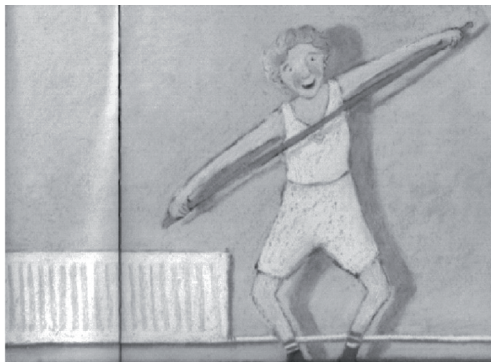
Minäkertojan kokemuksen ja havaitsemisen kognitiivista kerroksellisuutta lisäävät myös tytön reaaliaikaisten ja muistettujen havaintojen osittainen samanaikaisuus. Seuraavassa esimerkissä limittyvät muistettu ja reaaliaikainen havainto. Näihin liittyy vielä tytön kuvitteleva havainto, joka tosin tapahtuu tarinamaailmassa ”tässä ja nyt” ja on siten Jahnin (2007, 99) määritelmän mukainen reaaliaikainen havainto:

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

[--]

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

Aukeaman kuvassa alakerran voimistelevasta tädistä keppinsä kanssa (kuva 3) on kysymys näkökulmakuvasta tai -otoksesta, joka on sisäisin, suurin ja subjektiivisin mahdollinen näkökulma. Kuvassa omaksutaan tytön havainto ikään kuin sellaisenaan ja näytetään näkymä tytön silmillä nähtynä. Kuvavalinnalla korostetaan edelleen tytön kokemuksen ja havaitsemisen kerroksellisuutta. Vaikka havainto/kokemus kepillä koluttelevasta tädistä on muistettu ja toteutunut havainto, kuva esittää tytön kuviteltua havaintoa. Kuva on nimenomaan tytön mielikuvituksen tuote, sillä kielellisestä kerronnasta käy selville, ettei tyttö oikeasti ole koskaan nähnyt alakerran tätiä tämän kotona. Verbaalinen ja visuaalinen kerronta johdattavat lukijan katsomaan tytön kanssa yhdessä tämän mielen kuvaa eli mahdollistavat pääsyn tytön tajuntaan. Näin voidaan ajatella, että minäkerronta toteutuu myös visuaalisen kuvan kohdalla.



KUVA 3. (TJN, 36–37)

Kommunikaatio ja kertomisen tarkoitus

James Phelanin (2005, 162) lyhyen kertomuksen määritelmässä kommunikaatio esitetään rajatumpana kuin hänen retorisen kertomuksen määritelmässään: kertoa voi myös itselleen tai henkilölle, joka ei välttämättä ole edes paikalla. (”Somebody telling somebody else who may or not be present to the speaker or even himself or herself on some occasion for some purpose that something is – a situation, an emotion, a perception, attitude, a belief.”) Itselle kertomisen funktioita olisi jatkossa mielenkiintoista lähteä avaamaan muun muassa narratiivisen terapian kehyksessä, jonka mukaan oman tarinan hahmottaminen voi toimia parannuskeinona. Teoksessa *Tyttö ja naakkapuun* ajattelen ”terapia” toimivan fiktiivisessä todellisuudessa isäänsä surevan tytön kohdalla. Naakkapuun tytön tapauksessa tämä terapia toteutuu lähinnä minäkertojan suorittamana toimintana, jona kertomus ymmärretään Barbara Herrnstein-Smithin (1981, 228) puheaktimääritelmässä.

Naakkapuun tytön kerronnassa on kysymys ennen kaikkea minäkertojan itselleen kertomisesta, jolloin myös fokalisaatio toimii ei-kommunikaationa. Tyttö on yksin rautatieasemalla, joten mimeettisellä tasolla hänellä ei olekaan yleisöä. Tässä toteutuu Phelanin (2005, 162) ajatus lyhyestä kertomuksesta, jonka mukaan tapahtuminen ei ole kertomisen edellytys; kertoa voi tapahtumisen sijaan jonkin asiain- tai mielentilan. *Tyttö ja naakkapuun* -teoksen tarinasta löytyy konkreettinen esimerkki itselle kertomisesta, vielä tarkemmin itselle puhumisesta. Tyttö kuvailee itselle kertomisen ja itsensä kuuntelemisen mahdollisuutta seuraavasti:

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

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



KUVA 4. (TJN, 22–23)

Esimerkkiin soveltuu Monika Fludernikin (1993, 398–408) esittämä teoria tajunankuvauksesta tyypillistämisenä ja skematisaationa. Katkelmassa minäkertoja kertoo yksinolon hetkistään, jolloin hän juttelee sisällään olevien leikkikavereidensa kanssa. Mielikuvitusystävien kanssa seurustelu voidaan nähdä varsin tyypillisenä ja siten Fludernikin mainitsemana odotuksenmukaisena toimintana pienille lapsille. Teksti ja kuva toimivat vuorovaikutuksessa tehostaen toistensa vaikutuksia, kun ensimmäisen persoonan kielellinen kerronta ja kolmannen persoonan visuaalinen kerronta yhdistyvät. Kuvassa tyttö on esitetty silmät kiinni, mikä korostaa hänen kääntymistään itseensä päin (kuva 4). Kielellinen kerronta päästää lukijan näkemään tytön suljettujen silmien taakse, tämän mieleen, kertomalla, että tyttö ei suinkaan ole yksin omassa maailmassaan, vaan voi keskustella asioista sisällään olevien leikkikavereiden kanssa. Voidaan ajatella, että nämä mielikuvituskaverit ovat lapselle yksi tapa lohduttaa itse itseään. Kuvassa tytön sylissä olevaa nallea ei mainita lainkaan aukeaman tekstissä, mutta kun on lue- nut koko tarinan, nallen tärkeys käy selville. Nalle ei ole tytölle vain lelu tai unikaveri, vaan kohtalotoveri, sillä tyttö kertoo, että nallella on aina ollutkin vain äiti. (*TJN*, 43.)

