

EKFRASIS SARJAKUVASSA

**Kuvan, sanan ja kuvataiteiden vuorovaikutus Timo Mäkelän
sarjakuvanovellissa *Kuolematon mestariteos***

Maiju Ristkari

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuuden oppiaine

Heinäkuu 2010

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Maiju Ristkari	
Työn nimi – Title Ekfrasis sarjakuvassa – kuvan, sanan ja kuvataiteiden vuorovaikutus Timo Mäkelän sarjakuvanovellissa <i>Kuolematon mestariteos</i>	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Heinäkuu 2010	Sivumäärä – Number of pages 97
Tiivistelmä – Abstract <p>Pro gradu -tutkielmani käsittelee sarjakuva-ekfrasiksen mahdollisuutta sarjakuvassa. Pyrin löytämään vastauksia seuraaviin kysymyksiin: miten ja millaisista teoreettisista lähtökohdista sarjakuva-ekfrasis rakentuu? Voidaanko sarjakuva-ekfrasiksen löytämiseksi luoda vakaata tulkintakehystä, ja pystyykö käsitteelle antamaan pätevää määritelmää? Hypoteesinani on, että sarjakuvan narratiivilla on erityinen merkitys sarjakuva-ekfrasiksen paikantamisessa.</p> <p>Tutkimuskysymykset ja hypoteesi ohjaavat ensin esittelemään teoreettisen viitekehyksen ja siten soveltamaan rakentunutta teoriaa Timo Mäkelän <i>Kuolematon mestariteos</i> -sarjakuvanovellin analyysissa. Työn teoreettisena pohjana on pääosin käytetty Valerie Robillardin asteikko- ja eromallia yhdistettynä James A. W. Heffernanin esitykseen ekfrasiksen narratiivisesta luonteesta. Lisäapuna toimii Bernhard F. Scholzin käsitys <i>enargeiasta</i>.</p> <p>Aukotonta sarjakuva-ekfrasiksen rakentumisen kaavaa ei työstä löydy, mutta tutkielma osoittaa, että sarjakuva-ekfrasis ei suinkaan ole mahdoton löydettävä. Lukijalta kuitenkin vaaditaan tarkkaavaisuutta ja tietynasteisen teorian hallintaa. Ekfrasis on sarjakuvassa osa kerronnallista jatkumoa ja samalla teoksen teemoja painottava murtumakohta. Teoreettinen kehys ei ole ongelmaton, mutta se auttaa laajentamaan ekfrasiksen määritelmää ja sisällyttämään sarjakuva-ekfrasiksen siihen. Varteenotettavia lisätutkimuksen aiheita löytyy, ja etenkin monitieteinen kuvan ja sanan yhteispeliin liittyvä ekfrasis-tutkimus nousee voimakkaasti esiin.</p>	
Asiasanat – Keywords Sarjakuva, ekfrasis, kuvataide, intertekstuaalisuus	
Säilytyspaikka – Depository Taiku sekä Jyväskylän yliopiston kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 EKFRASIKSEN MONET KASVOT	3
1.2 TUTKIMUSKYSYMYS	8
1.3 TIMO MÄKELÄN KUOLEMATON MESTARITEOS	9
1.4 EKFRASIS JA SARJAKUVA	11
2 LUKEMISEN KEINOT JA KATSOMISEN KONSTIT – MITEN LÖYTÄÄ EKFRASIS SARJAKUVASTA.....	17
2.1 EKFRASIKSEN NYKYTEORIA	18
2.2 SARJAKUVAN TULKINTA: PIENET SEIKAT LUOVAT KOKONAISUUDEN	34
3 SARJAKUVA-EKFRASIKSEN ETSINTÄÄ: ESIMERKKINÄ TIMO MÄKELÄN KUOLEMATON MESTARITEOS	40
3.1 TAIDETEOSVIITTAUKSET KM:SSA.....	41
3.2 ERILAISIA EKFRASIKSIA – KUUSI ESIMERKKIÄ KUOLEMATTOMASTA MESTARITEOKSESTA	43
3.3 ANALYYSIN YHTEENVETO: SARJAKUVAEKFRASIKSEN TUNNISTAMISEN JA RAKENTUMISEN PROBLEMA-TIIKKAA	82
4 PÄÄTÄNTÖ.....	89
LÄHTEET.....	95

1 JOHDANTO

Moderni sarjakuva – kuten kaikki muutkin taidemuodot – on syntynyt vuoropuhelussa muitten taiteiden alojen kanssa. Erityisen läheisessä suhteessa se on kirjallisuuteen ja kuvataiteisiin. Juuri taiteen, kirjallisuuden ja sarjakuvan väliset suhteet toimivat kimmokkeena pro gradulleni. Kaikki nämä ilmaisumuodot kietoutuvat yhdessä ja erikseen visuaalisen ja verbaalisen pyörteiseen maailmaan. Kuva on itsestään selvästi visuaalinen esitystapa, mutta visuaalista on myös kirjoitus merkkeineen ja niistä muodostuvine jonoineen. Molemmat, sekä kuva että teksti, voidaan muuttaa verbaaliseen muotoon, kirjoitus lukemalla ja kuva kerronnallistamalla. Sarjakuvassa nämä verbaalisen ja visuaalisen maailmassa kaartelevat esitysmuodot yhdistyvät mitä moninaisimmin tavoin.

Länsimaisissa kulttuureissa visuaalisuus on kuitenkin alisteista verbaaliselle (Kress & van Leeuwen 2006, 22), ja tekstiä ei useimmiten käsitetä kuvana. Tekstuaalinen ja kuvallinen nähdään usein toisistaan eriävinä ilmaisukeinoina, ja siksi onkin erityisen mielenkiintoista valita sellainen näkökulma, jossa kuva ja teksti asettuvat samalle viivalle. Tutkielmatyöissäni ne eivät ole toisilleen vastakkaisia esitystapoja, vaan keskinäistä dialogia käyviä toimijoita.

Tutkielmani käsittelee sitä, millaisin ekfraattisin tavoin kuvataide voi esiintyä sarjakuvassa. Lähtökohtanani on siis kirjallisuuteen tiiviisti liittyvä käsite ekfrasis, joka on muun muassa määriteltä visuaalisen representaation verbaaliseksi representaatioksi (Heffernan 1993, 3). Sarjakuva-ekfrasis saattaa käsitteenä kuulostaa ristiriitaiselta, sillä ekfrasiksen on perinteisesti ajateltu kuuluvan nimenomaan sanataiteiden piiriin. On kuitenkin syytä muistaa, että kuvan ja sanan välinen erottelun perinne ei ole kestänyt kuin muutama sata vuotta. Ennen kirjojen typografiset kuvat olivat yleisiä eikä niiden kuvallisuuden suhdetta sanoihin problematisoitu. Edelleen meillä on muun muassa kuvakirjoja, kuvitettuja kirjoja ja kuvrunoja sekä sarjakuvia, joissa kaikissa sanat ja kuvat limittyvät yhdeksi (kerronnalliseksi) kokonaisuudeksi.

Tutkimuskysymykseni on, millaiselta teoreettiselta pohjalta sarjakuva-ekfrasis rakentuu ja voiko sille luoda pätevää määritelmää. Voidaanko rakentaa vakaata tulkinnallista kehystä, jonka läpi katsottuna sarjakuva-ekfrasis löytyy? Hypoteesinani on, että taideviittauksen suhteella sarjakuvan narratiiviin on erityinen painoarvo ekfrasiksen paikantamisessa. Ana-

lyyßeillani Timo Mäkelän *Kuolematon mestariteos* -sarjakuva-albumin valikoiduista kohdista pyrin löytämään vastauksen tutkimuskysymykseen sekä todentamaan hypoteesini.

Sarjakuvassa on erityisen kiinnostavaa se, miten siinä luontevasti yhdistyvät kuva ja sana eli ilmaisumuodot, joita länsimainen kulttuuritraditio on sinnikkäästi pyrkinyt erottamaan toisistaan. Kuvaa on usein pidetty välittömänä ja symbolisesti voimakkaana, kuten esimerkiksi uskonnolliset kuvakiellot osoittavat. Kuvan välittömyyden perinne ei kuitenkaan juonna suoraan antiikista saakka, sillä antiikin filosofiassa kuvan luonnollisuus ja välittömyys suhteessa kirjallisuuteen ei ollut mitenkään yleinen ajatus. Esimerkiksi Sokrateen mielestä kuva saati sana eivät voi koskaan esittää täydellisesti kohdettaan, joten kumpikaan ei ole millään lailla luonnollinen merkki. Valistusajalla suhde kuvaan ja sanaan kuitenkin muuttui merkittävästi. Monissa kirjoituksissa haluttiin erottaa kuva ja sana toisistaan lopullisesti. (Mikkonen 2005, 93–94.) Kuva ja katsominen liitettiin voimakkaasti tietoon ja tietämiseen (Mikkonen 2005, 94), ja valistusfilosofit antoivat näölle erityisaseman kaikista aisteista (Nielsen 2007). Empirismen ja rationalismin nousu puolsivat näköhavainnon arvoa, sillä sen avulla saatiin nähtyä ja siten varmistettua tietoa (Nielsen 2007).

Myös valistuksen ajan taideteoreettisella keskustelulla on ollut suuri vaikutus käsityksiin kuvasta ja tekstistä ilmaisuvälineinä. Teoretikot pohtivat taiteen vaikuttavuutta, universaalia makua, taiteellisen jäljittelyn mahdollisuutta, muotoa sekä todellisuuden ja taiteen tekemän tunnevaikutelman eroja. Pohdinta johti systemaattiseen erittelyyn kuvallisen ja sanallisen esityksen välisistä eroista sekä eri taiteenlajien ominaispiirteistä, ja lopulta alettiin painottaa erilaisten taiteiden suhdetta tietoon ja merkitysten välittämiseen. Tämä aiheutti irtautumisen pitkään hallineesta *ut pictura poesis* -perinteestä, jonka mukaan runon on oltava kuin maalaus ja maalauksen kuin runo. Valistus toi mukanaan epäilyn runouden ja maalaustaiteen saumattoman yhteistyön onnistumisesta ja keskinäisestä verrattavuudesta. (Mikkonen 2005, 94, 97.)

Pitkän aikaa kiisteltiin kuva- ja sanataiteiden eroista, ominaispiirteistä ja kyvyistä välittää merkityksiä ja tunteita. Yksi suurin taideteoreettisen keskustelun vaikuttajista valistuksen aikana ja siitä eteenpäin oli G. E. Lessingin teos *Laokoon, oder, über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Teoksessaan Lessing erottelee ns. ajalliset ja tilalliset taiteet: kirjallisuus on Lessingin mukaan ajallista ja kuvataide tilallista. Vaikka nykytutkimuksessa kuvan ja sanan erottelu ei ole yhtä ponnekasta kuin Lessingin ja hänen seuraajiensa aikana,

paluuta *ut pictura poesiksen* perinteeseen ei ole. Lisäksi ajallisuuden ja tilallisuuden ajatukset vaikuttavat taideteoreettiseen ajatteluun edelleenkin. Nykyään kuitenkin hyväksytään kuvan ja sanan yhtäläisyyksien tarkastelu, ja moderni aika on liittänyt niitä monin tavoin yhteen esimerkiksi elokuvassa, sarjakuvassa ja hyperteksteissä. Monissa tapauksissa kuvan ja sanan erottaminen onkin hankalaa tai jopa mieletöntä. (Mikkonen 2005, 96, 98–106.) W. J. T. Mitchell (1995, 107) onkin sitä mieltä, että mikään ilmaisuväline ei ole niin sanotusti puhdas, joten jokin ilmaisumuodon kirkkaan olemuksen etsimiseen ei ole syytä.

Sarjakuvan ilmaisun perusta on kuvan ja sanan yhteispeli, ja ilmaisumuoto on jo 1800-luvulta saakka sinnikkäästi yhdistänyt kuvaa ja sanaa niiden suhteen problematisoinnista huolimatta. Siksi sarjakuvan lähestyminen kuvan ja sanan yhteen nivoutumisen ongelmasta käsin ei tunnu hedelmälliseltä. Tutkimuksessani en siten nosta tutkimusongelmaksi kuvan ja sanan suhdetta, vaan ennemminkin lähdän siitä, että sarjakuvassa kuva ja sana ovat erottamattomasti sulautuneet yhteen. Ne ovat sarjakuvan toisiaan tukevia ilmaisukeinoja, eikä ole syytä lähteä erottelemaan niitä kahdeksi tyystin eri esittämisen diskurssiksi. Niinpä ennemmin kuin eritellä kuvan ja sanan vastaparisuutta, on kiinnostavaa tarkastella sitä, miten ne ovat suhteessa toisiinsa ja miten niiden yhteispeli toimii. Koska sarjakuva on ilmaisuväline, jossa jo valmiiksi kuva ja sana työskentelevät yhdessä, se on varsin otollista aluetta muunlaisenkin kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tutkimukselle.

Kuvan ja sanan suhteen tekee mielenkiintoiseksi sen historian lisäksi myös siihen liittyvien käsitteiden merkitykset. Yksi kuvan ja sanan tietynlaista suhdetta kuvaava käsite on ekfrasis. Se on perinteinen retoriikan ja kirjallisuuden termi ja siten kiinteässä yhteydessä verbaaliseen esittämiseen. Ekfrasiksen tarkka merkityssisältö on moniulotteinen ja muuttunut jatkuvasti antiikista lähtien, ja 1900-luvun lopulla ekfrasikseen liittyviin kysymyksiin ryhdyttiin syventymään yhä enemmän (Yacobi 1998, 21). Jotta käsitteen aseman nykytutkimuksen kentällä ymmärtäisi paremmin, ekfrasiksen historiaa on hyvä tarkastella hieman lähemmin. Sen jälkeen käsittelem tutkimuskysymystä, tutkimusaineistoa ja ekfrasiksen ja sarjakuvan välistä suhdetta tarkemmin.

1.1 Ekfrasiksen monet kasvot

Ekfrasiksen luonteesta on viime vuosikymmeninä keskusteltu paljon. Käsitteen problematisoinnin nykyisten lähtökohtien voidaan nähdä pohjaavan ekfrasiksen mutkikkaaseen historiaan. Claus Clüver (1998, 36) esittää tiivistetysti ekfrasiksen käsitteen muodostumisen

historiaa. Käsite ekfrasis ilmeisesti polveutuu kreikankielisestä sanasta *ekhprazein*, eli 'esittää selvästi, tehdä täysin selväksi', joka se on johdannainen verbistä *phrazein*, 'näyttää, tehdä tiedetyksi' (mt. 36). Siihen on lisätty etupääte *ek-*, joka tarkoittaa 'ulos, ulkona' (Hefernan 1993, 1) ja joka tässä yhteydessä viitanee siihen, että sen jäljessä esitetty toiminta saavuttaa aiotun päämääränsä. Latinassa ekfrasiksen vastine on *descriptio*. (Scholz 1998, 76.)

Alun perin, antiikin aikana, ekfrasis oli retoriikan oppiin kuuluva termi eikä oma tekstuaalinen lajinsa. Sillä tarkoitettiin verbaalista kuvausta, jonka tehtävänä oli luoda kuvailevia kohtia toisentyulistien tekstien sisälle ja lomaan. Retorisen opin mukaan ekfrasiksen tuli välittää kuvauksen kohde kirkkaana katsojan silmien eteen. (Clüver 1998, 36.) Clüver (1998, 37) siteeraa Fritz Grafia, joka ekfrasis-tutkielmassaan (1995) painottaa *enargeian* merkitystä: se on voima, joka erottaa kuvauksen pelkästä selostuksesta. *Enargeia* on kreikkaa ja tarkoittaa eloisuutta. Se on klassisen retoriikan keino, jolla vedottiin kuulijan aisteihin, etenkin näköaistiin, ja jonka sanotaan edelleen olevan tärkeä osa ekfraattista esitystä. Quintilianus (n. 100-luku) kuvaa *enargeian* saavuttamista yksityiskohtaisesti: Puhuja kykenee vakuuttamaan kuulijan paremmin vetoamalla hänen mielikuvitukseensa ja saamalla hänet osalliseksi aihetta kuin pysyttelemällä pelkässä loogisessa argumentaatiossa. Sen tähden puhujan täytyy loihkia kuva esiin puheessaan siten, että yleisön mielissä herää vastaava näkymä ja näkymään liittyviä tuntemuksia. Onnistuneen visualisoinnin lisäksi siis myös nousevat tunteet ovat tärkeitä. Quintilianus painottaa tekniikan hallintaa ja korostaa merkitsevien yksityiskohtien sekä esitystavan olevan tärkeitä. (Webb & Weller 1993, 332.)

Klassisessa retoriikassa mikä tahansa saattoi olla ekfrasiksen kohde, eikä kuvataidetta pidetty mitenkään sen erityiskohteena (Scholz 1998, 82). 200-luvulla luotiin ohjeet kirjoitetulle ekfrasikselle, ja jo niinkin varhain kuin 500-luvulla oli huomattavissa suurta halua rajoittaa ekfrasis tarkoittamaan vain taideteosten kuvailua kaikenlaisten objektien kuvauksen sijaan (Race 1993, 320). Näkemys ekfrasiksesta sellaisena kuvauksen tyylinä, joka on irrallinen kuvauksen kohteesta, säilyi kuitenkin 1500-luvulle saakka. Siihen asti ekfrasiksen kohde saattoi olla mikä tahansa. (Scholz 1998, 83.) Mutta pelkän niin sanotun rajoitetun ekfrasiksen historia on pitkä ja monisyinen, ja alkaa huomattavasti 1500-lukua aiemmin. Noin 500-luvulla eaa Homeros kuvailee Akilleen kilpeä, ja seuraava merkittävä ekfrasis on Vergiliuksen esitys Aeneaan kilvestä (n. 100 eaa) (Race 1993, 320). On arveltu,

että 1500-luvulla pinnalle noussut taiteenteoria on vaikuttanut suuresti ekfrasiksen jakamiseen niihin, jotka on tehty maalauksista, ja niihin, jotka ovat tapahtumista (Scholz 1998, 83–84).

Todella olemassa olevien taideteosten kuvailu on ollut yllättävän vähäistä ekfrasiksen historian aikana. Esimerkiksi rakennukset olivat suositumpia kohteita. Teosten kuvailua tehtiin kyllä antiikin ja renessanssin aikana, mutta tapa heräsi loistoonsa vasta modernilla ajalla romantiikan vaikutuksesta. Tunnetuin romanttinen ekfrasis lienee John Keatsin runo ”Oodi kreikkalaiselle urnalle” (”Ode on a Grecian Urn”). 1900-luvulla on tehty lukuisia runomallisia ekfrasiksia eri maalauksista, hyvänä esimerkkinä mm. John Ashberyn ”Oma-kuva kuperassa peilissä” (”Self-Portrait in a Convex Mirror”). (Race 1993, 320.)

Nykyisin yksi lanatuimmista ekfrasiksen määritelmistä näyttää olevan James W. A. Heffernanin, jollaiseen myös W. J. T. Mitchell on päätenyt. Määritelmä pohjaa 1900-luvun loppupuolella kiihtyneeseen keskusteluun ja tutkimukseen kirjallisuuden ja kuvataiteen välisestä suhteesta. Aluksi teoriat keskittyivät pääasiallisesti niihin teoreettisiin ajan ja tilan rajoihin, joita Lessing *Laokoonissaan* loi kuvan ja sanan välille. (Heffernan 1993, 1.) Heffernan esittelee kaksi Lessingin perinnettä jatkavaa ekfrasis-teoriaa, Murray Kriegerin ja Michael Davidsonin, ja paljastaa niiden heikkoudet. Siten hän pyrkii osoittamaan, että uutta näkökulmaa ekfrasikseen todellakin tarvitaan. (Heffernan 1993, 3.)

Ensimmäinen Heffernanin esittelemistä ekfrasis-teorioista on Kriegerin (1961). Hän käyttää ekfrasiksen käsitettä kaikenlaisten visuaalisten objektien kuvaamisesta, ei vain kuvataiteen. Krieger liittää ekfrasiksen semioottiseen keskusteluun ja sanoo sen todentavan kaipausta kuvan hetkellisyyteen, pois välittäjäkoodista. Kyse olisi siis semioottisesta halusta luonnolliseen merkkiin. Tällöin ekfrasis ei ole enää yksi kirjallisuuden tyyli, vaan ”kirjallinen periaate”. Toisin sanoen Kriegerin mukaan ekfraattinen kappale kirjassa ei ole kirjoitettu ekfraattisen tyylin mukaisesti, sen muotokeinoja noudattaen. Sen sijaan ekfraattinen lähtökohta on periaate, joka ohjaa kappaletta ja sen sisältöä. Näin ollen ekfrasis todentaa halua pois sanoista – tai ehkä ennemminkin halua päästä kuviin jopa sanoin, halua saada irti välittäjäkoodista sen itsensä avulla. (Heffernan 1993, 2.) Myös Mitchellin (1995, 157) näkökulma on osittain samanlainen kuin Kriegerin, mutta maltillisempi. Hänen mukaansa ekfrasiksen ei tarvitse olla erityinen tai poikkeuksellinen kohta verbaalisessa esityk-

sessä, vaan se voidaan nähdä myös kielellisen ilmaisun yhtenä olennaisena taipumuksena (Mitchell 1995, 157).

Heffernan huomauttaa Kriegerin teorian korostavan kuvan ja sanan erillisyyttä ja vastakohtaisuutta ja olevan siten vanhentunut. Hän itse onkin Kriegerin kanssa täysin eri mieltä, sillä hänen mukaansa ekfraattinen (runous) pyrkii tarkoituksellisesti ehkäisemään verbaalisen ja visuaalisen representaation välistä eroa. Kriegerin tavalla venytettynä termi ei enää sisällä mitään varsinaista kirjallisuuden aluetta, vaan on Heffernanin mukaan vain uusi nimi formalismille, muodon painottamiselle sisällön sijaan. (Heffernan 1993, 2.)

Kriegerille näkemyksille vastakkaisena ja niitä horjuttavana teoriana Heffernan (1993, 2) esittelee Davidsonin käsityksen. Davidson sanoo maalauksista olevien runojen olevan eri asia kuin maalauksellisten runojen. Maalaukselliset runot ovat maalauksista kertovien runojen vastakohtia, sillä sen sijaan, että ne jäisivät tietyn reflektiivisen välimatkan päähän taideteoksesta ja kohtelisivat sitä staattisena objektina, maalaukselliset runot käsittelevät maalausta tekstinä ja lukevat sen maalauksellista estetiikkaa. Yhdeksi esimerkiksi maalauksellisesta runosta Davidson antaa Ashberyn ”Omakuvan”. (Davidson 1983, 72.) Davidsonin esitys ekfrasiksesta ei riitä Heffernanille. Davidson erottelee klassisen ja modernin ekfrasiksen, eikä anna mitään mallia, joka sisältäisi ne molemmat. Lisäksi hän aiheettomasti yksinkertaistaa klassisen ekfrasiksen tekniikan ja näkökulmat väittäessään klassisen ekfrasiksen kohtelevan maalausta staattisena objektina. (Heffernan 1993, 2–3.)

Heffernan vaatii varsin aiheellisesti, että jos ekfrasis nähdään kirjallisuuden tyylinä, sen määritelmän pitää kyetä kattamaan sisäänsä kaikki ekfrasikset aina klassisista postmoderniin. Lisäksi hänen mielestään ekfrasis-määritelmän tulee kyetä osoittamaan ero ekfrasiksen ja muiden kirjallisuuden alojen välillä. Heffernan päätyy samoille linjoille W.J.T. Mitchellin kanssa: ekfrasis on visuaalisen representaation verbaalinen representaatio. (Klarer 2005, 133, Heffernan 1993, 3.) Heffernanin linjaus luo lukuisia sellaisia ongelmia, joista Valerie Robillard moittii monia ekfrasis-teorioita. Esitetyn kaltaiset määritelmät eivät nimittäin anna tilaa hienovaraiselle ekfraattisuudelle ja näennäisestä kattavuudestaan ja avoimuudestaan huolimatta ne ovat rajaavia ja poissulkevia. (Robillard 1998, 53–54.)

Mitchell (1995, 161) pohtii osuvasti, miksi ylipäätään haluamme asettaa kuvan ja tekstin sellaisiin vastakkaisiin asemiin, että meidän täytyy ylittää niiden välinen railo ekfrasiksella.

Hänen mukaansa semanttisesta näkökulmasta kielen ja kuvan välillä ei ole kuilua, joka pitäisi ylittää jollain tietyllä ekfraattisella keinolla. Perusteena on se, että esimerkiksi narraatio, argumentaatio, kuvailu ja kuvaus eivät ole vain jonkin tietyn ilmaisuvälineen ainutlaatuisia ominaisuuksia. Ne eivät kuulu millekään ilmaisuvälineelle erityisesti. Toki ne eroavat toisistaan muun muassa merkkien, muodon ja institutionaalisten käytäntöjen suhteen, mutta niiden vastakkainasettelu nimenomaan semanttiselta kannalta ole mielekäästä. Mitchellin mukaan halu ylittää kielen ja kuvan välinen kuilu ekfrasiksella juontuu ristiriitaisesta suhteestamme toisiin ihmisiin. Ekfrasis kertoo toisiin, toiseuteen ja niihin sulautumiseen liittyvästä ahdistuksestamme. (Mt. 161–163.)

Mitchellin näkemys on mielenkiintoinen, muttei tarjoa apuvälineitä ekfrasiksen uudelleen määrittelyyn. Se on kuitenkin totta, että Kriegerin ja Murrayn määrittelevän teoretisoinnin jäljiltä ekfrasis kaipaa tuuletusta ja uudenlaista lähestymistapaa. Mutta etenkin jos Heffernanin tunnetuksi tekemän määritelmän hyväksyy aukottomasti, sarjakuvalla ei voi nähdä kovinkaan suurta mahdollisuutta ekfraattisuuteen. Sarjakuva rakentuu tekstin lisäksi kuvista, ja kuvat ovat tärkeässä osassa sarjakuvien merkityksien muodostumisessa. Sarjakuvassa visuaalisen representaation esittäminen voi tapahtua verbaalisen tason lisäksi visuaalisesti, ja kuva-sanallisesti representoitu visuaalinen representaatio karkaa Heffernanin¹ määritelmän ulkopuolelle.

Jos ekfrasis siis ymmärretään Heffernanin teorian pohjalta suppeasti plastisen taiteen (maalaukset ja veistokset) sanalliseksi imitaatioksi, kuten jo jonkin aikaa on tehty (Krieger 1998, 4), niin silloin sarjakuvallista (eli kuvaa ja sanaa sekoittavaa) ilmaisua ja ekfrasista ei ole mahdollista liittää yhteen. Mutta ekfrasiksen määritelmästä on historian varrella esitetty viljalti erilaisia mielipiteitä – ja sen luonteesta ollaan edelleenkin eri mieltä (Heffernan 1993, 1; Robillard 1998, 53; Scholz 1998, 75). Sekä ekfrasiksen nykytutkimus että narratiivisuutta painottava lähestymistapa antavat mahdollisuuden tarkastella sarjakuvan ja ekfrasiksen suhdetta uudesta näkökulmasta.

¹ Puhun tästä eteenpäin 'Heffernanin määritelmästä', sillä Heffernan on huomattavasti Mitchelliiä lainatumpi lähde, kun puhutaan ekfrasiksesta visuaalisen representaation verbaalisena representaationa.

1.2 Tutkimuskysymys

Pro gradu -työni aiheena on ekfrasiksen muotoutuminen sarjakuvassa. Tutkimusaineistonani on Timo Mäkelän (s. 1951) sarjakuva-albumi *Kuolematon mestariteos*² (2007), joka Honoré de Balzacin (1799-1850) novellin ”Tuntematon mestariteos” (1831) henkeen kuvaa taidemaailmaa. Keskityn työssäni pitkälti ekfrasis-tutkimuksen näkökulmiin ja niiden valossa tarkastelen sarjakuva-ekfrasiksen olemusta. *KM* toimii tapausesimerkkinä, jonka avulla analysoin, millä keinoin sarjakuva tuottaa ekfrasiksen. Tarkastelen valikoidusti *KM*:ssa esiintyviä taideteoksia ja erittelen perusteet nähdä ne ekfraattisesti representoitui-na. Toisin sanoen käsittelen ekfrasiksen näkökulmasta sarjakuvan ja kuvataiteen välistä vuorovaikutusta ja lähestymistavan luotauspohjana käytän *Kuolematonta mestariteosta*. Analyysin yhteydessä toteutan teoriaa lähestulkoon kaavamaisesti. Pyrkimyksenä on saada sillä keinoin sarjakuva-ekfrasiksen rakentumisen kaava mahdollisimman selvästi näkyville.

Voidaan jälleen kysyä, miten nimenomaan tekstuaalisuuteen tiukasti liitetty käsite istuu myös ilmaisuvälineeseen, jossa yhdistellään sekä kuvaa että sanaa. Sarjakuva on kerronnaltaan erityislaatuinen, sulavasti kuvaa ja sanaa yhdistävä ilmaisuväline. Kirjallisuudellisesti ajatellen se on ikään kuin teksti, joka rakentuu kuvan ja sanan vuoropuhelusta ja jonka osalu-
 alueita ei voi erotella toisistaan. Siksi sarjakuva-ekfrasiselta ei voida vaatia nimenomaan sanan läsnäoloa, verbaalista representoijaa. Sarjakuvulta ei voida kieltää ekfrasiksen mahdollisuutta kuvallisuuteen vedoten, sillä vaatimus pelkästä kielellisestä esityksestä ei ole sarjakuvan perusolemuksen – saati kirjallisuuden kuvallisen historian – näkökulmasta mielekäs.

Sarjakuvaa ei kuvan ja sanan historian valossa ole syytä rajata kirjallisuuden ulkopuolelle, ja ekfrasiksen nykykeskustelu auttaa löytämään tavanomaisesta poikkeavia ekfrasisia. Tutkielmani lähtöoletuksena on, että sarjakuvan kuvaa ja sanaa yhdistävässä kerronnassa on mahdollista esittää asioita ekfraattisesti. Kysymykseksi jää tällöin, miten sarjakuva-ekfrasis muotoutuu ja mitkä ovat tämän prosessin olennaisimmat seikat. Pyrin osoittamaan, että sarjakuva-ekfrasis ei tarvitse muodostuakseen ensisijaisesti sanoja, vaan kerrontaa ja narratiivista jatkumoa.

² Jatkossa myös *KM*

Tutkimusaiheeni on melko koskematonta aluetta. Sekä sarjakuvaa että ekfrasista on tutkittu paljonkin, mutta en löytänyt yhtäkään tutkimusta Suomesta enkä ulkomailta, joka olisi käsitellyt ekfrasista tai sen mahdollisuutta sarjakuvassa. Esimerkiksi tunnettu suomalainen sarjakuvatutkija Juha Herkman ei ansiokkaassa, sarjakuvaa monelta kannalta tarkastelevassa teoksessaan *Sarjakuvan kieli ja mieli* (1998) käsittele lainkaan sarjakuvataiteen ja perinteisen kuvataiteen yhteyksiä – saati sitten sarjakuvan mahdollisuutta ekfrasikseen. Hän erottelee melko yleisluontoisesti sarjakuvan intertekstuaalisuuden alueita ja käyttää viittauksen ja lainauksen käsitteitä puhuessaan mm. sarjakuvassa esiintyvistä rakennuksista tai siitä miten sarjakuva voi viitata johonkin toiseen tekstiin (Herkman 1998, 181–189). Näin ollen kuvataiteen esittäminen sarjakuvassa tulee käsitellyksi vain viitteellisesti, ja päähuomiona ovat yleisesti sarjakuvan intertekstuaaliset ulottuvuudet ja mahdollisuudet.

Miksi kuitenkin puhua ekfrasiksesta, miksi ei vain pitäytyä intertekstuaalisuuden käsitteessä? Koska tarkoituksena on käsitellä nimenomaan sarjakuvan ja kuvataiteen välistä suhdetta. Intertekstuaalisuus on kaikkeen viittaavuudessaan turhan laaja käsite. Kaiken lisäksi sarjakuva-ekfrasiksessa ei ole kyse lainaamisesta tai yksioikoisesta viittaamisesta, vaan syvemmästä, narratiiviin limittyvästä viittauksesta. Sarjakuvan ja kuvataiteen suhteiden analyysille on olemassa selvä tila, johon sarjakuva-ekfrasiksen tutkimus istuu mainiosti. Lisäksi kaikessa moniulotteisuudessaan ekfrasis saattaa tarjota uudenlaisen lähestymistavan sarjakuvataiteen tutkimukseen.

Ekfrasis itsessään on jo pitkään ollut polveilevan kirjallisuusteoreettisen keskustelun kohde, eikä käsitteen sisällöstä vallitse yksimielisyyttä. Samoin sarjakuvan asemasta kaunokirjallisuuden kaanonissa on kiistelty. Tutkimukseni pyrkiikin osaltaan liittämään sarjakuvan entistä vahvemmin osaksi sekä kaunokirjallisuuden että kirjallisuudentutkimuksen maailmaa.

1.3 Timo Mäkelän Kuolematon mestariteos

Timo Mäkelä on suomalainen nykysarjakuvataiteilija, joka on uransa aikana julkaissut lukusia albumeita. Lisäksi häneltä tällä hetkellä ilmestyy *Helsingin Sanomissa* sunnuntaisarjakuva *Minun elämäni*. Mäkelä on tuotannossaan keskittynyt niin taiteeseen ja politiikkaan kuin elämään yleensäkin.

Mäkelän sarjakuvanovelli on uusintaversio Balzacin novellista ”Tuntematon mestariteos”. Se tuo Balzacin pohdinnan nerouden olemuksesta nykypäivän Suomeen. *Kuolemattomassa mestariteoksessa* nuori nykytaiteilija Pirjoriina Pousi (nimiväännös Balzacin novellissa esiintyvistä Poussinista, todellisesta 1600-luvun taiteilijasta) tapaa sattumalta vanhan taiteilijan, Frenhoferin, jonka koti on täynnä elämän mittaan tehtyjä taidokkaita teoksia – ne ovat joka ikinen suurta ja hämmentävän hienoa taidetta. Frenhofer vihjaa, että hänellä on tekeillä maailmaa mullistava mestariteos, jonka rinnalla hänen aiemmat, loistokkaat tuotoksensa eivät ole mitään. Mutta sitä ei saa kukaan vielä nähdä, sillä maalaus on kesken-eräinen; sopiva malli loppusilausta varten nimittäin puuttuu. Pousi taivuttelee avopuolionsa Siljan riisuutumaan maalarille, jotta jumalainen teos valmistuisi ja hän pääsisi näkemään sen. Lopulta Silja suostuu vastahakoisesti. Ennen Frenhoferin ja Siljan siirtymistä ateljeen puolelle mies pitää suurellisen puheen taiteen luonteesta ja tekemisestä.

Maalaushetki koittaa, ja Pousi ei viereisessä huoneessa odottaessaan tiedä, haluaako kiihkeämmin nähdä maalauksen vaiko saada oman Siljansa pois Frenhoferin kynsistä. Viimein tilanne on ohi ja maalaus valmis esiteltäväksi. Se paljastuu värisutuksi, kuvaksi naisesta, joka on viimeistely näkymättömiin. Pousi lipsauttaa ääneen, että ”kankaalla ei ole mitään”. Tokaisu on kohtalokas: se murskaa vanhan mestarin kokonaan, ja hän polttaa sekä taulunsa että siinä samalla itsensä poroksi. Pousin ja Siljan suhde kariutuu lopullisesti kaikkien tapahtumien painosta. Albumin lopussa taidemaailman arvostuksen huipulle noussut taiteilija Pousi toteaa kadulla sattumalta tapaamalleen Siljalle, että niin sanottu nerous taitaa olla silkkaa huijausta.

Mäkelän teos käsittelee neromyyttiä ja nerouden asemaa taidepiireissä. Hän kysyy – kuten Balzac – onko nerous vain huumaa ja hulluutta, vai antaako se taiteelle ja maailmalle jotakin enemmän. Albumin loppu antaa ymmärtää, että vaikka nerous olisikin huijausta, se kuitenkin tuo taiteen tekemiseen sellaista sähköä ja intohimoa, jollaista rauhallinen rationaalinen lähestymistapa ei kykene tasaisuudessaan saavuttamaan. Frenhofer on kaikessa palossaan ja traagisessa taidokkuudessaan mielenkiintoinen hahmo, joka panee lukijan pohtimaan taiteen tekemistä sekä sen maailmaa.

KM on jaettu neljään osaan vuodenaikojen mukaan: syksyyn, talveen, kevääseen ja kesään. Jokaisen osan aloittaa sivun kokoinen kuva maalauksesta ja sen maalaajasta. Esimerkiksi syksyn kohdalla on jäljitelmä Leonardo da Vincin Mona Lisasta ja kesä alkaa Pousista

abstraktin, ekspressionistisen teoksen edessä. Lisäksi sarjakuvanovelli on täynnä menneiden aikojen taiteilijoiden teoksia, kuten Rembrandtia, Vermeeria, Matissea ja Degas'ta. Joissain kohdissa teokset roikkuvat seinällä Frenhoferin tekemänä taidokkaina jäljitelminä, joita ei alkuperäisestä erota, ja välillä jotkin teokset lomittuvat osaksi kerrontaa ja juonenkuljetusta.

Mäkelän tyyli on huolettoman notkealla viivalla tehtyä realismia ja hänen värimaailmansa on runsas. Sivut on jaettu ruutuihin, joista osaan on piirretty mustat, paksut ääriviivat, osaan ohuemmat ja joissain ei ole ruutuviivoja lainkaan. Kuvissa on tiukan mustat, rajat esiin piirtävät viivat sekä vesivärein tehty väritys. Albumin sivut ovat liukkaat, sileät ja kiiltävät, ja tunnetut taideteokset on valtaosin sijoiteltu tarinan juonenkäänteiden lomaan. Kuitenkin Mäkelän teoksessa esitetyt, olemassa olevat taideteokset on aikoinaan tehty öljyvärein ja ovat siten pintarakenteeltaan epätasaisen elävät. Katsojan tulkintaan niiden värimaailmasta vaikuttavat mm. valo ja katseluetäisyys, ja ne eivät konkreettisesti ole osa mitään suurempaa tarinallista kokonaisuutta.