Seuraavassa esimerkissä on kysymys tytön muistetusta kokemuksesta (*offline perception*, Jahn 2007, 99), jota tyttö kertaa mieleessään odottaessaan äitiään. Tyttö kertoo koulussa toteutuneesta kommunikaatiotilanteesta, jossa hän on kertonut isänsä kuolemasta:

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



KUVA 5. (*TJN*, 20–21)

Katkelmassa merkille pantavaa on tytön suora ja selittelemätön selvitys siitä, miltä tuntuu, kun isä on kuollut. Tytön puheesta saa vaikutelman, ettei hänen sen hetkisessä

olotilassaan voimakkailla tunteilla ole sijaa, ja toisaalta hän ei ole kovin halukas puhumaan koko asiasta. Synteettisellä tasolla, jolla kertomus käsitetään keinotekoisena konstruktiona, yleisönä on luonnollisesti todellinen lukija. Luonnollisessa kerrontatilanteessa, jollaisena ajattelen todellista suullista kerrontatilannetta koululuokassa, kuulijat eivät luultavimmin jättäisi asiaa tähän, vaan kyselisivät lisää. Tällöin olisi kysymys aidosta kommunikaatiosta ja sitä kautta syntyvästä dialogista paikalla olijoiden välillä. Näin tapahtumat etenevätkin tarinamaailmassa, jossa keskustelu jatkuu välitunnilla luokkakavereiden tullessa kyselemään lisää tytön tuntemuksista. Huolimatta tytön äärimmäisen niukasta ilmaisusta hän on kuitenkin oma-aloitteisesti halunnut kertoa isän kuolemasta oppitunnilla. Ehkä asian sanominen ääneen luokan kuullen auttaa tyttöä tekemään menetyksestä todellisemman. Taustatueksi tälle ajattelulle tulee kognitiivisen narratologian käsitys siitä, että kokemuksen kerronnallistaminen on ratkaisevan tärkeä toiminto silloin, kun ihminen haluaa hahmottaa, ymmärtää ja arvioida kokemuksiaan. Yksi tulkintavaihtoehto on se, että tyttö kertoo kokemuksestaan (mitä luultavimmin kuitenkin itse tätä tiedostamatta) myös pystyäkseen rakentamaan identiteettiään muuttuneessa tilanteessa. (Ks. Fludernik 1996, 43–44; Bruner 1991.)

Aukeaman kuvan (kuva 5), jossa tyttö katsoo kuvasta ulos, voidaan tulkita korostavan tytön kertojan roolia. Kai Mikkosen (2005, 191) mukaan kertojamaisesta hahmosta voidaan visuaalisen kuvan yhteydessä puhua tapauksissa, joissa katsoja on rakennettu konkreettisesti kuvaan sitä esittelevän hahmon kautta. Mikkonen (mp.) luonnehtii tällaista hahmoa kommentaattoriksi, joka toimii eräänlaisessa retorisisessa syvennyksessä. Maalaustaiteessa kuvan henkilön suora katse on nähty muun muassa katsojan ja taideteoksen välisen rajan rikkomisena ja erityisesti 1400-luvun minäkuvista alkaneena traditiona. Kuvakirjan kerronnassa suora katse tulkitaan usein lukijalle suunnattuna haasteena tai toivomuksena (*demand image*) jakaa henkilöahmon näkökulma tai tunnetila. (Kress ja van Leeuwen 1996, 126.) Tytön katse kuvasta ulos on mahdollista tulkita kutsuna todelliselle lukijalle tulla jakamaan ja myötäelämään hänen kokemustaan.

Tässä vaiheessa tytön kaipausta äiti on se keskustelukumppani, jonka kanssa hän haluaa jakaa ikävänsä ja surunsa. Äidin kanssa käymistään keskusteluista tyttö saa rakennusaineita pohdinnoilleen siitä, mitä ihmiselle kuoleman jälkeen tapahtuu. Äiti osaa kertoa myös, millaisia tuntemuksia oikein kova ikävä voi ihmiselle aiheuttaa. Nämä ajatukset johdattavat viimeiseen esimerkkiin, joka kuvaa tytön kuviteltua havaintoa ja kokemusta kommunikaatiotilanteesta tytön ja kuolleen isän välillä (kuva 6). Tyttö muistelee yksinäistä iltapäivää, jolloin hän ”näki” isänsä vastapäisen talon ikkunassa. Kokemus on ollut niin todenmukainen, että tyttö on jopa kokenut isän kuulevan hänen puheensa:

Vähän aikaa sitten olin kyllä näkevinäni isän vastapäisessä kerrostalossa. Tulin kotiin koulusta ja menin ikkunalle katselemaan. Näin isän viidennen kerrok-

sen ikkunassa. *Puhuinkin isälle* jotakin tavallista koulusta ja *minusta tuntui, että isä kuuli.* (TJN, 14, kursivointi M. K.)