Tällainen vastakohtaisuus on kiinnostavaa ja nostaa esiin ainakin yhden vahvan tulkinnan: Mäkelä ei ole pyrkinyt jäljentämään teoksia tai esittämään niitä alkuperäisen kaltaisina, vaan pikemminkin hän intentionaalisesti käyttää taideteoksia johonkin tiettyyn tarkoitukseen, kuten tunnelman ja miljöön luomiseen sekä miellelyhtymien rakentamiseen. Aivan kuten symbolit – eli sanat ja kirjaimet – myöskään kiiltopaperille painettava sarjakuva ei kykene tyhjentävästi kuvaamaan plastisten taideteosten ulkoista olemusta. Sen täytyy siis tavoitella jotain muuta. Sarjakuva ei ole pelkkä kopioija, vaan se käy dialogia viitattujen kuvien kanssa. Tämä sarjakuvan ja kuvataiteen välisen dialogin laatu avautuu ekfrasisanalyysillä.

1.4 Ekfrasis ja sarjakuva

Nykyisen ekfrasis-keskustelun pontimena on eri taiteiden, kirjallisuuden ja kuvataiteen, välinen suhde. Kun yhden taiteenlajin tuotos siirretään toiseen taiteenlajiin, se voi taipua uusiin esitysehtoihin monella tapaa. Kysymys onkin, millaisiksi hahmotamme ja ennen kaikkea miten ilmaisemme nämä lukuisat muuntumisen mahdollisuudet – toisin sanoen miten käsittelemme taiteiden välistä kommunikaatiota. (Robillard 1998, 53.) Siten kuvan ja tekstin suhteen tarkasteluun ei liity ajatusta vertailemisesta. Sen sijaan tärkeää on näiden ilmaisuvälineiden suhteiden käsittely. (Mitchell 1995, 89.)

Selviä ja absoluuttisia rajoja ei ole koskaan voitu vetää eri taidelajien välille. Kuten ekfrasiksen historiasta käy ilmi, jo antiikin kreikassa sana- ja kuvataiteiden yhteen liittäminen oli yleistä: veistosten ja maalausten sanallinen esittäminen oli tavanomainen kirjoitusharjoite. (Clüver 1998, 37.) Lisäksi runoilijat ja kuvataiteilijat ovat läpi vuosisatojen, ja etenkin 1900-luvulla, kyseenalaistaneet eri taidelajien välisiä rajaviivoja (Robillard 1998, 53). Vielä nykyäänkään ei ole saavutettu yksimielisyyttä siitä, millaisiin taiteidenvälisiin suhteisiin sana ekfrasis varsinaisesti viittaa (Scholz 1998, 74).

Ekfrasiksen käsite yrittää määritellä kirjallisuuden ääntä taiteiden välisessä dialogissa. Se pyrkii vastaamaan kysymyksiin, miten teksti voi esittää kuvataidetta, millaisin keinoin ja sävyin. (Robillard 1998, 53.) Se myös kysyy, mihin kuvan ja sanan ääriviivat pitäisi piirtää ja missä ovat taiteen ja luonnon väliset rajat (Klarer 2005, 133).

Kuuluisin 1900-luvun teoreettinen selitys kuvataiteesta kirjallisuudessa lienee Mitchellin ja Heffernanin kannattama ekfrasis-teoria, johon törmää tuon tuostakin ekfrasis-käsitteen yhteydessä. Heffernan (1993, 3) on esityksellään ekfrasiksesta visuaalisen representaation verbaalisena representaationa pyrkinyt luomaan tyhjentävän kuvauksen käsitteestä. Robillard (1998, 53) ei mitä ilmeisimmin syty ajatukselle.

Robillard viittaa perinteisestä ekfrasis-keskustelusta puhuessaan Lessingin *Laokooniin*, jossa epäillään visuaalisen ja verbaalisen taiteen tasa-arvoa ja samanarvoisuutta. Lessingin mukaan on kyseenalaista, voiko kuva olla käännettävissä tekstiksi ja toisin päin. Modernit tutkijat ovat lähestyneet näkemystä joko hyväksymällä tai kumoamalla sen. (Robillard 1998, 53). Toisin sanoen monet teoretikot ovat hyväksyneet kuvataiteen ja kirjallisuuden selvän erottelun: ne on nähty kahtena toisistaan täysin erillisinä ilmaisutapoina, joiden suhteesta nousevat kiistat liittyvät niiden eri- ja samanarvoisuuteen sekä niiden kääntymisestä toistensa ilmaisukeinoihin. Tällainen jaottelu kuvaan ja sanaan ei kuitenkaan ole mielekäs (ks. esimerkiksi Mikkonen 2005, 96), minkä jo sarjakuva, kuvarunous ja käsitetaide osoittavat. Ekfrasis on kuitenkin siitä huolimatta pitkään ymmärretty vain yrityksenä verbaalisesti representoida tai kuvailla visuaalista taideteosta, tai vaihtoehtoisesti on käsitelty sitä, onko tekstillä mahdollisuutta esittää kuvaa (Robillard 1998, 53). Hienosyisten ekfraatistien sävyerojen huomioiminen on siis jäänyt hyvin vähälle, kun on keskitytty kuvan ja sanan vastakohtaisuuden problematiikkaan.

Robillardin mielestä kyseinen lähestymismalli ei ole tyydyttävä. Hän kysyy aiheellisesti, että jos ekfrasis on selvästi pelkästään verbaalinen representaatio tai kuvaus visuaalisesta kohteesta, niin miten tulisi lähestyä niitä monia kaunokirjallisia tuotoksia, jotka käsittelevät jollain määritelmään sopimattomalla tavalla kuvataiteita, jopa ei-representatiivisia sellaisia. Teksti ei välttämättä kuvaa tai representoi, vaan se voi myös hipaista ja aavistuksenomaisesti koskettaa kuvataiteita. (Robillard 1998, 53.)

Robillard (1998, 54) toteaa, että jos pyritään saavuttamaan tiukka ja yksiselitteisesti rajattu ekfrasiksen käsite, samalla määritellään helposti myös kuvataiteiden ja kirjallisuuden rajat. Hän ei avaa väitettään sen enempää, mutta käsitän hänen viittaavaa Lessingiin ja *Laokoonin* perillisiin eli niihin, jotka lähestyvät ekfrasista kuvan ja sanan erottelun lähtökohdista. En ole Robillardin kanssa täysin samaa mieltä, sillä yksiselitteiset määritelmät eivät välttämättä tee rajoja, vaan niiden taustalla olevat lähtökohdat ovat muotoutuneet raja-ajattelusta käsin. Jos tarkastelemme määritelmää ekfrasiksesta, kuvataiteen esittämisestä kirjallisuudessa, visuaalisen representaation verbaalisena representaationa, voimme varsin hyvin ajatella sen lähtökohtana olevan näkemys siitä, että kuva ja sana ovat toisistaan siinä määrin erilliset, että ne kääntyvät toisensa ilmaisumuotoon vain tietyin, tarkoin rajoituksin. Mutta toki on huomattava, että raja-ajattelusta ponnistavat määritelmät myös implisiittisesti vahvistavat rajoista ja erillisyydestä lähtevää tekstin ja kuvan vuorovaikutuksen tulkintaa.

Historia on moneen kertaan osoittanut, että sana- ja kuvataiteet karkaavat jatkuvasti tarkoilta määrittäyksiltä. (Robillard 1998, 54, Mikkonen 2005, 96–105.) Robillard myös osuvasti huomauttaa, että helpot, yksilauseiset määritelmät ovat usein vain näennäisesti yksinkertaisia. Todellisuudessa ne ovat käsitteiltään monitulkintaisia ja epäselviä. Hyvänä esimerkkinä toimii representaation käsite: kuinka paljon maalausta pitää kuvailla, jotta voidaan puhua sen representaatiosta? Hän nostaa esimerkiksi William Carlos Williamsin runot, joiden ekfraattisuuden aste vaihtelee niin paljon, ettei niiden ekfraattisuutta voi tyhjentävästi käsitellä jollain yksinkertaistavalla määritelmällä. (Robillard 1998, 54–55.)

Ekfrasista ei Robillardin mukaan kannata lähestyä taiteiden välisten rajojen ongelmasta käsin vaan siitä, millaisiin kategorioihin jaamme sen. Kun luodaan keinotekoisia rajoja, joilla tiukasti määritellään, mikä kelpaa ekfrasiksen piiriin ja mikä ei, menetetään ote eri-

laisten ekfraattisten tekstien vuorovaikutussuhteiden kirjosta. (Robillard 1998, 55.) Toisin sanoen luokittelemalla tiettyjä tekstin ja visuaalisen taiteen vuorovaikutuksen tapoja ei-ekfraattisiksi, ekfrasiksen luonteesta katoaa jotain olennaista. Robillardia seuraten esitänkin, että on huomattavasti hedelmällisempää luoda käsitteelle määritelmä vasta sen jälkeen, kun on ensin tarkastellut sitä, miten käsite toimii mahdollisten reunaehtojen sisällä. Ei ole kovinkaan antoisaa sanoa ekfrasiksen edustavan jotain tiettyä rakennetta kirjallisuuden ja kuvataiteen välisessä suhteessa, ennen kuin on edes tietoinen kaikista niistä tavoista, joilla kirjallisuus ja kuvataide voivat olla keskenään vuorovaikutuksessa kirjallisuuden maailmassa. Ennemmin kuin rajata ekfrasis-keskustelusta pois sellaiset tekstit, jotka eivät sovi johonkin tiukkaan sisältömääritelmään, olisi siis syytä analysoida kaikkia niitä tapoja ja keinoja, joilla kuvataide voi esiintyä kirjallisuudessa.

Esimerkiksi Heffernanin määritelmän hyväksyminen ohjenuoraksi rajaisi kokonaan pois ei-representatiiviset taideteokset ja ne tekstit, jotka eivät verbaalisesti uudelleenesitä tai kuvaa taideteosta. Hänen yksinkertaistavalla, yhden lauseen tiivistyksellään on näin ollen omat kompastuskivensä. En kuitenkaan näe välttämättömäksi tyystin hylätä Heffernanin teoriaa sarjakuva-ekfrasiksen tutkimuksessa, koska sillä on ansiokkaat puolensa. Hän muun muassa painottaa ekfrasiksen suhdetta tarinaan sekä sen narratologiaan ja tematiikkaan (Heffernan 1993, 10).

Robillard toteaa, että koska kategoriat itsessäänkin luovat rajoja, joita voidaan sanoa keino-teknoisiksi, on syytä pohtia, minkälaisia kategorioita voidaan käyttää puhuttaessa kaikista moninaisista ekfraattisista teksteistä. Hän pitää varsin lupaavana apukeinona intertekstuaalisuutta, jota tarkastelemalla voidaan määritellä ja eritellä kuvan ja sanan välisen vuorovaikutuksen eri tapoja. (Robillard 1998, 55.) Herkman (1998, 178, 179) huomauttaa, ettei Barthesin jälkistrukturalistinen ja kaiken kulttuurisen haltuunottava intertekstuaalisuus ole antoisin näkökulma käytännön tutkimuksen kannalta, ja siksi onkin luontevaa ymmärtää intertekstuaalisuus erilaisina tekstien välisinä suhteina.

Vaikka intertekstuaalisuuden käsite luotiinkin kuvaamaan kahden kirjoitetun tekstin välisiä suhteita, sen voi Robillardin mukaan voi laajentaa koskemaan kuvataiteita. Hän esittää, että intertekstuaalisuuden – ja sen alalajin intermediaalisuuden – avulla saadaan pohja sellaiselle teorialle, joka suo ekfraattisuuden mahdollisuuden niille myös teksteille, jotka ovat nykyisen ekfrasis-keskustelun ulkopuolella. (Robillard 1998, 55–56.) Myös sarjakuva kuuluu

näihin vielä ulkopuolella oleviin teksteihin – tai pikemminkin tekstin ja kuvan yhteenliittymiin.

Intertekstuaalinen (ja intermediaalinen) lähestymistapa on sopiva lähtökohta paitsi eri voimakkuusteisten ekfrasisten myös sarjakuvaekfrasiksen tutkimiselle. Kuten Herkmanin (1998, 181–189) näkemys sarjakuvan intertekstuaalisuuden alueista osoittaa, sarjakuvalla on monenlaisia mahdollisuuksia intertekstuaalisiin suhteisiin. Etenkin intermediaalisuuden käsite on hyödyllinen apu, sillä sarjakuva, aivan kuten perinteinen kaunokirjallisuuskin, todellakin uudelleenmuodostaa visuaalisen lähteensä alkuperäisestä poikkeavassa ilmaisuvälineessä. En kuitenkaan luovu ekfrasiksen käsitteestä, kuten ei Robillard tai Heffernanakaan, vaan pidän sitä pääkäsitteenä taiteen esiintymisestä kirjallisuudessa. Kuten Heffernan (1993, 2) sanoo, meillä ei ole mitään muuta sanaa, jolla nimittää juuri sitä monitahoista, elinvoimaista, pitkäikäistä ja omaksi lajikseen tunnistettavaa kirjallisuuden tyyliä, joka on ekfraattista. Intertekstuaalisuus ja intermediaalisuus ovat siis apukeinoja, joilla avata ekfrasiksen käsitettä ja saada se hyväksyttävästi laajentumaan – koskemaan myös ”eri lailla” ekfraattisia tekstejä. Sen takia Robillardin intermediaalisuutta hyödyntävä teoria on tärkeä lähtökohta tutkimukselleni.

Vaikka Robillardin näkemys antaakin monia välineitä sarjakuvan ekfraattisuuden tutkimukseen, en kuitenkaan hylkää työssäni kokonaan Heffernanin ekfrasis-teoriaa. Sillä on tiukan määritelmällisyytensä lisäksi toinen puoli, jonka näen avaavan monia mahdollisuuksia sarjakuvan ekfraattisuuden tulkintaan. Hän kuvaa ekfrasiksen olemusta dynaamiseksi ja sanoo sen siten tuovan eksplikoidusti esille visuaalisen taiteen implisiittisesti esittämän tarinan (Heffernan 1993, 5). Hän myös painottaa, ettei ekfrasis ole sama kuin Genetten kuvauksen käsite. Heffernan nostaa esimerkiksi Akilleuksen kilven *Iliassa*, ja osoittaa sen avulla ekfrasiksen tarinallisuuden sekä sen suhteen tarinan narratologiaan ja tematiikkaan (1993, 10). Ekfrasis on siis oman narratiivisuutensa lisäksi linkittynyt myös tarinan kerrontaan.

Sarjakuvan narratiiviset keinot ovat kuitenkin erilaisia kuin muiden kertovien kaunokirjallisten tekstien, mikä käy ilmi jo luvussa 1.2. Sen takia istutan perinteisen narratologian, joka kuuluu ekfrasiksen teoreettiseen viitekehykseen, rinnalle sarjakuvanarratologisia näkökohtia. *KM* on perinteinen, ruutujakoon perustuva sarjakuva, jonka henkilöhahmot toimivat pääosin ruutujen sisällä, tietyn taustakuvan päällä. Kuva-sanallisen suhteen lisäksi

juurikin ruudut ja niin sanottu kuvien tiettyys ovat merkille pantavia seikkoja sarjakuvanarratologiassa.

Sarjakuvan narratiivissa sekä sanallisesti kerrotaan että kuvallisesti näytetään. Kuvalliselle ilmaisulle on ominaista kuvien niin sanottu tiettyys: kuvassa ei ole vain ”kissaa”, vaan tietyn mallinen, värinen ja kokoinen kissa. Asiat ja esineet näkyvät kuvissa, ne ovat paljaita, itsenään esillä lukijalle. Sarjakuvakerronta rakentuu sanojen ja ”tiettyjen” kuvien yhteispelissä. *KM*:ssa tämä yhteispeli sijoittuu ruutuihin. Ne ovat ohittamaton seikka, kun perehdytään sarjakuvanarratologiaan.

Staattinen ruutu on yksi sarjakuvan yksi keskeisistä elementeistä, ja kerronnan rakentuminen ruutujen varaan on ominaislaatuista juuri sarjakuvalle. Sarjakuvan kerronnassa siirtytään ruudusta toiseen, mikä tekee siitä jaksottaista ja aukkoista, ja juuri jaksoittaisuus ja aukkoisuus on suurin sarjakuvailmaisua määrittävä piirre. Sarjakuvanarratologian keskeinen tutkimuskohde onkin ruutujen väli – eli mikä on aukkoisuuden ja siirtymien suhde kerrontaan. Aukkojen lisäksi on otettava huomioon ruutujen muodostama kokonaisuus. Vaikka sarjakuvaa luettaisiinkin vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas, lukijalla on kuitenkin edessään koko sivun tai aukeaman kokoinen ruutukompositio. (Herkman 1998, 95, 109.) Sarjakuvan luenta siis poikkeaa proosasta sen verran paljon, että perinteinen narratologinen lähestymistapa ei anna kaikkia tarvittavia välineitä kerronnan analyysiin.

Kun sarjakuvanarratologia liitetään Heffernanin esittämään ekfrasiksen kerronnallisuuteen, syntyy yhdistelmä, jonka valossa voi analysoida, miten sarjakuva rakentaa narratiivisen ekfrasiksen ja miten sarjakuva-ekfrasis liittyy koko teoksen narratologiaan. Sarjakuvan tapa rakentaa narratiivinen ekfrasis löytyy erittelemällä niitä keinoja, joilla taideteos esitetään *Kuolemattomassa* mestariteoksessa, esimerkiksi kuvataanko teosta kuvin vai sanoin – ja millaisin kuvin ja sanoin. Tulkinnassa on otettava huomioon, mm. millaisia perspektiivejä on käytetty ja onko kuvan jotain tiettyä osa-aluetta erityisesti korostettu. Myös tietynlaiset linjat, vinoviivat ja hahmojen käyttö ja sijoittelu kuvassa luovat kerrontaa (Mikkonen 2005, 202). Sarjakuvaekfrasiksen liittyminen koko teoksen narratologiaan taas näkyy siinä, millaisia temaattisia lisämerkityksiä *Kuolemattomassa* mestariteoksessa esitetyt taideteokset antavat Mäkelän koko teokselle: onko esimerkiksi Edgar Degas’n *Absintilla* (Mäkelä 2007, 32–33) tai ”Kevät”-osan aloittavalla (mt. 35), naisen vartalon muodostavalla kukkaniityllä jotain tarjottavaa sarjakuvanovellin tulkinnalle?

2 LUKEMISEN KEINOT JA KATSOMISEN KONSTIT – MITEN LÖYTÄÄ EKFRASIS SARJAKUVASTA

Filosofian historia voidaan hahmottaa erilaisina käänteinä. Ensin keskityttiin asioihin, siten ideoihin ja lopulta sanoihin. Mitchell katsoi 1990-luvun puolivälissä, että olemme par aikaa todistamassa kuvallista käännettä. Kuvallinen käänne ei kuitenkaan merkitse keskittymistä jäljittelyyn tai kopiointiin, vaan ennemminkin se näyttää kuvan kenttänä, jossa yhtäaikaaisesti toimivat niin visuaalisuus, rakenteet, instituutiot kuin diskurssitkin. Kuvallisuus kun on joka puolella kulttuuriamme aina filosofiasta massamediaan. (Mitchell 1995, 11, 16.)

Kuvien ekfraattisuuden käsitteleminen lienee osa kuvallista käännettä. Siinä ei tarkastella uusia kuvia vanhan kopiointina vaan tiettyinä diskurssina, joka esittää uuden version jossakin suhteessa vanhaan. Sarjakuva-ekfrasiksen mahdollisuutta tutkittaessa perinteisen kuvataiteen instituutio linkittyy sarjakuvan maailmaan.

Kuvat pystyvät moneen. Ne voivat vaikuttaa tunteisiin, luoda mielikuvia ja herättää assosiaatioketjua. Ne voivat myös viitata itseensä tai toiseen kuvaan ja siten näyttää, mitä kuvana oleminen on. Kuvat pystyvät refleктоimaan itseään ja siten ne kykenevät luomaan diskurssin, joka näyttää jotakin kuvallisuudesta. (Mitchell 1995, 38.) Myös sarjakuvan kuvat, jotka viittaavat toisiin kuviin, kommentoivat visuaalista maailmaa ja kuvien suhdetta toisiinsa. Siten sarjakuvan taideaiheiset kuvat kommentoivat myös kuvallisuutta, kuvana olemista.

Mitchellin (1995, 57) mukaan kaikki kuvat, jotka käsittelevät kuvallisuutta, ovat metakuvia. Ehkä niin, mutta kuvia käsittelevät sarjakuvan kuvat voivat varsin hyvin olla jotain muutakin. Niiden ei tarvitse jäädä pelkän metakuvallisuuden asteelle, vaan ne voivat myös olla osa narraatiota ja tuoda syvyyttä sarjakuvan kokonaisuuteen. Polku sarjakuva-ekfrasikseen on näkyvissä, mutta ennen kuin saavutetaan polun pää, täytyy luoda katse ekfrasis-teoriaan. Minkälaisena ekfrasis pitäisi nähdä, jotta se sulkisi sisäänsä myös sarjakuvan pelkän verbaalisen esittämisen lisäksi? Entä miten sarjakuvaa pitäisi tarkastella, jotta havaitsisi sen tavat luoda ekfrasis? Näihin kysymyksiin etsitään vastausta seuraavissa alaluvuissa.

2.1 Ekfrasiksen nykyteoria

Joidenkin tutkijoiden mielestä ekfrasista ei voida kutsua taideteoksen kuvaukseksi, sillä se on samaan aikaan sekä liian yleinen että liian tarkoin määrittelevä. Tamar Yacobi määrittelee ekfrasiksen hieman toisin keinoin. Hänen mukaansa ekfrasis luo sille luonteenomaisen representatiivisen yhdyssiteen kahden alueen välille. Nämä alueet ovat representoiva ja representoitu, ja ne ovat eri ilmaisuvälineiden (verbaalisen ja visuaalisen, tässä järjestyksessä) tai taidelajien (kirjallisuuden ja kuvan) tuotoksia. Ekfrasiksella on siis semioottisesti bipolaarinen luonne, sillä se toimii kahden eri merkkisysteemin välillä. (Yacobi 1998, 21–22.)

Yacobin kuvaus ekfrasiksesta on niin laaja-alainen – huolimatta siitä, että se keskittyy kirjallisuuden ja kuvan suhteeseen – että se mahdollistaa monenlaisen ekfrasiksen olemassaolon. Se vaikuttaa esittävän varsin hyvin ekfrasiksen perustavanlaatuisen ominaisuuden: kahden eri ilmaisuvälineen välisen dialogin. Teen teoreettisen irtioton Yacobista siinä, etten hyväksy ekfrasiksen olevan pelkkää verbaalisen ja visuaalisen välistä suhdetta, jos keran taidelajimääritelmä käsittää kirjallisuuden ja kuvan. Perusteenani on se, että kirjallisuuden rajaaminen pelkkään kieleen, kuvamaailman ulkopuolelle, on liian kapeakatseinen lähtökohta kirjallisuuden määritelmälle. Kuvallisuus on ollut vuosisatoja läsnä kirjallisuudessa muun muassa anfangien, kuvitusten, kuvakirjojen ja kuvarunojen muodossa. Lisäksi sarjakuva-ekfrasis täyttää Yacobin antamat yleisehdot: siinä on representoivan esittämä representoitu, jotka ovat eri ilmaisuvälineiden alaisia, ja nämä ilmaisuvälineet voidaan luokitella kirjallisuuden ja kuvataiteen kategorioihin. Koska se, kun sarjakuva esittää taideteoksen, on toimintaa kahden eri taidelajin merkityssysteemin välillä ja siten ylittää luomalaan yhdyssiteellä kaksi eri aluetta, se on semioottiselta luonteeltaan kaksinapaista ja siten vastaa ekfrasiksen perusolemusta.

On myös aiheellista painottaa sitä, että ekfrasiks-käsitteen merkityksestä ei ole vielä olemassa yksimielisyyttä (Scholz 1998, 74). Niinpä on olemassa hyvät perusteet sille, että en pidä yhtäkään ekfrasis-määritelmää sellaisena ohjenuorana, joka kertoisi vastaukset kaikkiin ekfrasikseen liittyviin kysymyksiin. Tukea lähtökohdalleni antaa Bernhard Scholz (1998), joka nyky-ekfrasiksen (ja *-enargeian*) saavuttaakseen lähtee liikkeelle antiikin ajoista.

Hän tuo painokkaasti esiin sen, ettei ekfrasikselle ole onnistuttu luomaan käsitteellistä viitekehystä eli käsitteen suhteen ei olla kyetty löytämään konsensusta, toisin kuin esimerkiksi dialogisuudelle Bahtinin ja intertekstuaalisuudelle Kristevan määrittelemänä. Ekfrasiksella ei siten ole omaa, vakaata ja tarkoin määriteltyä tilaa kirjallisuuden terminologiassa. Scholzin mukaan sellaisen monoliittisen tilan saavuttamisen ei kuitenkaan tarvitse olla päämäärä. Kaikki teoriat, jotka ovat yrittäneet esittää ekfrasiksen sisällön yksinkertaisessa muodossa (kuten Hefferanin teoria), yksinkertaistavat liikaa. Siksi ekfrasista tulisikin enemmän lähestyä kompleksisena, moniulotteisena ja monikasvoisena semioottisena ilmiönä, jota ei voi määritellä tarkasti tietynlaiseksi ja jota ei voi lähestyä yhden, selvärajaisen käsiteellisen viitekehysten pohjalta. Se on ikään kuin merkitysten perhe (Wittgensteinia mukaillen), jonka jokainen perheenjäsen on erikseen määriteltävissä. (Scholz 1998, 75.)

Jos ekfrasis-sanana ajatellaan muodostuvan *ekphrazein*-verbistä, kuten johdannossa esitettiin (s. 4), niin tällöin termi kertoo (verbaalisesta) toiminnasta, jolla pyritään luomaan kirjas kuva jostakin. Klassisessa retoriikassa ekfrasikseen sisältyy kolme ulottuvuutta: sen kertominen, mikä on selkeän esittämisen kohteena, mihin tämä selkeä esitys perustuu ja mitkä ovat ne (verbaaliset) keinot, joilla esityksen tavoite on tarkoitus saavuttaa. Ekfrasiksessa on klassisen retoriikan mukaan tarkoitus kuvata objektia siten, että kuulija kykenee savuttamaan *enargeian*, eli kuulijasta (tai lukijasta) tuntuu kuvauksen aikana siltä kuin objekti olisi suoraan hänen silmiensä edessä (Scholz 1998, 76).

Enargeia on paljon lainatun Pyhän Nikolauksen mukaan ekfrasiksen ominaispiirre, joka erottaa sen pelkästä selonteosta. Kun selonteko ainoastaan esittää kohteen, niin ekfrasis sen sijaan yrittää saada lukijasta katsojaa. Nikolauksen esitys ei siis kerro, minkälainen ekfraattinen teksti on itsessään vaan kuvaa, miten se vaikuttaa kuulijaan tai lukijaan (Scholz 1998, 77–78).

Sen sijaan Quintilianuksella on näkemys ekfraattisen tekstin sisällöstä. Ekfrasiksen tulisi saada representoidu objekti näyttämään itsensä selvästi (”showing itself” [*se ostendere*]). Tämä ominaisuus erottaa sen muista kuvauksen muodoista, jotka vain asettavat kohteet katsottaviksi. Kun Nikolauksen ja Quintilianuksen näkemykset yhdistää, meille esittäytyy ekfrasis, joka näyttää objektin, jota kuvaa – eli objekti, josta luetaan, vaikuttaa näyttävän itsensä. (Scholz 1998, 78.) Toisin sanoen ekfrasis ei kerro vaan näyttää. Mutta Quintilianus ei anna meille yhtään kriteeriä, jonka perusteella voitaisiin määritellä, näyttääkö kuvattu

kohde itsensä vai ei tai milloin lukija on kokenut muodonmuutoksen katsojaksi. (Scholz 1998, 78–79.)

Scholz (1998, 79) huomauttaa, ettei tekstissä ole olemassa mitään *enargeia*-signaalia, ei mitään tiettyä elementtiä, joka saisi lukijan muuttumaan katsojaksi. Kokemus muutoksesta jonkin tietyn tekstin kohdalla sallii meidän (tai Quintilianuksen) sanoa, että tekstillä on *enargeiaa* ja se on siten ekfraattinen. Esimerkkinä tästä on Quintilianuksen esitys ekfraattisesta tekstikappaleesta, jossa hän muun muassa kysyy, voiko joku olla muodostamatta mieleensä kuvaa käsitellystä tekstistä. Muuta perustetta hänellä ei juurikaan ole annettavanaan. (Mt. 79.)

On siis olemassa kaksi ekfrasista määrittelevää ominaisuutta. Toinen koskee objektia ja toinen lukukokemusta. Quintilianus on luonut kategorian, jossa nämä kaksi ominaisuutta yhdistyvät. (Scholz 1998, 84). Sarjakuva-ekfrasis eli kuvan ja sanan yhteistoiminnan esittävä kuva eittämättä sisältää molemmat klassisen ekfrasis-määritelmän puolet – kunhan lukijasta vain tuntuu siltä.

Yacobin ja Scholzin näkemysten suomasta sarjakuva-ekfrasis-avusta huolimatta voidaan kysyä, miksi sarjakuvan esitys olisi nimenomaan ekfraattinen, eikä esimerkiksi intertekstuaalinen laina tai viittaus. Sarjakuva kuitenkin on osittain saman taidelajin alainen kuin kuvataide. Tähän antavat vastauksen Valerie Robillardin ja James Heffernanin ekfrasis-teorioiden yhdistelmä, jossa dialoginen ja taiteidenvälinen sekä narratiivinen ekfrasis loittuvat.

2.1.1 Robillard: intermediaalisuus on reitti ekfraattisuuteen

Robillardin mukaan intertekstuaalisen lähestymistavan viehätys on siinä, että se huomioi myös lukijan ja tämän mahdolliset reaktiot tekstiin. Lukijan reaktiot ovat tekstuaalisten merkkien määräämät, ja nämä tekstuaaliset merkit voivat olla selviä ja tarkoin määriteltyjä tai pelkästään häivähdyksenomaisia painaumuksia. Robillardin hyödyntää näkökulmassaan Michael Riffaterren (1980) ajatusta siitä, että lukija kykenee tunnistamaan tekstin sellaiset rikkoutumat (*breaks*), jotka viittaavat intertekstin olemassaoloon. Rikkoutumat ovat hienovaraisia ja ne johdattelevat lukijaa. Nämä rikkoutumat, tekstuaaliset painaumat, vihjaavat

lukijalle, että ne tuovat tekstiin joitain tiettyjä merkityksiä, mikä saa lukijan kiinnittämään niihin huomiota. (Robillard 1998, 56.)

Robillard kiinnittää huomiota Heinrich Plettin (1991, 20) ehdotukseen, että tekstin ja intertekstin välinen suhde voidaan määritellä 'intermediaaliseksi', intertekstuaalisuuden alalajiksi. Plett (1991, 20) perustelee määritelmänsä sillä, että tekstin ja intertekstin suhteessa ei aina ole kyse vain merkitsijöiden (eli sanojen) muuttamisesta, vaan myös alkutekstin teemojen ja motiivien muuntumisesta toiseen ilmaisukeinoon. Yksinkertaistaen voidaan sanoa, että interteksti saattaa keskittyä merkitsijöiden sijaan alkutekstin tunnelmaan. Intermediaalinen lähestymistapa siis nostaa samalle viivalle suoran viittauksen ja epämääräisen vihjauksen. Tällöin ekfrasis-keskusteluun pääsee mukaan teoksia, jotka on useasti aiemmin jätetty sen ulkopuolelle. (Robillard 1998, 56.)

Intermediaalinen lähestymistapa ei kuitenkaan riitä, vaan sekä Robillard että oma tutkimukseni pitävät kiinni ekfrasiksen käsitteestä. Intermediaalisuus on käsitteenä liian laaja, sillä se pitää sisällään kaikenlaiset uudelleenmuodostamiselle perustuvat intertekstit. Tarkoituksena on kuitenkin pohtia sitä, miten juuri kuvataide näkyy kirjallisuudessa. Lisäksi intertekstuaalisuuden alalajina intermediaalisuus viittaa turhan voimakkaasti juuri tekstien väliseen vuorovaikutukseen, ja ekfrasiksessa on nimenomaisesti kyse kuvan ja sanan suhteesta. Robillardin (1998, 56) mukaan intertekstuaalisuuden ja -mediaalisuuden antama näkökulma kuitenkin tarjoaa mahdollisuuden luoda ekfrasiksesta uudenlainen, kuvaileva kehys, jossa huomioidaan ekfraattisuuden monenlaiset ilmenemistavat. Hän ei pyri määrittelemään ekfrasista itsessään muutoin kuin sanomalla sen olevan visuaalisen taiteen ja tekstin vuorovaikutusta.

Sen tarkemman sisältömääritelmän sijaan hän muotoilee kaksiosaisen kehyksen, joka käsittelee kahden taidemuodon vuorovaikutuksen tapoja ja voimakkuusasteita (Robillard 1998, 56). Ekfrasiksen spesifin määritelmän asemasta hän siis rakentaa kehikkoa, joka kertoo niistä mahdollisuuksista, miten taidemuodot voivat olla vuorovaikutuksessa keskenään. Robillardin (mt. 56) teoreettinen kehys rakentuu kahdesta mallista: asteikkomallista (*Scalar Model*), joka pohjaa Manfred Pfisterin (1985) intertekstuaaliseen asteikkoon, ja eroavaisuuksiin perustuvasta mallista eli eromallista (*Differential Model*).

Asteikkomallin taustalla on Pfisterin intertekstuaalisuuden käsitys. Hänen mukaansa voidaan eritellä kuusi intertekstin ja tekstin suhteen laadusta kertovaa luokkaa, jotka kertovat, millä tavalla ja voimakkuudella interteksti näkyy uudessa tekstissä. Robillard on muokannut teoriaa sopimaan paremmin ekfraattisiin teksteihin. (Robillard 1998, 57.)

Robillardin muotoileman asteikkomallin kuusi alakategoriaa ovat seuraavanlaiset:

- 1 *Kommunikatiivisuus*: Ekfraattisuuden laatu porrastetaan sen kommunikatiivisuuden mukaan. Toisin sanoen tarkastelun kohteena on se, miten taideteos on merkitty tekstiin. Alhaisen ekfraattisuuden tasolla ekfraattisuus rakentuu epämääräisistä ja sattumanvaraisista vihjeistä. Korkeimmalla tasolla esimerkiksi teoksen nimi sanotaan suoraan tai teoksesta puhutaan tekstissä selvästi ja suorasanaisesti.
- 2 *Viittaavuus*: Teksti on ekfraattisesti voimakkaasti tai heikosti viittaavaa riippuen siitä, millä laajuudella/miten paljon siinä on hyödynnetty taideteosta. Kun kommunikatiivisuus on laadullista, niin viittaavuus on määrällistä. Esimerkiksi yksinkertainen ja pienimuotoinen kommunikatiivinen merkintä liittyy heikkoon viittaavuuteen.
- 3 *Rakenne*: Tässä on kyse ekfrasiksen osapuolten yhdistymisestä. Kun runon rakenne on analoginen suhteessa kuvaan, ne ovat vahvasti yhdistyneet. Satunnaiset viittaukset taideteokseen kertovat pienestä yhdistymisestä.³
- 4 *Valikoivuus*: Se, mitä tiettyjä kuvallisia elementtejä tekstiin on valittu, kertoo tekstin valikoivuuden asteesta. Elementit voivat olla yhdestä taideteoksesta tai monesta yhden artistin työstä. On myös mahdollista, että ne ovat muunnoksia esimerkiksi tietyn aikakauden aiheista tai konventioista.
- 5 *Dialogisuus*: Kun viittauksen kohteen ja viittaavan tekstin välillä on semanttinen ja aatteellinen ero, suhde on voimakkaasti dialoginen. Tämän kategorian näkökulma

³ Tämä alakategoria on hieman ongelmallinen. Milloin voidaan todeta runon ja kuvan olevan analogisia – eli minkälainen viittaussuhde on riittävä analogisuuden toteamiseen? Analyysiosiossa tulkintakehikolleni viittajan ja viitatun yhdistymisen voimakkuudesta ei siten ole muita perusteita kuin oma lukukokemukseni.

paljastaa ne keinot, joilla runo luo merkityseroja suhteessa taideteokseen. Se voi esimerkiksi pakottaa taideteoksen uusiin, vastustaviin kehyksiin.

- 6 *Itsereflektiivisyys*: Ensimmäinen ja toinen kategoria liittyvät läheisesti itsereflektiivisyyteen. Itsereflektiivinen teos, samalla kun merkitsee alkuperäisteosta ja viittaa siihen, problematisoi itsensä ja alkuperäisteoksen välisen suhteen. Runo voi esimerkiksi problematisoida vuorovaikutuksen mahdollisuuden kuvalliseen lähteeseen tai jopa kyseenalaistaa oman ilmaisutapansa suhteen plastisiin taiteisiin. Monien modernien ja postmodernien tekstien voidaan ajatella kuuluvan tähän luokkaan. (Robillard 1998, 57–59.)

Robillard puhuu asteikkomallissaan toisinaan runoista ja kuvista tekstien ja visuaalisten objektien sijaan, mutta en pidä sananvalintaa teorian käyttöä rajaavana tekijänä. Toki on niin, että kun runo- ja kuva-sanat tilalle vaihtaa 'tekstin' ja 'visuaalisen objektin', mallin ominaisuudet analyysivälineenä muuttuvat, eikä se toimi tismalleen siten kuin Robillard esittää. Analyysiosiossa käy esimerkiksi ilmi, etteivät asteikkomallin alakategorioiden väliset suhteet pysy sarjakuva-analyysin kohdalla sellaisina kuin ne ovat tekstipainotteisessa kaunokirjallisuudessa. Analyysiosiosista näkyy kuitenkin myös se seikka, ettei mallin antama tulkintakehys pienestä muuntumisesta huolimatta heikenny. Näin ollen asteikkomalli sopii myös sarjakuva-ekfrasiksen analyysiavuksi. Vähäisin muutoksin asteikkomallissa voitaisiin siis varsin hyvin käyttää vaikkapa 'kuva-sanallinen ilmaisu' -määritelmää, ja silti malli olisi edelleen yhtä hyvin hyödynnettävissä kuin alun perin. Siten malli sopii myös analyysin peruslähtökohdaksi sarjakuvan ekfraattisuutta tarkasteltaessa.