KUVA 6. (TJN, 14–15)

Tähän kuvaan ja kommunikaatiotilanteeseen sisältyy useita merkityksiä. Ikkunalasin voi tulkita toimivan konkreettisenä rajana tytön ”tämän puoleisen” ja isän tuonpuoleisen elämän välillä. Ikkuna toimii näin vertauskuvana näkymättömälle rajalle elämän ja kuoleman välillä. Tytön mielikuvituksen avulla tuo raja on mahdollista hetkeksi häivyttää, ja lapsi voi saada lohduttavan kokemuksen yhteydestään kaipaamaansa isään.

Visuaalisessa kuvassa on kysymys kuvakulmasta pään, olkapään tai selän takaa. Elokuvasa tämä tarkoittaa, että kamera liikkuu lähelle jonkun katsojan asemaa, mutta ei täysin yhdy siihen, tai että kamera seuraa läheltä jonkin henkilön liikettä. Vastaavalla tavalla sekä sarjakuva- että kuvakirjakerronnassa kuvakulma voi sijoittua katsovan henkilön pään, olkapään tai selän taakse eikä se välttämättä ole täysin samaa näkökenttää kuvassa olevan katsojan kanssa. Olennaista tekniikassa on luoda vaikutelma, että kuva pitää osittain tai kokonaan sisällään henkilön näkökulman ja -kentän. (Mikkonen 2005, 188; 2008; 310.) Kuvan hahmon katseen ja ulkoisen näkökulman yhdistyminen muistuttaa kielellisen kerronnan vapaan epäsuoran esityksen moodia. Kirjoitetun kielen vapaassa epäsuorassa esityksessä sekoittuvat kertojan ja henkilön diskurssit (ajatukset, puhe). Visuaalisessa kerronnassa tätä esitysmuotoa kuvaa näkökulmien yhdistyminen; kysymys on ”katsomisesta jonkun kanssa” tai ”jonkun takaa”, kuten Mikkonen (2008, 309–310) ilmiötä luonnehtii.

Vaikka edellä tarkasteleman teksti–kuva-esimerkit ovat syviä yksinäisyyden kuvauksia, niihin on rakennettu myös lohdutuksen ulottuvuus. Mielikuvituksen avulla lapsi pystyy venyttämään ja osittain jopa häivyttämään todellisuuden rajoja. Yksinäisessä hetkessä nallen kanssa lohtuna ovat tytön sisällä olevat leikkikaverit, joiden kanssa jakaa ajatuksia. Kuviteltu kohtaaminen isän kanssa on riipaiseva kuva tytön ikävästä ja

yksinäisyydestä, mutta lohtu löytyy siitä, että tyttö todella kokee isän kuulevan hänen koulukuulumisensa. Tästä Naakkapuun tytön ja isän ”juttutuokiosta” on luontevaa siirtyä tarkastelemaan isäänsä kaipaavan Elinan murheen kuvausta, joka toteutuu pääasiassa juuri tällaisina kahdenkeskinä kohtaamisina Elinan ja isän välillä.

Minäkerronta elokuvassa *Näkymätön Elina* – ”Entä jos minua ei olisikaan?”

Klaus Härön elokuva *Näkymätön Elina* (*Elina – som om jag inte fanns*, 2002) pohjautuu Kerstin Johansson i Backen kirjaan *Som om jag inte fanns* (1978). Elokuvan tapahtumat sijoittuvat Tornionjokilaaksoon 1950-luvun alkuun. Elina on ruotsinsuomalainen kymmenvuotias koululainen, jonka isä on juuri kuollut. Sekä kirjan että elokuvan ruotsinkielisissä alkuperäisnimekkeissä minäkerronta alkaa otsikkotasolta. Paratekstinä ja rakenneosana otsikot ilmaisevat jo tarinamaailman portilla minäkertojan näkökulman ja ehdottavat näin lukijalle samaistumismahdollisuutta kertovaan minään. Otsikoiden pohjalta voi tulkita isäänsä ikävöivän Elinan pohtivan myös omaa olemassaoloaan tai jopa hänen oman kuolemansa mahdollisuutta. Sen sijaan elokuvan suomenkielinen nimi *Näkymätön Elina* ei tarjoa selkeää näkökulmaa kerrontaan liittyen.

Kymmenvuotiaan Elinan (Natalie Minnevik) perhettä elättää ja pitää koossa nuori äiti (Marjaana Maijala). Tyttö ei osaa puhua surustaan äidilleen vaan pakenee suolle, missä hän tuntee olevansa lähellä isäänsä (kuva 7). Elina on saanut isältään perinnöksi rakkauden erämaan luontoon. ”Ihan kuin minua ei olisikaan”, tuntee Elina ja hakee lohdutusta suolta, jossa hän aikoinaan tapasi käydä isänsä kanssa.



KUVA 7. (Kinoproduction Oy.)

Palattuaan sairastelun jälkeen kouluun Elina joutuu kahnauksiin uuden, suomenkielisten ruotsalaistamista ajavan opettajan, Tora Holmin (Bibi Andersson) kanssa. Kun konflikti elokuvan loppupuolella kärjistyy äärimmilleen, karkaa Elina suolle kesken koulupäivän ja joutuu yllättäen hengenvaaraan. Vasta kuoleman uhka saa opettajan näkemään jyrkän asenteensa seuraukset ja Elinan ymmärtämään, että on parempi päästää irti liiallisesta kiintymyksestä kuollutta isää kohtaan.