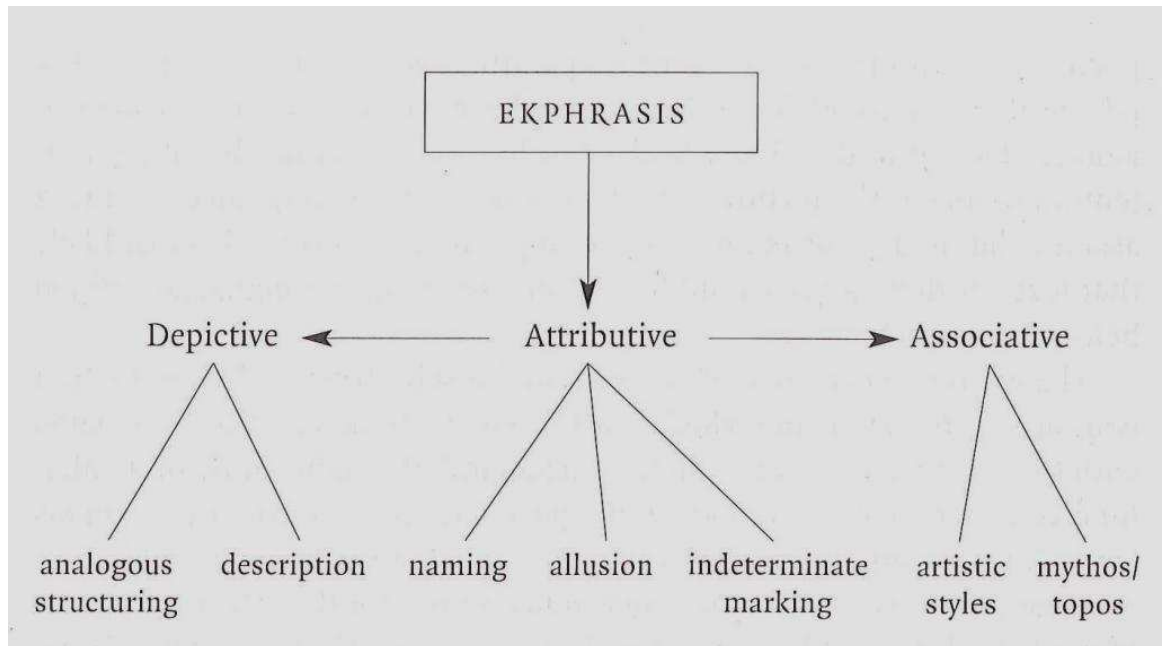
Asteikkomallia ei ole kuitenkaan järkevää käyttää ainoana ekfrasiksen analyysin keinona. Vaikka se antaakin kiinnostavia näkökulmia alkuteoksen ja lopullisen teoksen vuorovaikutuksen tarkasteluun, on Robillardin mukaan syytä huomata, että se ei kykene kertomaan kaikkea tarvittavaa ekfraattisista teksteistä, vaan artikuloi lähinnä tekstin ekfraattisuuden määrää. Se, että pystyy sanomaan jonkun tekstin olevan jotain toista ekfraattisempi, ei ole pidemmän päälle kovinkaan hyödyllistä. Siksi Robillard tarjoaakin lisäavuksi eromallia. (Robillard 1998, 60.) Asteikkomallin kategoriat ovat kieltämättä varsin erillisiä toisistaan, eikä yhdistelemällä tietoa tekstin ekfraattisuuden 'vahvuusasteista' eri kategorioissa saa kovinkaan antoisaa kokonaisnäkökulmaa. Toisaalta se kuitenkin auttaa syventämään ekfrasis-tulkintaa, kuten analyysiosiosista voi huomata. Lisäksi asteikkomallin ymmärtäminen

antaa mainion pohjan eromallin sisäistämiseksi. Eromallin ansio on sen kyvyssä erotella eri ekfrasis-tyyppejä.

Kun runon intertekstuaaliset elementit on analysoitu asteikkomallissa, ne pystytään Robillardin mukaan tyypittelemään tietyin perustein. Tämä tyypittely on apukeino, jolla voidaan luoda yleistyksiä runon ekfraattisuudesta ja siten saadaan lisäapua vahvojen ja avoimesti ekfraattisten tekstien sekä epämääräisemmin ilmaistujen ekfrasisien erotteluun. (Robillard 1998, 60.) Tällainen ominaisuus ei kuitenkaan vielä tee eromallin ja asteikkomallin välille muuta kuin pelkän vivahde-eron. Siksi Robillard (1998, 60) painottaakin, että tyypittelevä eromalli tarjoaa myös keinot löytää ne ekfraattiset tekstit ekfrasisen piiriin, jotka on sysätty ekfrasis-keskustelun ulkopuolelle tai joiden on aiheettomasti luokiteltu olevan 'kuvallista', *the pictorial*.

Myös Heffernan puhuu ekfrasis-teoriensa yhteydessä kuvallisuudesta. Hän sanoo määritelmänsä auttavan erottamaan ekfrasisesta kaksi muuta tapaa sekoittaa kirjallisuus ja kuvataiteet. Tavot ovat kuvallisuus (*pictorialism*) ja ikonisuus (*iconicity*) – eli Heffernan nimenomaan Robillardin moitteiden mukaisesti luokittelee tietynlaiset tekstit ja kuvataiteen suhteet muihin luokkiin. Heffernanin mukaan kuvallisuus ja ikonisuus eroavat ekfrasisesta siinä, että ne pääasiallisesti pyrkivät esittämään luonnollisia objekteja ja artefakteja eivätkä representatiivista taidetta. Hän lieventää kantaansa sen verran, että toteaa olevan mahdollista, että kuvallisuus ja ikonisuus muistuttavat taiteellisista representaatioista. Lisäksi hän sanoo, että nämä kolme eri tapaa yhdistää kirjallisuus ja taideteos eivät ole toisiinsa poissulkevia, ja ekfraattinen teksti voi käyttää myös kuvallisia ja ikonisia keinoja representoidessaan taideteosta. Häntä seuraten ero kuvallisten, ikonisten ja ekfraattisten tekstien välillä on kuitenkin selvä, ja se pysyy eikä hälvene, vaikka jokin runo muistuttaisikin esimerkiksi jonkun taidemaalarin tyylistä. (Heffernan 1993, 3–4.) Heffernan siis vaatii ekfrasiselta nimenomaan representatiivisuutta – minkäänlainen muu viittaaminen tai viijaaminen ei riitä tekemään tekstistä ekfraattista.

Tyypittelevällä eromalli-kaaviolla (kuva 1) Robillard (1998, 60) pyrkii pohtimaan vahvan ja heikon ekfrasisen eroja sulkematta pois ”väärällä tavalla” ekfraattisia tekstejä. Sitä hän saa myös heikosti – tai ”eri tavalla”, kuten kuvallisesti tai ikonisesti rakennetut – ekfraattiset tekstit ekfrasis-käsitteen sisälle.



Kuva 1

Robillardin kaaviossa on kolme pääluokkaa, jotka jakautuvat yhteensä seitsemään alakategoriaan. Pääluokista *Depictive* eli 'kuvaava, esittävä' on joukosta lähimpänä ekfrasiksen representatiivisuutta käsitteleviä teorioita (Robillard 1998, 61). Heffernanin ekfrasismääritelmä kuuluu siis tähän luokkaan. Kategorian tekstit täyttävät *enargeian* vaatimuksen, koska niissä kuvataan lähteenä oleva taideteos tarkasti. Alaluokka *analogous structuring* eli 'analoginen rakenne' on kauimpaisena vasemmalla sen merkinä, että se on rakenteellisesti lähimpänä lähteenä olevaa taideteosta. *Description* eli 'kuvaus' on sen oikealla puolella sen tähden, koska kuvaus voi keskittyä koko taideteoksen lisäksi sen tiettyihin yksityiskohtiin. Tällöin lukijan mieleen ei välttämättä muodostu tarkkaa visuaalista kokonaiskuvaa lähde-teksestä. (Robillard 1998, 61.)

Keskimmäinen pääluokka *Attributive*, 'määrittelevä, attribuioiva', toimii ikään kuin portinvartijana. Jotta teksti niin sanotusti pääsisi ekfrasiksen alueelle, sen täytyy jollain tavoin kertoa, mikä sen lähde on. Lähdetieto voidaan antaa 'nimeämällä' (*naming*), 'viitauksella' (*allusion*) tai 'määrittämättömällä merkillä' (*indeterminate marking*). Nimeäminen voi tapahtua otsikossa tai muualla tekstissä, ja se on voimakkain attribuoinnin keino. Viitata taas voi esimerkiksi tekijään, tyyliin tai tyyliin, ja se on vähemmän attribuioivaa kuin nimeäminen. Viimeisin, oikeanpuolimmaisista lähdeviitteistä on heikoimmin attribuioiva ja myös hankalin lukijalle: " – – the reader, though recognizing – – an intertext, would never-

theless have to belong to a particular interpretive community to be able to identify the visual source.” Lukija ei siis välttämättä ymmärrä viittausta – tai intertekstuaalisuuden havaitessaankin ei aina tiedä lähdettä. (Robillard 1998, 61.) Lukijalta voi hyvinkin jäädä huomaamatta verbaalinen vihje visuaalisesta teoksesta, varsinkin jos teos ei ole yleisesti tunnettu (Yacobi 1998, 26).

Tämä kohta kaaviossa tuo hyvin esiin sen, ettei teosten tarvitse olla olemassa myös reaali-maailmassa, vaikka viittaussuhteen esiintuomista vaadittaisiinkin. On olemassa kuvallinen lähde, johon viitataan, mutta jota lukija ei välttämättä tiedä, ellei hänellä ole jotain tiettyä tulkinnallista kehystä, esimerkiksi tietoa taiteen tyyliuunnista – ja kehychän voi olla myös ekfraattisen teoksen tekijän oma mielikuviitus. Lähteenä olevien taideteosten todellinen olemassaoloa ei koskaan olekaan koettu välttämättömäksi, mistä esimerkiksi ekfrasiksen perusesimerkki Akilleen kilpi on mainio osoitus. Lisäksi jos ekfrasis ymmärretään kahden taiteenlajin, kuvataiteen ja kirjallisuuden, vuorovaikutuksen keskipisteenä ja kulminaationa, niin myös mielikuviituksen tuottaman maalauksen kuvaaminen on taidemuotojen suhteiden käsittelyä.

’Määrittelevä’ kategoria on portinvartijana toimimisen lisäksi myös malliesimerkki intertekstuaalisesta suhteesta. Robillard havainnollistaa sitä sanomalla, että esimerkiksi runo voi viitata maalaukseen, mutta ei välttämättä käsittele sitä millään toisella tavalla. Asteikkomallin kannalta se on siis hipaissut kuvaa, ollut *kommunikatiivisessa* yhteydessä siihen, mutta ei ole käsitelty kuvaa millään tavoin *rakenteen* näkökulmasta. Tämänkaltaiset tekstit asettuvat kaavion oikeanpuoleisimpaan kategoriaan (*Associative*). (Robillard 1998, 61–62)

Oikeanpuoleisin pääluokka eli *Associative*, ’mielleyhtymiin perustuva, assosiativinen’, on kaikista väljin kategoria. Siihen kuuluvat tekstit⁴, jotka viittaavat plastisiin taiteisiin liittyviin rakenteellisiin, temaattisiin tai teoreettisiin konventioihin ja ideoihin. Kategoriaan kuuluvat tekstit jakautuvat alaluokkiin ’taiteellinen tyyli’ (*artistic styles*) ja *mythos/topos*. Teksti voi käsitellä esimerkiksi ajan ja tilan vastakohtaisuutta tai tuoda lukijalle jollain tavoin mieleen, että sen teema on vaikkapa futuristinen tai kubistinen. Assosiativinen luokka vastaa asteikkomallin *dialogisuutta* tai *itsereflektiivisyyttä*. (Robillard 1998, 62.)

⁴ Robillard itse puhuu runoista, mutta en pidä teorian käytön kannalta olennaisena sitä, että juuri runon täytyisi olla ekfraattisena tekstinä.

Eromallikaavion ansio on siinä, että se tarjoaa keinot luokitella ekfraattisia tekstejä laajalla asteikolla. Siihen sisältyy monta eri ekfraattisuuden vaihtoehtoa aina tarkasta kuvauksesta hyvinkin hienovaraiseen kuvaan viittaamiseen. Lisäksi se antaa meille keinot sanallistaa ekfraattisten tekstien välillä olevat voimakkuuserot ja määritellä tekstin ekfraattisen luonteen. Voimme esimerkiksi kutsua jotakin tekstiä kuvaavaksi ja jotain assosiatiiviseksi. (Robillard 1998, 62.) Jos pohjateksti on kovin epämääräinen tai hyvin monitulkintainen, voidaan kysyä, tarjoaako eromalli tarpeeksi objektiivisia välineitä ekfrasiksen luonteen määrittelyyn. Kysymys ei kuitenkaan ole relevantti, jos hyväksymme ekfrasiksen intertekstuaalinen pohjan ja siten tietynlaisen lukijalähtöisyyden. Tekstuaaliset merkit määräävät lukijan reaktion, ja on aivan liian tekijälähtöistä alkaa miettiä, mikä ekfraattinen painauma tai häivähdys on niin sanotusti etukäteen tarkoitettua. Loppujen lopuksi tärkeintä on se, että tarkkaavainen ja asiaan perehtynyt lukija kykenee perustelemaan valintansa, analyysinsa ja tulkinnalliset ratkaisunsa.

Robillardin eromalli on lähtökohtana *Kuolemattoman mestariteoksen* ekfraattisuuden analyysissa. Ovatko sarjakuvanovellin ekfrasikset esimerkiksi kuvaavia, analogisia, assosiatiivisia vai niitä kaikkia? Koska sarjakuva näyttää paljon ja antaa suoraan tulkittavan kuvan katsojan silmien eteen (kuva 2), sen voi ajatella kuvaavan hyvinkin analogisesti alkuperäisiteosta. Toisaalta kuvat voivat ensisijaisesti luoda mielikuvia, jolloin suoraan ja avoimesti näyttämällä on pienempi rooli. Kuva 3 on tästä hyvä esimerkki. Siinä kerronnan keinot toistavat kuvataiteen tyyliratkaisuja, mikä taas ohjaa lukijan tulkintaa ja mielikuvia kuvassa esitetystä monologista. Lisäksi kielellisillä ratkaisuilla voidaan vaikuttaa paljon kuvien esittävyteen ja assosiatiivisuuteen.

Entä millä tavoin teos määrittelee kuvalliset lähteensä? Mäkelä antaa lukijalle merkin alkuperäislähteestä näyttämällä teokset, minkä voi lukea tapauskohtaisesti joko viittauksena tekijään tai ”määrittelemättömäksi merkiksi”; lukija ei mahdollisesti jokaisen taideteosta kuvaavan ruudun kohdalla tiedä, onko kuvassa nyt esitys todellisesta teoksesta vai sarjakuvanovellin taiteilijan täysin omasta tuotoksesta.



33



Kuva 3

2.1.2 Heffernan: ekfrasis on narratiivinen toimija

Sarjakuvaekfrasiksen tavoittamista varten nostan edellä esitettyjen ekfrasis-teorioiden rinnalle Heffernanin käsityksen ekfrasiksesta narratiivisena toimijana. Ekfrasis on säilynyt kirjallisena tyylinä antiikin ajoista saakka, ja Heffernanin mukaan se johtuu tyyllilajin sisältämästä energiasta. Se esittää verbaalisesti visuaalista taidetta, ja tässä kanssakäymisessä

kohtaavat ”vastustava kuva” ja narratiivisen sanan energia. Kyse on siis tavallaan kuvan ja sanan kamppailusta. (Heffernan 1993, 6.) On mielenkiintoista, että Heffernanin teorian yksi lähtökohdista on kuvan ja sanan vastakkainasettelu, niiden riitely. Hän ei kuitenkaan käsittele asiaa niin yksioikoisesti, että hyväksyisi ekfrasittisen energian nousevan nimenomaan kuvan ja sanan ristiriidasta.

Heffernan lähtee syventämään näkökulmaansa toteamalla, että kuvan ja sanan vastakkainasettelu on vuosisatojen ajan ollut myös kuvaa ja sanaa sukupuolittavaa. Lessingille kuvan piti olla hiljainen ja kaunis kuten nainen, ja siten ilmaisun voima kuului runoudelle. Heffernanin mukaan ekfrasiksella on kuitenkin *prosopopoeiaa*. (Heffernan 1993, 6–7.) *Prosopopoeia* on kuvitteellisen henkilön puhetta, ja käsitettä käytetään personifikaation (elottomille objekteille attribuoidaan inhimillisiä ominaisuuksia) yhteydessä. Se antaa elottomille asioille mahdollisuuden toimia ja puhua. (Brogan & Halsall 1993, 994.) *Prosopopoeia* on siis retorinen ominaisuus, jolla saadaan mykälle objektille ääni. (Heffernan 1993, 6.) Lessingin vaatimus kuvan hiljaisuudesta murenee näin ollen viimeistään ekfrasiksen edessä.

Prosopopoeian ansiosta ekfrasis ei pelkästään kerro teoksista, vaan saa ne myös itse kertoamaan itsestään. Siten ekfrasis ei ole osa kuvan ja sanan valtataistelua, vaan ennemminkin tekee näkyväksi sukupuolijaon tuottaman ambivalentin – ahdistuneen ja kuitenkin kunnioittavan – suhtautumisen kuvaan. Se uudelleentuottaa kuvan sanallisesti, mikä tuo esille myös kuvan sisältämän voiman ja energian. (Heffernan 1993, 7.) Miten kuvan esittäminen sitten tapahtuu tekstissä, mikä on kuvan esittämisen suhde tekstiin kokonaisuutena?

Klassisen narratologian edustaja Gerard Genette (1986, 99) sanoo kuvausten olevan taukoja kerronnassa. Hän määrittelee narraation ja kuvauksen eroksi liikkeen ja pysähtyneisyyden. Narratiivi on esitys toiminnasta ja tapahtumista, kun taas kuvauksessa representoidaan ihmisiä ja objekteja. Kuvauksen kohde on olemassa omassa, yksityisessä tilassaan, kaikkien tapahtumien sekä ajallisen ulottuvuuden ulkopuolella. (Genette 1969, 56–57.) Näkemystä seuraten ekfrasis, joka piirtää liikkumatonta objektia sanoin, siis olisi kuvausta ja siten pelkän pysähtyneisyyden esittämistä. Heffernan ei kuitenkaan suostu siihen. Hänen mukaansa ekfrasis ei ole pysähdys, se ei ole ”tilaa ajassa” eikä ”odottava hetki” toiminnan välissä. Sen sijaan ekfrasis on dynaaminen ja synnyttää visuaalisen taiteen kuvasta narra-

tiivin, jolla tekee näkyväksi tarinan, jonka visuaalinen taideteos kertoo vain vihjaillen ja piilotetusti. (Heffernan 1993, 5.)

Heffernan (1993, 5) lisää, etteivät rajanvedot narraation ja kuvauksen välillä ole kestäviä, ja myös Genette (1986, 99) myöntää niiden olevan häilyviä ja epämääräisiä ja että puhdasta, sekoittumatonta narraatiota tai kuvausta ei ole olemassa. Ennemmin siis pitäisi puhua ”narratisoidusta kuvauksesta” ja ”kuvauksellisoidusta narraatiosta”. Koska ei ole puhdasta kuvausta, ei ekfrasistakaan voida yksinkertaistavasti määritellä kuvaukseksi tai narratiivin pysähdyttäjäksi ja katkaisijaksi. Sen sijaan sen voidaan sanoa olevan jatkuvassa suhteessa aikaan ja narratiiviin. (Heffernan 1993, 6.) Näin kuvaa ei enää alisteta hallittavaksi, vaan se saa tilan kuvan ja sanan välisessä dialogissa ja pystyy ryhtymään toimijaksi.

Genetten klassinen narratologia perustuu luokitteluun ja se kuvaa tarinan, juonen ja kerronnan rakenteita. Siihen ei sisälly merkitysten, mielekkyyden tai tulkinnan tarkastelua. Jälkiklassinen narratologia on haastanut genetteläiset näkemykset: kun jälkimmäinen on pyrkinyt pelkästään määrittelemään kerronnan yleisiä keinoja ja rakenteita, niin ensin mainittu on kiinnittänyt huomiota muun muassa tarinoiden sisältöihin. (Hägg et al. 2009, 7, 16.) Lisäksi esimerkiksi kognitiivisen narratologian mukaan juuri kokemuksellisuuden takia kertomista, lukemista ja fokalisointia ei voi loppujen lopuksi erottaa toisistaan lainkaan (Ikonen 2004, 46). Tämän perusteella myös kuvausta on mahdotonta erottaa itselliseksi osaksi muusta kerronnasta. Voidaankin sanoa, että Heffernan on ekfrasisnäkemysessään enemmän jälkiklassisen narratologian kannattaja kuin genetteläisen klassisuuden. Hänet voi nähdä edustavan siirtymää suljetusta, hierarkkisesta systeemistä elämään, kokemuksellisuuteen ja tulkintaan (ks. Lehtimäki 2009, 45).

Tässä kohdin on syytä huomata, että myös visuaalisessa ilmaisuvälineessä voi olla kuvauksia (Pflugmacher 2005, 101), mistä esimerkkeinä käyvät vaikkapa elokuvien montaasiotokset. Sarjakuvan kuvauksen keinot vaatisivat oman tutkimuksensa, mutta jos visuaalisilla ilmaisuvälineillä nähdään olevan kykyä kuvaukseen, niin silloin kuvaus onnistuu myös sarjakuvassa – ja jos sarjakuva pystyy kuvaukseen, miksi se ei kykenisi myös ekfrasikseen? Sarjakuvastakin löytyy ekfraattista *prosopopoeiaa*, joka saa kuvan itse kertomaan itsestään. Kuvan ja sanan yhdistelmä uudelleentuottaa kuvan ja saa kuvan energian välittymään lukijalle. Visuaalinen ja verbaalinen narratiivi ovatkin erityisen samankaltaisia juuri katsojaan/lukijaan/kuulijaan vaikuttamisen saralla. Sekä visuaalinen että verbaalinen

viesti kykenee yhtäläisesti viihdyttämään tai vaikkapa pilkkaamaan, eikä viestintätavalla ole tässä kohdin merkitystä. (Lundsten 2007, 293.) Alkuperäisen kuvan voiman voi siten aistia sarjakuvakerronnastakin. Lisäksi Heffernanin narratologisen näkemyksen tulkintapainotteisuus sopii hyvin sarjakuvanarratologian tarkastelun rinnalle: ekfrasiksen ja narratiivin yhteenlimittyminen on ilmiselvää myös sarjakuvan maailmassa.

Yhtenä Heffernanin esimerkkinä ekfrasiksen ja narraation suhteesta on Akilleen kilpi. Akilleen kilven kuvaus on vanhin tunnetuista ekfrasiksista. Se löytyy Homeroksen *Iliasta*, joka sijoittuu noin 700-luvulle eaa., ja siinä kerrotaan pitkin sanankääntein Akilleelle tehdystä kilvestä. Homeroksen ekfrasis näyttää kuitenkin hyvin erilaiselta verrattuna postmoderniin ekfrasikseen (esimerkiksi Ashberyn ”Self Portrait”, josta Heffernan tekee myös narraatio-analyysin), mutta Heffernan huomauttaa, että se on ilmiselvää, jos välissä on kaksituhatta vuotta. Homeroksen ekfrasis ei esimerkiksi ole itsenäinen runo, vaan osa eeposta, mutta se voidaan lukea sitä vasten, katsoa reliefiä taustanaan epiikka. Heffernanille Homeros on Vergiliuksen ja Danten ohella yksi ekfrasiksen kaanonin esi-isiä. (Heffernan 1993, 9.)

Ensi näkemältä pitkä kilven kuvaus vaikuttaa olevan irtonainen elementti *Iliassa*. Siihen tehdyt kuvat ja kuviot eivät näytä olevan yhteydessä muun teoksen toimintaan. Mutta kilven tekeminen täydentää runon käännekohtaa – sen valmistuksella on tärkeä paikkansa runon toiminnan kehittymisessä. Entä miten kilpi edistää lukijan ymmärrystä *Iliasta*? Se todellakin heijastelee *Iliaan* temaattista laajentumista, sillä tarkemmin katsoen jotkut sen kuvauksen kohdista peilaavat runon muuta maailmaa. Esimerkiksi sotajoukkojen saartama kaupunki on kuin Troija pulassa. Lisäksi on huomattava, että jos *Iliaan* lukee pitäen mielessään kilven kuvauksen, taistelevan ja piiritetyn kaupungin voi nähdä yhteenvetona suuremmasta runokokonaisuudesta. (Heffernan 1993, 10, 17.)

Kilpi on kuitenkin muutakin kuin viittausta sotaan, ja se suorastaan nousee sodan yläpuolelle. Se kertoo hyvin monenlaisista, ihmisyyteen yleisesti kuuluvista kokemuksista: avio-
liitosta, karjanajosta, juhlista, laulamisesta ja niin edelleen. Arjen kuvaukset esitetään kilvessä – juuri siinä välineessä, joka on kehitetty suojaamaan. Suojattomat ihmiset elävät kilvessä, josta näin ollen kasvaa suojelun symboli. (Heffernan 1993, 11.) Irtonaisuuden vaikutelma on siis harhaa. Kilpi tuo uutta symboliikkaa ja lisämerkityksiä koko teoksen

narratiiviin, ja siten suurempi narratiivi ja kilvestä tehty ekfrasis ovat tiiviissä suhteessa toisiinsa.

Myös Lessing huomasi aikanaan kilpi-ekfrasiksen narratiivisen energian – tai ainakin osan siitä. Heffernan painottaa Lessingiä seuraten sitä, että Homeros ei kerro valmiista kilvestä, vaan kuvailee nimenomaan sen tekemistä. Lukijalle ei varsinaisesti kerrota kilvestä, vaan mestarista tekemässä sitä. Kilven esittäminen on siis narratisoitu. (Heffernan 1993, 12). Tutkielmani ei kuitenkaan painota tämän kaltaista narratiivisuutta. Analyyseissa enemminkin tarkastellaan ekfrasiksen niin sanottua omaa narratiivisuutta, mistä kilpi on jälleen mainio esimerkki.

Akilleen kilvessä itsessään on narratiivisuutta: sen kuvien esittelyssä on narratiivisia elementtejä, kuten ajallisuutta ja toimijan siirtymistä hetkestä toiseen. Toki voidaan sanoa, että taiteilija on pystynyt takomaan kilpeen lukuisia peräkkäisiä kohtauksia, jolloin edellä mainitut narratiiviset seikat toteutuvat visuaalisesti. Mutta itse tekstissä puhutaan konkreettisesta toiminnasta, kuten puhumisesta, eikä eleistä, joilla toiminta voitaisiin visuaalisesti näyttää (vertaa esimerkiksi ”hän sanoi” ja ”hänellä oli suu auki aivan kuin sanoisi” tai ”hän hyppäsi” ja ”hänen jalkansa ovat nousseet hyppyyn”). Toisin sanoen kilpi on mahdotonta visualisoida täydelleen sellaiseksi, jollaiseksi se *Iliassa* kuvataan ja tehdään. (Heffernan 1993, 12–14.)

Vaikka sarjakuva voi sisältää kuvausta, *prosopopoeiaa* sekä narratiivin ja kuvauksen sekoittunutta yhteispeliä ja vaikka Heffernan tekee narratiivi-analyysia Akilleen kilven lisäksi myös modernimmista teoksista, kuten Ashberyn ”Self Portrait” -teoksesta, niin kysymykseksi silti jää, voidaanko tällaista perinteiseen kaunokirjallisuuden kaanoniin nojaavaa teoriaa kuitenkaan käyttää sarjakuvan ekfraattisuuden tarkasteluun. Tilanteessa auttaa Robillardin kaavio: Heffernanin ekfrasiskäsitys on määritelmän tiukkuudessaan melko rajoittunut, mutta Robillardin lähestymistapa mahdollistaa Heffernanin narratiivisten huomioidensa liittämisen laajempaan ekfrasinäkemykseen. Kuten edellä osoitin, Robillardin tyyppitelevä kaavio istuu myös sarjakuvaekfrasiksen analyysiin, eikä kaavion käyttö millään muodoin kiellä ekfrasiksen narratiivista olemusta. Siten sarjakuva-ekfrasista on luontevaa lähestyä myös sen narratiivisista ominaisuuksista käsin.

Robillardin kaavio ja Heffernanin ajatus narratiivisuudesta ovat hyviä lähtökohtia sarjakuvan ekfrasiksen tutkimiselle. Ennen ekfrasiksen etsimistä *KM*:sta täytyy kuitenkin luoda katse sarjakuvaan ja sille ominaisiin keinoihin esittää ja kertoa.

2.2 Sarjakuvan tulkinta: pienet seikat luovat kokonaisuuden

KM on sarjakuva, joten sen analysointiin tarvitaan erilaisia välineitä kuin perinteisen kaunokirjallisen romaanin. Sen tulkinnassa on pidettävä mielessä kuvan ja sanan lähiluku sekä niiden välinen, sarjakuvalle ominainen suhde, minkä lisäksi on muistettava sarjakuvan erityislaatuinen kerronta, joka tapahtuu osittain ruutujen välisessä tyhjässä tilassa. Niinpä esittelen sarjakuvan tulkintaa kuvan ja sanan ja niiden yhteispelin, ruudun sekä kerronnan näkökulmasta.

2.2.1 Kuva, sana ja ruutu

KM:n perusteellinen analyysi vaatii kuvan tulkinnan teoriaa ja välineitä. Sarjakuva käsittää nimensä mukaisesti myös kuvaa, ja kuvan lukemiseen ei voi suhtautua itsestäänselvytenä. On otettava myös huomioon se, että *KM*:ssa esiintyvät kuvat ovat suhteessa länsimaisen kuvataiteen kaanoniin, ja siksi niiden tulkinta vaatii analyttistä suhtautumista kuvaan. Taidehistorian opintoni antavat minulle valmiudet kuvan syvälliseen katsomiseen sekä sen liittämiseen taidehistorialliseen kontekstiin, mutta siitä huolimatta on syytä luoda katsaus kuvan katsomisen peruskysymyksiin.

Kuvan hahmottamisen ja tulkitsemisen sanotaan usein tapahtuvan sanojen tulkintaa nopeammin, mikä viittaa siihen, että kuvia tulkitaan erittäin konventionaalisesti ja suurina kokonaisuuksina (Herkman 1998, 70). Monimutkaiset sosiaaliset suhteet muodostavat kuvista nousevat merkitykset, ja kahtena suurimpana osatekijänä ovat katsojan kokemus kuvasta ja kuvan katsomiskonteksti. Näihin osatekijöihin vaikuttavat muun muassa katsojan sosiaalinen asema ja koulutustaso sekä se, missä, miten ja milloin kuva tuodaan esille. (Sturken & Cartwright 2001, 45, 47.) Merkitys kietoutuu aina kontekstiin, eikä näitä kahta voi puhtaasti erotella toisistaan (Baetens 2007, 54).

Kuvat eivät kuitenkaan voi merkitä mitä tahansa, sillä katsojan autonomisella tulkinnallisella toimijuudella on rajoituksensa (Sturken & Cartwright 2001, 56). Esimerkiksi kukkaasetelmamaalauksen näkeminen fallosentrisen patriarkaatin väkivaltaisena ilmentymänä olisi melkoista ylitulkintaa. Niinpä joka kuvalla on oma, vallitseva merkityssisältönsä (mt.

56). Myös yksittäisen kuvan narratiivisuus on syytä pitää mielessä, sillä vailla epäilystä nekin kykenevät kertomaan tarinoita (Wolf 2005, 431). Kuvasta avautuvien merkityksien hahmottaminen on helpompaa, kun ymmärtää kuvan katsomisen ja tulkitsemisen lähtökohdat. Lisäksi kuvaa ei ota enää itsestäänselvyytenä, kun tiedostaa kuvan katsomiseen liittyvät moniulotteiset prosessit – joihin liittyy olennaisesti myös kuvan ja kielen välinen suhde.

Kuvan katsominen, ymmärtäminen ja kokeminen ovat kielen läpäisemää toimintaa (Mikkonen 2005, 81), minkä takia on syytä huomioida kuvan kielellistämisen problematiikkaa. Kuvan tulkinnassa käytetään apuvälineenä usein fokalisaatiota, sillä sen auttaa erottamaan katsojan ja kokijan kertojasta (Mikkonen 2005, 189). Fokalisaatio on Genetten käyttöönottama termi, jolla hän pyrkii pois näkökulma-käsitteen visuaalisista konnotaatioista (Genette 1986, 189). Pidän parempana käyttää sarjakuva-analyysissä fokalisaation sijasta näkökulman käsitettä, vaikka asiasta on erimielisyyksiä sarjakuvantutkimuksen piirissä. Käsite nimenomaan mahdollistaa sarjakuvan visuaalisen olemuksen ymmärtämisen.

Näkökulmaa tarkastellessani käsittelem sitä, kuka on sarjakuvassa katsoja ja kuka tai mikä on katseen kohteena. Vaikka katsetta ei voisikaan samastaa minkään henkilöihahmon näkökulmaan, katseen kohde esitetään aina jostakin näkökulmasta, suunnasta. Tämä näkökulma vaikuttaa katseen kohteesta tehtäviin arvostelmiin. Sarjakuvan merkitysten kannalta on siis merkityksellistä se, mistä näkökulmasta sarjakuvan tapahtumia katsotaan. (Herkman 1998, 141.) Mutta kuka sitten näyttää tai kertoo lukijalle kuvan kohteen ja katsojan, kuka antaa näkökulman? Sarjakuvasta on vaikea osoittaa kertojaa. Etenkin kuvien tasolla kertojaa ei pysty usein ilmaisemaan, sillä kuvia katsotaan yleensä tarinaan kuulumattoman ulkopuolisen silmin. Juha Herkman määrittelee kuvan näkökulman kuuluvan yksinkertaisesti kuvalliseen kerrontaan (Herkman 1998, 135–137).

Vaikka kuvallisista esityksistä voi löytää monia eri merkityksiä, on joka tapauksessa olemassa monia asioita, joita on vaikea esittää yhdessä kuvassa selkeästi. Näitä ovat muun muassa kaksitasoiset merkitykset, kuten negaatio, kieltolause, toiminnan motiivien kuvaus tai tapahtumien välinen syvä kausaalisuus. Kuvassa on myös yleensä vaikeaa esittää tunteita tai henkilön sisäisiä ominaisuuksia sekä välittää filosofisia tai yleisiä väitteitä. (Mikkonen 2005, 220, 225). Sarjakuva on kuitenkin kerronnallinen, sarjallisten kuvien luoma kokonaisuus, jossa yksi kuva on aina suhteessa muihin kuviin. Vaikka *KM*:ssa käytetyt perin-

teisen kuvataiteen kuvat ovatkin yksittäisiä ja siten mahdollisesti kykenemättömiä edellä esitettyjen merkitysten ilmituontiin, ne on kuitenkin siirretty sarjakuvan maailmaan, jossa erilliset ruudut toimivat yhdessä muiden ruutujen kanssa. Siksi onkin *KM*:n analyysissa hyvä tulkita yksittäisten kuvien lisäksi myös kuvien kokonaisuuksia ja nähdä sarjakuvaruutu aina suhteessa muihin ruutuihin.

Kuvien tulkinta vaatii monien asioiden ottamista huomioon, mutta suurimpana vaatimuksena on se, että tulkitsijalla on kieli, jonka avulla rakentaa tulkintansa. Vaatimus johtuu siitä, että kuvien kertovuus on hyvin paljon niiden kerronnallistamista – mikä tarkoittaa sitä, että kuvan katsojan on eräällä tavalla otettava kertojan rooli itselleen (Mikkonen 2005, 193–194). Tämän takia on hyvä ottaa huomioon intersemioottisuus ja sen problematiikka.

Intersemioottinen käänös on Roman Jakobsonin kehittämä käsite, joka tarkoittaa ei-verbaalisen järjestelmän kääntämistä symboleiksi. Tällöin kääntäminen ei tapahdu kielestä toiseen vaan merkkijärjestelmästä toiseen. Intersemioottiset käänösstrategiat valikoivat käännettävän tekstin merkittävimmät piirteet ja jättävät pois ne ainekset, jotka eivät sovellu ilmaisuvälineeseen. Näin intersemioottisesta käänöksestä tulee pelkän käänöksen sijasta selkeästi oma ainutkertainen teoksensa. (Mikkonen 2005, 36, 38, 39.) Kuvan kääntäminen kielelliseksi on siis hankalaa: viestistä katoaa aina jotain, kun sen siirtää ilmaisujärjestelmästä toiseen. Vähentääkseni edes hieman intersemioottisen kääntämisen aiheuttamia vaikutuksia liitän tutkimukseeni kuvia *KM*:sta.

Sarjakuvalla on sille ominaiset ilmaisukeinot, joita on käsitelty paljon sarjakuvan teoriassa. Yksinkertaisinta on lähteä liikkeelle siitä, mitä sarjakuva ja sarjakuvallisuus varsinaisesti tarkoittaa, ja jatkaa siitä sarjakuvan kerrontaan ja semiotiikkaan.

Scott McCloud (1994, 9) määrittelee sarjakuvan harkitussa järjestyksessä oleviksi rinnakkaisiksi kuvallisiksi tai muiksi ilmaisuiksi, joiden tarkoituksena on välittää informaatiota tai saada lukijassa aikaan esteettinen vaikutelma. Sarjakuva yhdistää staattisen kuvan ja tekstin, ja siksi onkin syytä paneutua myös kuvan ja tekstin vuorovaikutukseen (Mikkonen 1996, 83). Kuvan ja sanan lisäksi sarjakuvissa on monia muita merkkejä. Esimerkiksi liikkeen ja äänen vaikutelmat on esitettävä sarjakuvassa graafisessa muodossa, ja näin syntyvät juuri sarjakuvalla ominaiset merkit, efektit. Myös ruutu on yksi sarjakuvan kielen keskeisistä osatekijöistä. (Herkman 1998, 26.)

Sarjakuvan kuvia tarkasteltaessa täytyy ottaa huomioon muun muassa kuvan tai ruudun rajauksen ja kuvakulman eli perspektiivin tuomat merkitykset, sarjakuvalle luontainen pelkistävyys (Herkman 1998, 27, 29, 127) sekä kuvan kaikkien viivojen potentiaalinen ilmaisuvoima (McCloud 1994, 124–125).