Tarkastelen seuraavassa minäkerrontaa elokuvallisena keinona kuvata henkilön tajuntaa. Tavoitteeni on löytää nimenomaan sellaisia elokuvalle mahdollisia keinoja, joita kirjallisella fiktiolla ei ole käytettävissä. Kuten Henry Bacon (2000, 171) toteaa, valtaosa kertovista elokuvista rakentuu yksilöiden toiminnan varaan. Henkilöiden havainnoinnista, ymmärryksestä ja kokemuksista tulee olennainen osa kerrontaa eli tarina fokalisoituu henkilöihin. Baconin (mp.) mukaan fokalisaatio voi mennä syvemmällekin, jolloin kerronnan syvyys paljastaa katsojalle jotakin henkilöiden tunne-elämästä ja muista sisäisistä reaktioista. Tämä tarjoaa mahdollisuuden samastua vaihtelevassa määrin henkilöihin, mikä ohjaa merkittävästi katsojan elokuvakokemusta.

Kertova elokuva on varhaisvaiheistaan asti saanut innoitusta kirjallisuudesta. Bacon (2000, 199) toteaa, että tunnetuin esimerkki yrityksestä toteuttaa elokuvallinen vastine kirjallisuuden ensimmäisen persoonan kertojalle, ei ollut erityisen onnistunut (Robert Montgomery: *Nainen järvessä*, 1946). Sitoutuminen tietyn henkilön tiedolliseen näkökulmaan olisi Baconin (mp.) mukaan riittävä vastine kirjallisuuden ensimmäisen persoonan kertojalle. Sen sijaan koko elokuvan kuvaaminen tiukasti yhden henkilön visuaalisesta näkökulmasta, toisin sanoen systemaattinen subjektiivisen kameran käyttö, ei auta samaistumaan päähenkilöön. Syyksi tähän Bacon (mp.) arvelee sen, että katsojan empaattisten reaktioiden syntyminen on pitkälti henkilön ilmeiden näkemisen varassa, jonka taas sitoutuminen visuaaliseen näkökulmaan estää.

Mie-kerronta elokuvallisena tajunnankuvauksena

Kohtaukset, joissa kuvataan Elinan suolla viettämiä yksinäisiä hetkiä, muodostavat elokuvan sisälle oman kerronnallisen kokonaisuutensa. Näissä kohtauksissa päähenkilö Elina voidaan ajoittain tulkita jopa homodiegeettiseksi voice-over-kertojaksi. Baconin (2000, 228) mukaan homodiegeettisten kertojien voice-over-äännet voidaan motivoida mieltämällä ne esimerkiksi tajunnanvirraksi, päiväkirjamerkinnoiksi tai kirjeiksi. Elinan minämuotoinen puhe toimii ennen kaikkea tajunnankuvauksena, mutta myös puheena kuolleelle isälle. Tavallisin ja matalaprofilisin voice-over-sovellutus on Baconin (mts. 226) mukaan sen käyttö pelkästään elokuvan avauksessa. Näin tapahtuu myös elokuvassa *Näkymätön Elina*, jonka alkukohtauksessa näytetään näkymiä suolta. Kuvassa ei aluksi näy ihmisiä, mutta seuraava puheenvuoro kuullaan Elinan äänellä puhuttuna: ”Isä! Mie tiään että olet täällä. Mie muistan sinut. Ja sie sanoit: ’Nähhään suolla, Elina.’

Nyt mie olen täällä.” (NE, kohtaus 1.)

Elinan puhe yhdistettynä suomalaisen kuvaukseen mahdollistaa tulkinnan Elinan visuaalisesta näkökulmasta, joka kuvaa, kuinka Elinan katse kiertää maisemaa. Kuvassa vilahtaa lähikuva isän suolla astuvasta saappaasta. Vasta sen jälkeen näytetään, kuinka Elina loikkii vähitellen lähemmäksi ja hokee ääneen isän antamia ohjeita: ”Ei saa astua laitaan, ei saa astua laitaan. Muista liikkua, ei saa laitaan. Muista liikkua, ei saa topata. Muista liikkua, ei saa laukkoa. Muista liikkua, ei saa laukkoa...” (NE, kohtaus 1.) Elina pysähtyy suolammen rannalle, katselee ympärilleen ja huutelee isäänsä (1), kunnes havahtuu äidin kutsuhuutoihin, joita hän haluaa kommentoida isälleen (2):

- (1) *Tämä on meän suo, isä. Sinun ja minun. Isä? Isä? Isä? Isä?* (NE, kohtaus 1.)
 (2) *Äiti on huolissaan. Se luulee, etten tiää miten täällä liikutaan.*
 (NE, kohtaus 1.)

Viestintä on yksisuuntaista, sillä isän ääntä ei elokuvassa kuulla. Sen sijaan näissä hetkissä Elina kokee voimakkaana isän läsnäolon. Elokuvakerronnan keinoin Elinan mielen kuva isän läheisyydestä näytetään kuvaamalla isän hahmo Elinan taakse tai istumaan puun toiselle puolelle. Turvallisuuden tunnetta Elinalle tuovat isän voimakkaat kädet hänen hartioillaan. Vaikka isän ääntä ei kuulla, eikä keskustelusta tule näin ollen dialogia, Elina kokee saavansa vastauksia isältään konkreettisten tapahtumien muodossa.

Elinan tajuntaa kuvaavissa jaksoissa Elina minäkertojana ei vie tarinaa juurikaan eteenpäin, vaan pikemminkin paljastaa syvimpiä tuntojaan. Keskusteluissaan isänsä kanssa Elina myös kertoo ja kommentoi oman elämänsä tapahtumia. Tapahtumia eteenpäin vievässä kerronnassa kuvataan Elinan arkipäivää, jossa keskeistä on paluu kouluun pitkän sairauden jälkeen (kuva 8).



KUVA 8. (Kinoproductio Oy.)

Elina toimii varsin subjektiivisena homodiegeettisenä ja intradiegeettisenä kertojana. Bacon (2000, 232) ottaa esille käsitteen *keskeisyys*, joka liittyy kertojuuden sijasta fokalisaatioon. Baconin (mp.) luokittelusta Elinan fokalisaation syvyyttä kuvaa parhaiten sisäinen, syvälinen fokalisaatio, joka tarkoittaa henkilön tunne- ja kokemusmaailman avautumista eri keinoin: katsoja todennäköisemmin näkee henkilön, hänen ilmeensä ja eleensä kuin sen, mitä itse henkilö näkee ja kuulee. Tämä taso vaatii katsojalta päättelyä ja empatiaa: elokuvassa *Näkymätön Elina* tulkinnan apuna on Elinan äänellä esitetty sisäinen, hiljainen puhe, joka avaa katsojalle pääsyn tämän tajuntaan. Visuaalisten tekijöiden lisäksi henkilön ääni vaikuttaakin olennaisesti kokonaisvaikutelmaan. Baconin (mts. 173) mukaan äänen osuus on usein paljon merkittävämpi, kuin katsoja itse tiedostaa. Elokuvan puhekielenä käytetään vaihdellen suomen ja ruotsin kieltä, minkä vuoksi tekstitys on tarpeellinen ainakin ruotsia taitamattomalle katsojalle. Heikkokuuloisille katsojille tarkoitettujen tekstityksen avulla luodaan ero Elinan äännettömän ja ääneen lausutun puheen välille. Isälle osoitettu äännettömän puhe, toisin sanoen Elinan sisäinen monologi, erottuu kursivilla tekstitettynä. Edellä, esimerkissä yksi (1), on huomattava, että Elinan puheenparsi koostuu sekä äännettömästä puheesta että suolla todella tapahtuneesta isän ääneen huhuilusta. Myös muiden henkilöiden puhe, eli fiktiivisessä todellisuudessa kaikki ääneen lausuttu puhe, on tekstitetty normaalisti.

Perinteistä minäkertojateoriaa problematisoineen Henrik Skov Nielsenin (2004, 133) mukaan kysymys äänestä vaatii tarkastelua ja (uudelleen)arviointia erityisesti kirjallisessa fiktiossa: keskeisintä on pohtia, onko ylipäättään mielekästä puhua äänestä kirjoitetussa tekstissä? Nielsenin mukaan ääni kirjallisuudessa on ymmärrettävä enemmän tai vähemmän metaforisena käsitteenä. Andrew Gibson (2001, 640) esittää puolestaan, että ääneen liittyy väistämättä foneettisuus ja sen mukana myös äänen reaalin kuuluminen. Tästä tullaan luontevasti kysymyksen välittämisen konventioista, jotka liittyvät genreen ja välineeseen: se, mikä toisessa genressä tai mediumissa (esim. kirja-elokuva) on ”luonnotonta”, voi toisessa muodossa olla hyvinkin ”luonnollista”. Ääni on elokuvakerronnassa tällainen välineeseen liittyvä ominaisuus, jonka ongelmallisuus häviää esitysmuodon myötä. Katsoja voi konkreettisesti kuulla Elinan sisäisen puheen Elinan äänellä esitettyä, jolloin muun muassa äänensävyt luovat subjektiivisuuden vaikutelmaa.

Elinan samastuminen kuolleeseen isään on voimakasta, ja hän haluaa olla samanlainen kuin tämä oli ollut. Niinpä muiden ihmisten harkitsemat kommentit isästä loukkaavat syvästi tytön tunteita. Opettaja, lääkäri ja jopa Elinan äiti arvostelevat Elinan Isak-isää. Elina ei näissä tilanteissa sano vastaan, eikä osoita mielipahaansa, mutta purkaa mieltään ja pohtii asioita myöhemmin suolla ”yhdessä isänsä kanssa.” Esimerkki tällaisesta tilanteesta on lääkärintarkastus. Elinaa tutkiva lääkäri arvostelee Elinan isää itsepäisyydestä. Elina kuuntelee hiljaa lääkärin puhetta, mutta kun lupa koulun-

käynnin jatkamisesta heltiää, Elina menee jakamaan ilonsa isän kanssa suolle. Vaikka Elina osoittaa sanansa isälleen, osan minämuotoisesta puheesta voisi tulkita vastaan-sanomiseksi isää arvostellelle lääkärille: ”Isä. Jos mie olen ilonen, silloin sieki olet. Sen mie tiiän. Aion aina olla ko sie. Ja aina tehä kaikki niin ko on oikein. Aina, isä.” (NE, kohta 1.)