Kuvan rajauksella valitaan se, mitä näytetään ja mitä jätetään lukijan mielikuvituksen varaan. Keijo Ahlqvist ja Ari Kutila ovat eritelleen kuusi erilaista sarjakuvan kuvakokoa. Laajassa yleiskuvassa lukija katsoo sarjakuvan maailmaa ikään kuin kaukaa. Yleiskuva on edellistä tarkempi esitys, ja siinä on rajattu sarjakuvan hahmo(t) ja tietty tapahtumapaikka. Kokokuva on ehkäpä kaikkein suosituin koko. Se näyttää henkilöahmot kokonaisina ja korostaa niiden asemaa sarjakuvan kerronnassa. Puolikuvassa sarjakuvahahmosta erottuvat aiempaa pienemmän yksityiskohdat, sillä hahmo esitetään puoliksi (yleensä lantiosta ylöspäin). Lähikuvassa voi olla esimerkiksi sarjakuvahahmon kasvot, joten se antaa mahdollisuuden hahmon ilmeiden ja tunnetilojen yksityiskohtaisemmalle esittämiselle. Erikoislähiokuva paljastaa puolestaan jonkin merkittävän yksityiskohdan hahmosta tai tarinan tapahtumaympäristöstä. (Herkman 1998, 27–28.)

Kuvakulma eli perspektiivi on taas se horisontaalinen taso, josta lukija katsoo sarjakuvan maailmaa. Tavallisin perspektiivi on normaaliperspektiivi, jossa lukija ns. seisoo samalla horisontaalisella tasolla kuin kuvattu maailma. Lintuperspektiivissä sarjakuvan maailmaa katsotaan yläviistosta. Se tuo yleensä turvallisuuden tunteen, sillä lukija voi samastua perspektiivin tuottamaan valta-asemaan. Sammakkoperspektiivin voi ajatella luovan päinvas- taisen, suorastaan uhkaavan tunnun: koska kuvaa katsotaan alaviistosta, katsoja voi samastua kuvakulman tuottamaan pienuuden ja voimattomuuden tunteeseen. Tunnelmat kääntyvät kuitenkin pääläelleen, jos lukija valitseekin lintuperspektiivin yhteydessä katsottavana olevan aseman tai sammakkoperspektiivissä katsojan paikan. (Herkman 1998, 29–31).

Kuvakulmien yhtäkkäinen muuttaminen havahduttaa lukijan ja korostaa kohtausten merkitystä. Sama pätee myös kuvakokoihin: äkilliset lähi- tai kaukokuvat ovat yksi keino merkitysten rakentamisessa. (Herkman 1998, 32.)

Vaikka *KM* on tyyliltään pääosin realistinen, niin kuvattuja kohteita on silti yksinkertaistettu. Kolmiulotteisten kohteiden muuttaminen ääriiviivapiirroksiksi tekee jonkinlaisen tyylit-

telyn aina välttämättömäksi (Manninen 1996, 46), ja sarjakuvan sanotaankin olevan yhtäaikaisesti pelkistämisen ja liioittelun taidetta. Juuri tämän pelkistyneisyyden takia hyvä keino tutkia sarjakuvahahmoja on tarkastella niiden kärjistettyjä piirteitä. Kärjistäminen voi tapahtua sekä hahmojen kuvauksessa että niiden asemoitumisessa toisiinsa. Hahmoilla rakennettujen vastakkainasettelujen avulla voi päästä käsiksi sarjakuvan merkitysmaailmoihin. (Herkman 1998, 35, 127–128.)

Voidaan sanoa, että sarjakuvailmaisun vahvuus on nimenomaan siinä, että se pystyy muutamien pelkistettyjen ja keskeisten piirteiden kautta esittämään melko helposti monimutkaisia asioita (Herkman 1998, 35; McCloud 1994, 41, 45). Yksinkertaistettuihin piirroksiin on helppo tuottaa muutoksia hyvinkin pieniä piirroselementtejä muuntamalla (Manninen 1996, 46), ja näin kaikille kuvan viivoille syntyy ilmaisullista potentiaalia (McCloud 1994, 124–125). Pienet lisäviivat, kuten lisäryppy otsassa, voivat toimia vaikkapa adjektiivin tavoin (Manninen 1996, 48).

Kuvien lisäksi täytyy tarkastella myös sarjakuvan tekstiä – harvoin tulee vastaan sellaista sarjakuvaa, jossa ei esiinny lainkaan sanoja. (Herkman 1998, 27, 40.) Myös *KM*:ssa on tekstiä koko teoksen mitalta. Sarjakuvassa olevaan tekstiin kuuluvat mm. kertova teksti ja puhekuplissa olevat repliikit. Kertova teksti on useimmiten sijoitettu sarjakuvaruudun reunalueille joko kuvasta erottuvaan laatikkoon tai kuvan päälle. Sen tehtävänä on yleensä täydentää tai selittää kuvan tarjoamaa informaatiota. Sarjakuvahahmojen repliikit ja dialogit ovat tavallisesti puhekuplissa. (Herkman 1998, 41–42.) Sanojen merkitysten lisäksi myös sanojen typografia eli ulkoinen muoto vaikuttaa tekstiaineksesta nouseviin merkityksiin. Esimerkiksi kirjainten muotoilu ja koko tuovat tekstiin lisäsisältöjä. (Herkman 1998, 42; Manninen 1996, 48.)

Ei ole yksinkertaista kuvata, miten sarjakuvan sanalliset ja kuvalliset elementit toimivat yhdessä. Voi kuitenkin todeta, että sarjakuvassa kuva ja sana ovat toisistaan riippuvaisia niin rakenteen kuin merkityksenkin tasolla. Sarjakuva on eräänlainen ikonoteksti eli kuvan ja sanan yhdistelmämuoto, jossa kuva ja sana välittävät yhdessä ajatusta tai kertomusta, jonka ilmaisemiseen ne eivät pysyisi yksin. Sarjakuvaa luettaessa seurataan siis kuvan ja sanan yhdessä luomia merkityksiä. (Mikkonen 2005, 81, 295–296.) Sarjakuva muodostaa merkityksensä tekstin ja kuvan yhteistyönä, niiden luomana narratiivina. Siksi sarjakuvan

narratologiaa käsiteltäessä on sarjakuvan ominaispiirteiden lisäksi syytä huomioida myös kuvan ja sanan yhteispelin vaikutusta kerrontaan.

2.2.2 Sarjakuvan kerronta

Yksi suurimpia sarjakuvaa määrittäviä tekijöitä on nimenomaan kerronnallisuus. Se, eli tarinan esittäminen sarjallisesti kuvien (ja sanojen) avulla, erottaa sarjakuvat esimerkiksi pilakuvista. (Herkman 1998, 22.) Sarjakuva ja siten sen kerronta muodostuu sarjakuvaruuduista ja välipalkeista, jotka rikkovat niin ajan kuin tilankin ja antavat vain joukon irrallisia hetkiä. Kuitenkin välipalkin tyhjässä tilassa ihmisen mielikuvitus muuttaa kaksi erillistä kuvaa yhdeksi ajatukseksi, yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. (McCloud 1994, 66–67.) Sarjakuvan lukeminen on täydentämistä, mikä täytyy ottaa huomioon käsiteltäessä sarjakuvan tulkintaa. Lukija yhdistää sarjakuvaruudut toisiinsa ja luo täydentämällä omat mielikuvansa tapahtumista, henkilöhahmoista ja esitettyjen asioiden merkityksistä. Analyysissa on siis syytä nähdä sarjakuvan osatekijät suhteessa kokonaisuuteen, oli kokonaisuus sitten rivi, sivu, aukeama tai vaikkapa koko teos.

Sarjakuvan kuvat ovat yleensä sarjallisia jatkumoitteita eli (kerronnallisessa) suhteessa toisiinsa, minkä lisäksi sanat ja kuvat ovat keskenään kiinteässä vuorovaikutuksessa. Nykyään onkin ryhdytty korostamaan kuvien kerronnallista puolta. (Herkman 1998, 49.) Siten sarjakuvan kerrontaa voidaan lähestyä myös kuvan ja sanan analyysistä käsin, jolloin voidaan tarkastella esimerkiksi sitä, millä tavoin kuva ja sana yhdistyvät (ks. esim. McCloud 1994, 153–155). Herkman (1998, 58) kuitenkin huomauttaa, ettei kuvan ja sanan välisestä suhteesta tai niitten tavasta yhdistyä sarjakuvassa voi antaa mitään yleistävää, sarjakuvakohdasta sääntöä, sillä jokainen sarjakuva saattaa käyttää lukuisia erilaisia yhdistymisvariaatioita. Lisäksi kuvan ja sanan sarjakuvallista yhteistyötä tarkasteltaessa on syytä muistaa kuvien ”tiettyys” (ks. sivu 16). Kuva näyttää ja siten usein viittaa niin sanotusti tietymppään kuin sana.

Herkman jakaa kuva- ja tekstiaineksen yhdistymisen sarjakuvassa neljään eri kategoriaan: kuvapainotteiseen, sanapainotteiseen, kuvan ja sanan yhteistyöhön sekä kuvan ja sanan yhteismittattomuuteen. Painotteisuus kuvaa sitä, millä tavoin analysoitavan teoksen kerronta etenee: kuvapainotteisessa se etenee pääasiassa kuvin ja sanapainotteisessa sanoin. (Herkman 1998, 59.) Mikään kategoria ei siis voi määrittää yhtäkään sarjakuvaa tyhjentävästi, mutta niillä pystytään osoittamaan sarjakuvista tiettyjä sanan ja kuvan suhteen paino-

tuksia. *KM*:n tyyliä vastannee eniten kuvan ja sanan yhteistyö, jota voidaan kuvailla tasarvoiseksi yhteistoiminnaksi. Merkityksellisintä sarjakuvan kuvan ja sanan suhteen käsitteilyssä on muutosten analysoiminen, sillä ”[N]e kohdat, joissa kuvien ja sanojen painoarvoissa tapahtuu radikaaleja muutoksia, ovat sarjakuvan merkitysmaailman kannalta olennaisia (Herkman 1998, 60)”. Muutokset ovat merkitysten muodostumisen ydinkohtia, sillä ne herättävät lukijan lukemaan ja katsomaan tarkemmin (Herkman 1998, 61).

Sarjakuvan kerrontatavan painotteisuus ja painottuneisuudessa tapahtuvat muutokset ovat vahvasti mukana sarjakuvan maailman merkitysten luomisessa. Myös *KM*:ssa olevien kuvien ja sanojen suhteen tarkastelu auttaa löytämään merkityksiä paremmin. Lisäksi kuvan ja sanan suhteen tulkinta on osa albumin narratiivin analyysia. Tämä ei kuitenkaan tarkoita näiden kahden ilmaisuvälineen vastakkain asettamista. Kuten jo johdannossa totesin, se ei olisi tutkimukseni kannalta hedelmällinen lähtökohta. Mutta vaikka kuvan ja sanan eroja ei painottaisikaan, niiden välisen suhteen ymmärtäminen on tähdellinen osa sarjakuvanalyysia ja merkitysten löytämistä sarjakuvasta.

Sarjakuvan merkityksiä tarkasteltaessa on myös syytä muistaa, että sarjakuva on representaatiota, todellisuuden uudelleenesitystä. Siksi se muodostaa merkityksensä suhteessa kulttuurin toisiin merkitysjärjestelmiin. (Herkman 1998, 64.) Niinpä *KM*:n sisältömerkitykset rakentuvat vuorovaikutuksessa reaali maailmaan, ja albumissa käytetyt taideteokset ovat jatkuvassa suhteessa esikuviinsa.

3 SARJAKUVA-EKFRASIKSEN ETSINTÄÄ: ESIMERKINÄ TIMO MÄKELÄN *KUOLEMATON MESTARITEOS*

Kuvataidetta käsittelevänä sarjakuvana *Kuolematon mestariteos* on jatkuvassa dialogissa kuvien ja kuvallisuuden kanssa. Siitä on kuitenkin eroteltavissa tiettyjä kohtia, joissa dialogi on erityisen näkyvää. Ensin esittelen kahdessa eri listassa *KM*:ssa esiintyviä taideteoksia. Sitä seuraa analyysi, jossa käyn läpi muutamia, tarkoin valittuja kohtia (ks. s. 43), joissa kuvataide ja sarjakuva käyvät vivahteikasta keskustelua. Niiden huolellisen lähiluvun jälkeen teen yhteenvedon sarjakuva-ekfrasiksen luonteesta, sen rakentumisen ja tunnistamisen mekanismeista – unohtamatta sarjakuva-ekfrasiksen löytämisen problematiikkaa.

3.1 Taideteosviittaukset KM:ssa

Timo Mäkelä listasi pyynnöstäni taidekaanonin teokset, joihin hän viittaa sarjakuvanovellissaan. Ensin esittelen Mäkelän antaman listan kokonaisuudessaan, mutta itse analyysissäni keskityn vain niihin kuviin, jotka ovat narratiivin sisällä. Olen merkinnyt näkyviin joitakin teosten alkuperäisnimet, jotta ne olisi helpompi tunnistaa. Vakiintuneen suomenkielisen nimen puuttuessa käytän teoksesta pelkkää alkuperäiskielistä nimeä.

- 1) Esilehti. Amedeo Modigliani: *Alaston (Nudo disteso)* 1917).
- 2) Nimiösivu. Edgar Degas: *Absintti (L'absinthe)* 1876).
- 3) Sivun 7. Leonardo da Vinci: *Mona Lisa (La Gioconda)* 1503–1506).
- 4) Sivun 8. Rembrandt: *Yövärtio* (1642).
- 5) Sivun 8. Jan Vermeer: *Turbaanipäinen tyttö* (1665).
- 6) Sivun 8. Pablo Picasso: *Avignonin naiset* (1907).
- 7) Sivun 8. Stanley Spencer: *Omakuva (Self-Portrait)* 1959) ja sitä taustoittava, ilmeisesti *Beatitude*-sarjaan kuuluva teos⁵
- 8) Sivun 13. Picasson tyylillä tehty maalaus, mutta ei mikään hänen todellinen teoksensa.
- 9) Sivun 14. Picasson tyylillä tehty maalaus, mutta ei mikään hänen todellinen teoksensa.
- 10) Sivun 18. Jacques-Louis David: *Napoleon I:n kruunaus (Le Sacre de Napoléon)* 1805–1807).
- 11) Sivun 19. Stanley Spencer: *Christ Delivered to the People* 1950.
- 12) Sivun 24. Henri Matisse: *Tanssi (La Danse)* 1910).
- 13) Sivun 29. Joan Mirón tyylillä tehty maalaus, mutta ei mikään hänen todellinen teoksensa.
- 14) Sivun 32. Edgar Degas: *Absintti (L'absinthe)* 1876).
- 15) Sivun 35. Kimmo Kaivanto: *Aamu* (1972).
- 16) Sivun 39. Leonardo da Vinci: *Pyhä ehtoollinen (Il Cenacolo)* 1495–1498).
- 17) Sivun 41. Leonardo da Vinci: *Pyhä ehtoollinen (Il Cenacolo)* 1495–1498).
- 18) Sivun 45. Leonardo da Vinci: *Pyhä ehtoollinen (Il Cenacolo)* 1495–1498).
- 19) Sivun 51. Henri Matisse: *Tanssi (La Danse)* 1910).
- 20) Takapään esilehdet. Henri Matisse: *Tanssi (La Danse)* 1910).

⁵ Luotettavaa kuvälähdettä teoksen nimeämiseksi ei löytynyt.

Mäkelä ei kuitenkaan maininnut listassaan kaikkia *KM*:n kohtia, jotka ovat selvästi suhteessa taidehistoriaan. Seuraavaksi kirjaan oman, niin sanotusti täydentävän listani, jossa ovat loput *KM*:n merkittävällä tavalla kuvataiteeseen liittyvät viittaukset. Olen jättänyt huomiotta juonen kannalta selvästi epäolennaiset kohtaukset, kuten sellaiset, joissa miljöötä on luotu seinät kattavilla tauluasetelmilla (esimerkiksi sivut 20–21).

Myös tästä listasta valitsen muutaman teoksen analyysiani varten. Niiden merkitysanalyysissä roolini tulkitsijana on vapaampi, sillä ne eivät ole tiettyjä, tunnettuja kuvia, joiden merkitysisältö on vakiintunut. Ne ovat, Robillardin eromallikaaviota seuraten, muutoin kuin suoraan nimeämällä attribuoituja ja voivat olla hyvinkin assosiatiiivisesti rakennettuja. Taidehistoriallisesti vakiintuneet merkitykset eivät yhtä voimakkaasti määritä ”eri tavalla” attribuoitujen viittausten sisältötulkintaa.

- 21) Sivut 15 (myös sivu 16). Tyylitelty versio Modiglianin *Alastomasta*. Teos on taustana keskustelulle taiteen tekemisen ja kopioimisen suhteesta.
- 22) Sivut 40–41. Taustakuviot muistuttavat Sonia Delaunayn abstrakteja sommitelmia. Sivulla 40 henkilöhahmot liikkuvat summittaisesti tilassa samalla, kun Frenhofer puhuu taiteen maailmasta. Sivulla 41 abstrakti kulmikkuus painottaa tilanteen draamaattisuutta.
- 23) Sivut 42 ja 44. Makaavan naismallin asento on perinteinen ja asettaa hänet objektiksi miehisen katseen alle taiteen vuosisataisen perinteen mukaisesti. Lisäksi naisen varjosta kuvataan sama osa kehoa kuin Kaivannon *Aamu*-teoksessa, mutta päinvas-
taisesti suunnasta.
- 24) Sivut 43. Taustalla abstraktia tyylittelyä ja picassomainen muotokuva samalla kun puhutaan taiteen maailman rakentamisesta.
- 25) Sivut 47–48. Henkilöhahmot puhuvat Frenhoferin tekemästä maalauksesta, mutta sitä ei näytetä lukijalle.
- 26) Sivut 53. Abstraktia ekspressionismia henkivä teos avaa Kesä-jakson.
- 27) Sivut 54 ja 55. Värillä ja pinnalla leikittelevää nykytaidetta. Muistuttavat 1900-luvun abstraktia ekspressionismia.

Kuten edellä mainitsin, listassa ei ole kaikkia *KM*:n taiteeseen liittyviä kohtia. Robillard (1998, 60) haluaa istuttaa ekfrasis-keskusteluun myös ne taideteokset, jotka on rajattu ekfraattisuuden ulkopuolelle tai jotka on luokiteltu kuvallisuuden piiriin. En kuitenkaan näe

tarpeelliseksi julistaa kaikkia *KM*:n taideteosviittauksia ekfraattisiksi. Sivulla 15 painotin, että sarjakuvassa kaikki kuvakerrontaan päätyvä on aina visuaalisesti määriteltyä, joksikin tietyksi merkittyä. Sarjakuvassa toki voidaan vain sanoa, että ”huone on täynnä tauluja”, mutta usein tila myös näytetään. Näytetyt taulut eivät jää summittaisiksi vaan ne ovat aina määrättyjä kuvia. Lisäksi kaikki kuvataideviittaukset eivät täytä ekfrasiksen narratiivisuuden vaatimusta. Toki ne ovat osa narratiivia, kuvakerrontaan merkittyjä, mutta kaikki kohdat eivät mitenkään voi tuoda sarjakuvateoksen narratiiviin mitään merkittävää lisää.