Merkittävin ero Naakkapuun tytön ja *Näkymättömän Elinan* kerronnassa on se, että kun kuvakirjan *Tyttö ja naakkapuu* kerronta muodostuu kokonaisuudessaan minäkertojana toimivan tytön sisäisestä puheesta, niin elokuvassa Elinan minämuotoiset puhekokonaisuudet on upotettu elokuvan ulkoisia tapahtumia kuvaavan kerronan lomaan. Näkemykseni mukaan tässä toteutuu melko lailla konkreettisesti Alan Palmerin (2004) käsitys fiktiivisistä mielistä ”upotettuina kertomuksina”. Elokuvassa kohostetaan ja etualaistetaan keinoja, joiden avulla Elinan minämuotoinen puhe eroaa muusta kerronnasta. Yhtä poikkeusta lukuun ottamatta Elinan minäkerronnan jaksot on kuvattu suolla. Lähikuva Elinan kasvoista toistuu aina, kun hän alkaa puhua isälleen. Tässä yhteydessä voisi puhua jopa elokuvan sisälle rakennetuista skematisoinnin ja tyypillistämisen mekanismeista: Monika Fludernikin (1993) ajattelua noudattaen kerronnan välittämä subjektiivinen ääni (Elinan ajattelu), tulee ymmärretyksi, kun elokuvakerronnan tutuksi tekemät tilanteelliset ja diskursiiviset kehykset aktivoituvat. Lähikuvalla Elinan kasvoista (kuva 9) luodaan tunne-efekti, jolla elokuvakerronnassa on perinteisesti pyritty herättämään katsojassa empatian tunteita kuvattua henkilöä kohtaan. Samoin kuin Naakkapuun tytön myös Elinan minämuotoinen puhe tapahtuu pientä yksittäistä poikkeusta huolimatta preesensissä. Elokuvallisin keinoin, kuvan ja äänen yhdistelmällä, illuusio henkilön mielen jäljittelystä on helpommin tavoitettavissa kuin kirjallisen fiktion keinoin.



KUVA 9. (Kinoproduction Oy.)

Elinan puhe ”ikään kuin” kommunikaationa

Naakkapuun tytön puhe on selkeästi tulkittavissa puheeksi, joka ei kommunikoi kenenkään kanssa. Sen sijaan Elinan puhe voidaan lukea eräänlaisena ”ikään kuin” -kommunikaationa. Elinan yleisönä on kuollut isä, joka kuitenkin elää vahvasti Elinan mielessä. Kertojana Elina huomioi yleisönsä eri tavoilla: hän puhuttelee isäänsä, esittää isälleen kysymyksiä ja myös lohduttaa tätä. Kun Elina oman rehellisyytensä ja oikeudenmukaisuutensa vuoksi ajautuu törmäyskurssille ankaran opettajansa kanssa, hän juoksee suolle *kysymään neuvoa isältään*:

Anteeks? Miks minun pitää pyytää anteeks? Enhän mie ole tehny mitään väärää. Ja jos ei oo tehny väärin, niin miks silloin pitäs pyytää anteeks? Minusta opettajan pitäis pyytää multa anteeksi. Kuuliks isä, mie olen ko sie. Aivan ko sie. (NE, kohtaus 4.)

Vaikka isä ei vastaa, elokuvakerronnan tasolla edes äänen muodossa, Elina kuitenkin rauhoittuu suolla, koska tunne isän läsnäolosta lohduttaa kaltoin kohdeltua tyttöä. Edellisessä kohtauksessa Elina havahtuu ajatuksistaan, kun kuulee vasikan ammuva suonsilmäkkeessä. Elina juoksee paikalle ja *esittää pyyntönsä isälleen* silmät tiiviisti kiinni puristettuina ja anoo apua mielessään: ”Isä, auta vasikkaa. Sun pitää auttaa vasikkaa. Isä, auta, auta, auta... Auta vasikkaa, isä! Auta isä...” (NE, kohtaus 4.) Tässä kohtauksessa Elina puhuu minäpuhettua tilanteessa, jossa myös muita on paikalla. Elinan sisäiseen monologiin mennään jälleen Elinan kasvoja kuvaavan lähikuvan kautta.

Elinan oma tajunta muodostaa isän vastauksen: vastaus on konkreettinen, vasikka saadaan pelastettua suosta, ja se on Elinan mielestä isän ansiota. Koulussa Elina piirtää kuvan tapahtumasta. Kun opettaja ivaa piirustusta, kertomuksessa tapahtuu pahin törmäminen Elinan todellisuuden ja ympäristön välillä. Opettaja näyttää luokalle piirustusta, jossa Elina on kuvannut enkelin siivet selkäänsä saaneen isänsä nostamassa vasikkaa suosta. Opettajan johdolla koko luokka nauraa Elinalle. Seuraavan välitunnin jälkeen Elina ei suostu tulemaan sisälle, vaan jää koulun rappusille istumaan. Seuraa ainoa kohtaus, jossa Elina puhuu isälleen muualla kuin suolla. Epäsuorasti Elina *kiittää isäänsä* avusta:

Mie en välitä siitä mitä kaikki muut sanoo. Mie tiien että sie autoit vasikan suosta. Mie sanon niinko asiat on. Ko sie olet sanonut että niin pitää tehdä. Haluan olla ko sie, isä. (NE, kohtaus 5.)

Elinan puhuessa kuva siirtyy nopean leikkauksen kautta suolle, jossa Elinan puhe jatkuu hänen istuessaan tutun puun juurella. Toisella puolella puuta näkyy isän selkä:

Mie olen niin ilonen, että saan tulla sinun tykö. Ja mie tiien että sieki tulet iloseksi. Mutta ko tulee talvi isä, ja lumi – silloin me emme varmaan näe vähään aikaan. (NE, kohtaus 5.)

Tässä minäkerronnan jaksossa on temaattisesti ja sisällöllisesti ensi kerran nähtävissä, kuinka Elina alkaa päästää isästään irti. Hän ennakoi tulevaa talvea ja uskoo, että talven aikana kohtaamiset isän kanssa eivät ole mahdollisia. Tämän voi tulkita kerronnallisena käänteenä, Elinan hitaasti tapahtuvana toipumisena menetyksestään. Vaikka kommunikaatio isän kanssa toteutuu elokuvassa vain Elinan tajunnassa, se on surevalle ja kaipaavalle lapselle erittäin tärkeä kokemus.

Elina ja isä – sie ja mie

Elinan minäpuheen kielen merkittävin värittäjä on hänen vahva murteensa. Koulussa opettaja on kieltänyt lapsia käyttämästä suomen kieltä, riippumatta siitä, onko lapsilla ylipäätään edellytyksiä käyttää ruotsia puhekielensä. Koulussa Elina puhuukin ruotsia ja kotona äidin ja sisarusten kanssa sekä ruotsia että suomea. Elinan ja isän juttutuokioid käydään aina suomen kielellä Elinan värikkäällä murteella.

Elokuvan loppupuolella Elinan minäkerronta muuttuu aidoksi kommunikaatioksi, toiselle tarkoitetuksi puheeksi. Elina karkaa kesken koulupäivän suolle ja joutuu hengenvaaraan astuttuaan suonsilmäkkeeseen. Ennen äidin kanssa käytyä dialogia Elina ehtii vielä viestiä isälleen lupauksen olla unohtamatta: ”*Älä ole surullinen, isä. Mie olen sinun kans, aina. Mie meinaan olla sinun kans, aina. Aina. Aina. Aina.*” (NE, kohta 8.)

Hätäntynyt opettaja tulee hakemaan Elinaa pois suolta muut koululaiset perässään, mutta koska Elina ei suostu tottelemaan, opettaja lähtee pois. Isän hahmo ilmestyy Elinan taakse ja ottaa tätä hartioista kiinni. Kun Elina jää yksin suolle, hän puhuu isälleen ääneen: ”Ei se voi meille mitään. Ei se uskalla tänne.” (NE, kohta 8.) Kun isän hahmo häviää, Elina huomaa juuttuneensa suohon. Hän alkaa toistaa isältään saamia ohjeita: ”Ei saa pysähtyä, ei saa topata. Tiiän isä tiiän. Kyllä mie muistan. Isä kiltti auta, sinun pittää auttaa. Isä! Isä! Isä!” (NE, kohta 8.) Suon laitaa juossut pikkusisko Irma juoksee hakemaan äidin apuun. Äiti ja sisarukset tulevat paikalle, mutta äiti ei saa Elinaa ylös suosta. Pikkusisko lähetetään hakemaan apua. Kun Elina ja äiti odottavat apua, heidän välillään käydään dialogi, joka kantaa Elinaa pitkälle:

Äiti: Voi Elina kulta pieni? Miks sie tulit tänne? Sie tiität että täällä on vaarallista.

Elina: Ettei se olis yksin enää.

Äiti: Kuka? Meinaaks issää?

Elina: (nyökkää ääneti)

Äiti: Tääläkö se sinusta on?

Elina (alkaa vajota): Aivan ko joku kiskois minut alas. Jospa se on isä. Se ei taho olla yksin enää. Ja mie olen ko se. Niskuroittija. Ja semmosille käy huonosti.

Äiti: Elina kulta pieni, ei isä kuollu siksi että oli niskuroittija. Se sairastu. Eikä voinu levätä. Se oli ittepäinen ja rohkea, aivan ko sie.

Elina: Mutta miksen sitte saa olla ko se? Mie huusin issää, mutta turhaan. Se oli vaan poissa, kuollu.

Äiti: Elina, isä ei olis ikinä jättäny sinua yksin.
 Elina: Jätti kuitenkin! Sairastu ja katosi.
 Äiti: Mutta se halusi ellää. Ei se halunnu jättää sinua. Ymmärräks sie? Mie tahon, että olet ko hän. (NE, kohta 8.)

Keskustelun aikana Elina tietyllä tavalla luovuttaa ja hyväksyy sen, että isä on lopullisesti poissa, kuollut: ”Mie huusin issää, mutta turhaan. Se oli vaan poissa, kuollu.” Elinan elämän jatkumisen kannalta kertomuksen loppuratkaisu on tärkeä: Elina hyväksyy viimein, että isä on lopullisesti poissa. Hän voi jättää yksinäiset hetket suolla ja hyväksyä muistelupaikaksi isän haudan kirkkomaalla. Siellä Elina jättää ensi kertaa isälleen todelliset jäähyväiset: ”Hei hei sitten, isä.” Elina laittaa puolukanvarpukimpun haudalle ja juoksee äidin luo – iloisesti nauraen.

Lopuksi

Kuvakirjatutkimuksen haasteellisuus piilee ennen kaikkea sen multi- ja intermediaalisuudessa. Kuvakirja on taidemuotona moniulotteinen, koska sillä mediana on kytkentöjä niin kirjallisuuteen, kuvataiteeseen kuin kasvatukseenkin, usein myös elokuvaan, teatteriin ja sarjakuvaan. Tämän vuoksi olen nähnyt hedelmälliseksi tarkastella kuvakirjan ja elokuvan kerrontaa rinnakkain.

Lapsen suru on temaattisesti erittäin haastava tutkimuskohde. Kuten Naakkapuun tyttö kuvaa, surun voi tuntea kaikkialla hahmottamatta kuitenkaan ikävälle tarkkaa paikkaa. Itse olen etsinyt surua ja ikävää pääasiassa lapsen mielestä, ja siksi tarkasteluni keskittyy tajunnankuvauksen keinoihin. Olen pyrkinyt huomioimaan David Hermanin (2007, 257) ajatuksen, että kerronnan erityispiirteiden lisäksi on otettava huomioon esitysmuoto ja genre, jonka kautta kertomus välitetään: mitä omintakeisempaa kerronta on, sitä useampia teorioita se haastaa. Uusia metodisia välineitä tarvitaan jo olemassa olevien avuksi, kun käsitellään vaikkapa tajunnankuvausta elokuvakerronnassa, tosielämän kerrontatilanteessa tai kirjoitetussa tekstissä.

Kertova fiktio antaa mahdollisuuden päästä kuvitteellisesti kokemaan asioita, joihin ihmisellä ei tosielämässä ole pääsyä. Tässä toteutuu ajatus *qualian* käsitteestä, jonka avulla kognitiotutkimuksessa on kuvattu, miltä tuntuisi kokea erilaisia tunteita ja mielentiloja. Lapsen oman perheenjäsenen kuolemaa käsittelevälle kertomukselle on mahdotonta löytää ”onnellista loppua” ilmauksen perinteisessä merkityksessä. Kertomus kuolemasta ja surusta on samalla myös kuvaus selviytymisestä. Sekä Naakkapuun tytön että Elinan surusta kertovien tarinoiden päätöksessä on luettavissa toiveikkautta tulevasta, vaikka muistot eivät koskaan unohdukaan. Kuolemaa käsittelevän kertomuksen onnellisena loppuna voi olla surusta selviytyminen ja sen huomaaminen, että elämän on mahdollista jatkaa kaipauksesta huolimatta.

Lähteet

Kohdetekstit

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

(*NE*) = HÄRÖ, KLAUS 2002: *Näkymätön Elina*. Käsikirjoitus Kjell Sundstedt. Perustuu Kerstin Johansson i Backen romaaniin *Som om jag inte fanns*. Anders Landström/Folmlance International AB, Ruotsi. Yhteistuottaja Claes Olsson/Kinoproductio Oy.

Tutkimuskirjallisuus

BACON, HENRY 2000: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.

BAL, MIEKE 1985: *Narratology. An Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

BRUNER, JEROME 1991: The Narrative Construction of Reality. – *Critical Inquiry* 18:1.

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

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

FLUDERNIK, MONIKA 1993: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge.

GIBSON, ANDREW 2001: And the Wind Wheezing Through That Organ Once in a While. – *New Literary History* 32, 695–697.

HALLBERG, KRISTIN 1982: Litteraturvetenskapen och bilderbokforskningen. – *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 3:4, 163–168.

HAPPONEN, SIRKE 2007: *Vilijonkka ikkunassa. Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike*. Helsinki: WSOY.

HERMAN, DAVID 2002: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

HERMAN, DAVID 2007: Cognition, Emotion, and Consciousness. Teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative*. Toim. David Herman. New York, Cambridge: Cambridge UP. 245–259.

HERRNSTEIN-SMITH, BARBARA 1981/1980: Narrative Versions, Narrative Theories. Teoksessa *On Narrative*. Toim. W. J. T. Mitchell. University of Chicago Press. 209–232.

JAHN, MANFRED 1996: Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. – *Style* 30:2, 241–267.

JAHN, MANFRED 2007: Focalization. Teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative*. Toim. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press. 94–108.

- KOSKIMIES-HELLMAN, ANNA-MAIJA 2008: *Inre landskap i text och bild. Dröm, lek och fantasi i svenska och finska bilderböcker*. Åbo : Åbo Akademis förlag.
- KRESS, GUNTHER & THEO VAN LEEUWEN 1996: *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- MARGOLIN, URI 2003: Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative. Teoksessa *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Toim. David Herman. Stanford: CSLI Publications. 271–294.
- 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.
- NIELSEN, HENRIK SKOV 2004: The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction. – *Narrative* 2004 12:2, 133–150.
- NIKOLAJEVA, MARIA & SCOTT, CAROL 2001: *How Picture Books Work*. New York & London: Garland.
- NODELMAN, PERRY 1988: *Words about Pictures. The Narrative Arts of Children's Picture Books*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- NODELMAN, PERRY 1991: The Eye and I: Identification and First-Person Narratives in Picture Books. – *Children's Literature* 19:2, 1–30.
- PALMER, ALAN 2004: *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press.
- RHEDIN, ULLA 1992: *Bilderboken. På väg mot en teori*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet 45. Stockholm: Alfabeta.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1991/1983: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.