Ekfraattisuutta ei siis voi nähdä kaikissa teoksissa, joita sarjakuvassa esitetään. Tuskin se olisi edes mielekäästä. Esimerkkinä tästä *KM*:ssa toimivat mainiosti sivut 19 ja 20. Sivulla 19 Pousi ihailee Stanley Spencerin teosta *Christ Delivered to the People* ja sivulla 20 luulee yhtä Frenhoferin maalausta Helene Schjerfbeckin tekemäksi. Niissä ei selvästikään toteudu ekfrasiksen narratiivisuuden vaatimus eikä myöskään kokemus *prosopopeiasta* ja *enargeiasta*. Ne ovat ennemminkin tunnelman luoja ja miljööön rakentajia ja antavat lukijalle viitteitä siitä maailmasta, missä sarjakuvan henkilöhahmot liikkuvat. Ne ovat ”tiettyjä” kuvia, kuvallisia kuvauksia. Sarjakuva-ekfrasiksen rajausta käsittelem lisää luvussa 3.3.

3.2 Erilaisia ekfrasiksia – kuusi esimerkkiä Kuolemattomasta mestariteoksesta

Valitsin ekfrasis-analyysini kohteiksi seuraavat kuusi *KM*:ssa esiintyvää teosta. Ne edustavat erilaisia tapoja luoda ekfrasis sarjakuvalle ominaisin ilmaisukeinoin, ja kussakin kohdassa ekfrasis on rakentunut hieman eri tavoin.

- 1 Puhe taideteoksesta ilman kuvaa (s. 47–48)
- 2 Leonardo da Vinci: *Pyhä ehtoollinen* (1495–1498) (s. 7)
- 3 Edgar Degas: *Absintti* (1876) (s. 32)
- 4 Jacques-Louis David: *Napoleon I:n kruunaus* (1805–1807) (s. 18)
- 5 Kimmo Kaivanto: *Aamu* (1972) (s. 35) ja mallina oleva nainen (s. 42 ja 44)
- 6 Abstraktit sommitelmat (s. 40–41)

Lähden liikkeelle niin sanotusta verbaalisesta taulun esityksestä – teosta ei itsessään näytetä, siitä vain keskustellaan ja sen katsojien reaktioita esitellään. Seuraavaksi käsittelem kohta, jossa teos, sen lisäksi että siitä puhutaan, myös näytetään. Kolmantena on vuorossa kerrontaan upotettu maalaus, joka näytetään *KM*:ssa kokonaisuudessaan. Neljäs kohta kä-

sittelee taideteosta, josta näytetään vain yksityiskohta *KM*:n upotetun tarinan taustalla. Viidenneksi tarkastelen taidehistorian perinteen mukaisen katseen toistuvuutta kerronnassa. Viimeinen, eli kuudes, otos valikoitui joukkoon sen erityisen sarjakuvallisuuden takia. Hyödyntämällä kuvan sommittelua, ruutujakoa, ruudutusta sekä kuvallisen ja sanallisen kerronnan päällekkäisyyttä sivut kertovat hyvin sarjakuvallisin keinoin taiteesta. Siirryn siis vähitellen sanapainotteisesta kuvapainotteiseen ekfrasikseen.

Miten näiden listaamieni kuvien ekfraattisuus näkyy ja miten se vaikuttaa *KM*:n teemoihin ja kerronnalliseen kokonaisuuteen? Se on luentaani ohjaava kysymys. Analyysillani osoitan, että valitsemani kuusi kohtaa ovat ekfraattisia. En kuitenkaan väitä analyysin selittävän ongelmitta, millaisella luennalla sarjakuva-ekfrasis löytyy, vaan analyysin yhteenvedossa (luvussa 3.3) myös problematisoin ekfraattisuutta etsivää luentaa. Robillardin kaavioon istutettuina kaikkia sarjakuvassa olevia teoksia voi helposti lukea lukea ekfraattisina. Kuitenkin taideviittaukset voivat olla myös tunnelman luoja, pelkkiä vihjeitä miljööstä ja ympäröivistä tapahtumista, kuten jo sivulla 43 mainitsin. Luvussa 3.3 käsitelinkin muun muassa sitä, miten lukija voi halutessaan rakentaa ekfrasiksen, vaikkei tulkinnalle välttämättä olisikaan perusteita – etenkin narratiivisia.

Valitsemieni kohtien ekfraattisuuden analysoinnissa auttavat Robillardin asteikko- ja eromalli. Ne antavat minulle työkalut tarkastella taideteosten ekfraattisuuden astetta ja tapaa. Teostietojen sekä teos- ja ekfraattisuus-analyysin jälkeen liitän teokset ja niiden oman narratiivin *KM*:n kerronnalliseen kokonaisuuteen. Sillä osoitan, että teosten ekfraattisuus määräytyy viime kädessä sillä, missä suhteessa ne ovat teoksen narratiiviin.

Tekemäni teosanalyysit eivät pohjaa pelkkään katsomiseen. Monissa tapauksissa kuvan ja sen merkityksen suhde on vakiintunut (Lundsten 2007, 298). Jos kuvan merkitykset nousevat konventionaalisesti vakiintuneesta merkityksestä, tätä lukutapaa on turha ehdoin tahdoin lähteä rikkomaan. Vakiintuneen merkityksen hylkäämisen sijaan tarkastelen, millaisia tulkintoja kuvista nousee, kun lähiluku ja konvention rakentamat merkitykset toimivat yhteispelissä.

3.2.1 Puhe teoksesta ilman sitä esittävää kuvaa (s. 47–48)

Tarkastelen *KM*:n sivuja 47–48 ensimmäiseksi, sillä niissä esitellään taideteos perinteisen kirjallisuuden keinoin – tekstin läpi. Ekfrasiksen perinteisesti ajatellaan olevan olemassa tekstuaalisesti, ja siksi kuvat 4 ja 5 ovat luonteva tapa aloittaa analyysi. Kuvien 4 ja 5 verbaalinen esitys taideteoksesta istuu luontevasti perinteiseen ekfrasis-käsitykseen, varsinkin kun kohtaaminen on olennainen osa narratiivia.



Kuva 4



Kuva 5

Frenhofer johdattaa Pousia ja Sormusta taideteoksen luo, jota on viimeistellyt viimeiset kymmenen vuotta. Pousin kumppanin Siljan suostuttua malliksi Frenhofer on kyennyt saatamaan maalauksensa valmiiksi. Vastapalvelukseksi Siljan mallinpalveluksista hän näyttää teoksen Pousille ja Sormuselle. Sivulla 47 (kuva 4) maalaus esitetään ylistävään sävyyn, sen ihmeellisyyttä korostetaan. Frenhoferin sanoja painottaa ruutujen sininen, joka vivahtaa välillä ultramariiniin. Sininen sävyttää seiniä ja on mukana varjoissa. Väri on toki mu-

kana luomassa mielikuvia ja tunnelmaa, mutta on myös syytä muistaa, että keskiajalla kivistä jauhettu ultramariininsininen oli yhtä kallisarvoista kuin kulta (Hintsanen 21.1.2010). Väritys näin ollen korostaa sitä, että teos on siis jotain suunnattoman arvokasta, jotain käsittämättömän upeaa.

Sinisen merkitys saa vahvistuksen, kun siirrytään sivulle 48 (kuva 5). Siinä väritys muuttuu murretuksi, ruskean ja vihreän vivahteiseksi. Sivulla myös puheen sävy muuttuu. Pousi ja Sormunen pääsevät ääneen ja kummastelemaan Frenhoferin ihastusta omaan työhönsä. Kumpikaan ei näe työssä mitään muuta kuin värisumua, jonka takaa pilkottaa naisen jalka. ”Nainen on siellä alla. Se on viimeistellyn sen näkymättömiin”, sanoo Sormunen lannistunut ilme kasvoillaan (kuva 5). Pousi järkytys menee niin pitkälle, että hän tokaisee, ettei kankaalla ole mitään. Frenhofer yllättyy ja kuohahtaa tästä, ja tarina on valmis toteuttamaan dramaattista jatkoaan. Sivun 48 synkeän murretut sävyt korostavat tätä kertomuksen synkkää käännettä. Kun upeaakin upeampi taideteos muuttuu pelkäksi värisutuksi, ei miksiäkään, Frenhofer ajautuu tuhoon. On traagisen kiehtovaa, että kuviin koko elämänsä keskittynyt mies lyödään maahan sanoilla.

Minkäläinen kuva sitten todellisuudessa on? Miltä suttujen alta löytyvä naisen jalka näyttää? Se, että sanat kertovat meille maalauksesta, antavat siitä kaksi eri versiota, kertoo siitä, ettei kuvan niin sanotulla todellisella olomuodolla ole väliä. Työtä ei ole tarpeen nähdä, sitä ei ole tarpeen kuvailla yksityiskohtaisesti tai näyttää sitä sarjakuvaruudussa, sillä sen merkitys ei ole sen väreissä tai siveltimenvedoissa. Sen tärkeys on siinä, että se osoittaa, millaiseen huijaukseen taide pystyy. Ei, taide ei kykene uskottelemaan ihmiselle, että maalauksen sijasta edessä seisoo todellinen ihminen, mutta se pystyy luomaan ihmiselle halun tavoitella jotain mahdotonta.

Kuolemattoman mestariteoksen sivut 47–48 kertovat samaa tarinaa kuin *KM:n* sivu 18 (ks. luku 3.2.4, s. 67–68), tarinaa nerouden itsepetoksesta, suuruudenhulluudesta ja kuvitellusta kyvystä saada ihmiset uskomaan, että taiteilija luoma todellisuus on sitä oikeaa todellisuutta. Kyllä, taide voi esittää maailmaa niin osuvasti, että katsojaan tekee kipeää, mutta niin sanottuun todellisuuteen se ei voi tarttua muuten kuin representoimalla sitä tai olemalla keskustelelevassa suhteessa siihen. Sellaista neroa, joka kykenisi ylittämään nämä rajat, ei ole olemassa.

Seuraavaksi käyn kohdan läpi Robillardin asteikko- (ks. s 22–23) ja eromallia (ks. s. 25–26) seuraten, minkä jälkeen tarkastelen sen narratiivisia ulottuvuuksia. *Kommunikatiivisuuden* aste on korkea, sillä teos on näkyvästi merkitty tekstiin. Siitä puhutaan suorasanaisesti ja sen tekijä ja sisältö tulevat lukijalle selväksi. *Viittaavuus* on keskivoimakasta, sillä vaikka teoksen sisältö nousee lukijan mieleen kirkkaana, esimerkiksi värimaailma ja tyyli jäävät tyystin hämärän peittoon. Toisaalta tällainen epäselvä esitys luo vahvaa *rakenteellista* yhteyttä esityksen ja taideteoksen välille. Frenhoferin maalaus on hahmoton, aihe on kadonnut värimassan alle. Sarjakuvan kuvaus maalauksesta on samankaltainen: kuva katoaa sanojen taakse, eikä lukija tavoita teoksesta muuta kuin Frenhoferin hulluuteen kadonneet tavoitteet ja palan naisen jalkaa. Sanojen ja kuvauksen epämääräisyys havainnollistaa taulun peittävää värisumua. Kun Pousi sanoo (kuva 5, ruutu 5): ”Kankaalla ei ole mitään”, niin samoin lukijalle ei jää taulun kuvauksesta oikein muuta käteen kuin pettymys hahmottamisen vaikeudesta ja tieto Frenhoferin epäonnistumisesta.

Valikoivuus on monisyistä. Sinänsä esitellyt elementit ovat yhdestä tietystä taideteoksesta, mutta toisaalta ne viittaavat koko taidemaailmaan. Naisen jalka (ja nainen ylipäättään) on yleinen näky taiteessa ja ei ole harvinaista, että teoksen idea on (esimerkiksi tekniikan pallossa tai puutteessa) vesittynyt ja peittynyt värisumuun – jos nyt ei konkreettisesti, niin ainakin symbolisesti. Teoksen ja sen esityksen välinen *dialoginen* suhde ei ole suurta, ainakaan jos dialogisuus vaatii semanttista ja aatteellista eroa viittauksen kohteen ja viittavan tekstin välillä (Robillard 1998, 59). *KM* ei tässä kohdin ohjaa lukijaa tulkitsemaan teosta vastakarvaan, vaan teos itse kertoo Frenhoferin taiteellisesta epäonnistumisesta.

Itsereflektiivisyys kertoo viittavan ja viitattun välisen suhteen problematisoinnista (Robillard 1998, 59). Kuvat 4 ja 5 tietyssä mielessä kyseenalaistavatkin tekstin (ja tässä tapauksessa sarjakuvan) ja kuvataiteen suhteen. Henkilöhahmojen puheella, sivujen värityksellä ja kuvallisella ilmaisulla näytetään taidokkaasti käänne, jolloin Frenhoferin unelmat romahtavat, jolloin täydellisestä taideteoksesta tulee surkea, pilalle hiottu tekele. Kertomuksillaan teoksesta ennen sen näyttämistä Frenhofer on luonut kuvaa taidokkaasta työstä, ja myös sanomalla – kertomalla – mitä näkevät, Pousi ja Sormunen paljastavat totuuden. Näin viitattu kohde alistetaan kertomukselle. Toisaalta kuva ei sivuilla 47–48 vain alistu vaan myös kertoo: sarjakuvan ruudut kokonaisuudessaan muodostavat tapahtumat. Teksti (eli sanat) ja kuvat (eli ilmeet ja visuaalinen tunnelma) rakentavat sekä mestariteoksen että

musertavat sen. Lukija joutuu pohtimaan viittaavan tekstin valtaa viitattuun kohteeseen ja sen lisäksi arvioimaan kuvallisen narratiivikokonaisuuden tapoja kertoa kuvasta.

Viittauksen kohteena oleva teos on attribuoitu selvästi, se on Frenhoferin tekemä taideteos, ja kuuluu siten eromallin luokan *Attributive* alakategoriaan *naming*. Työtä kuvaillaan, ja lukijan huomio kiinnitetään teoksen yksityiskohtaan. Maalauksesta on esityksen perusteella vaikeaa muodostaa tarkkaa kokonaiskuvaa. Niinpä ekfraattisesti se sijoittuu luokkaan *Depictive*, kategoriaan *description*.

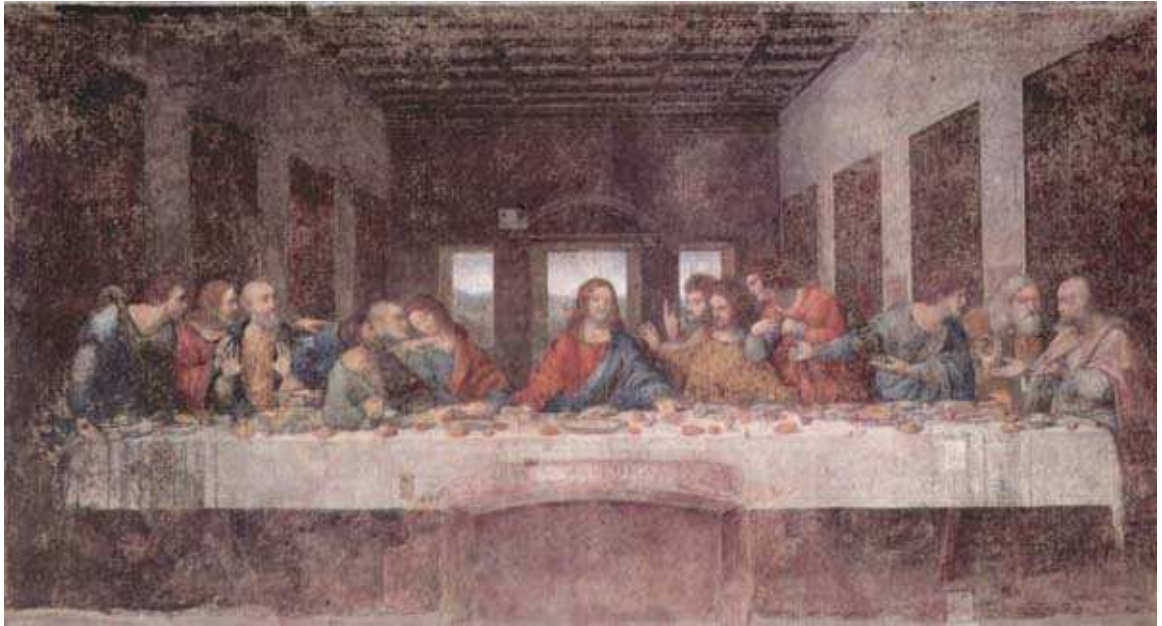
Tämä nimeämällä ja kuvaamalla sarjakuvaan liitetty teos on myös voimakkaasti osallisena *KM*:n narratiiviin, minkä edellä tehty tulkinta ja analyysi osoittavat. Siten se toteuttaa Hefernanin teorian ekfrasiksen narratiivisuudesta. Frenhoferin teoksen paljastaminen on *KM*:n käännekohta, jossa taiteelliset kyvyt ja taiteen mahti sävyttyvät hulluuden sävyin. Tie kohti kuolettavaa tulipaloa on valmis, ja neromyytin absurdius vain odottaa kiteytymistään, joka tapahtuu *KM*:n viimeisellä sivulla, jossa Pousi sattumalta kohtaa entisen rakastettunsa – elämänsä ihmisen, jonka menetti Frenhoferin taulun takia. ”Saitko sä nerouden kaavan?”, Silja tiedustelee. ”Mä taisin tulla huijatuksi”, Pousi vastaa. (Mäkelä 2007, 56.) ”Onko kaikki vain kuviteltua? Onko mitään todella?”, hän kysyy sivua aikaisemmin (Mäkelä 2007, 55), ja vastaus Siljalle on vastaus myös hänen omaan kysymykseensä. Huijausta kaikki tyynni.

Eri asia taas sitten on, onko vastaus millään tavoin oikea tai todellisuutta vastaava. Frenhoferin maalaus on kuitenkin peruselementti, jonka varaan koko novelli rakentuu, joka saa Pousin pohtimaan neroutta sekä taiteen maailmaa ja tekemistä. *KM*:n koko narratiivi ja sivut 47–48 ovat erottamattomassa suhteessa toisiinsa. Niinpä ekfrasiksen narratiivisuuden vaatimus on täytetty myös suuremmissa mittakaavassa.

3.2.2 Leonardo da Vinci: *Pyhä ehtoollinen* (1495–1498) (s. 39, 41 ja 45)

Pyhä ehtoollinen (kuva 6) on yksi Leonardon tunnetuimmista maalauksista *Mona Lisan* lisäksi. Siinä Jeesus ja opetuslapset istuvat pitkän pöydän ääressä. Tila on syvyyssuuntaisesti hyvin voimakas – Firenzelaisten esikuvien mukaisesti kuvan tila jatkaa ruokasalin tilaa (Honour & Fleming 1991, 415) – ja hahmot ovat dynaamisissa ryppäissä. Teos sekä näytetään *KM*:ssa että siitä puhutaan. Siten siitä ei kasva pelkästään sanallisesti vaan myös kuvallisesti muodostettu ekfrasis. *Pyhä ehtoollinen* on analyysiosion avaus visuaalisesti

kuvailevan ekfrasiksen mahdollisuudesta. Sitä seuraavat esimerkit (luvut 3.2.3–3.2.6) jatkavat samaa linjaa.



Kuva 6

Leonardo da Vinci saavutti taiteilijana arvostetun aseman (Honour & Fleming 1991, 414), ja häntä kuvattiin muun muassa rohkeaksi sommittelijaksi, luonnon yksityiskohtien tarkaksi jäljittelijäksi, jumalaisen sulokkuuden esittäjäksi ja syvälliseksi taiteilijaksi, joka sai hahmot elämään ja hengittämään (Honour & Fleming 1991, 413–414). Hän oli yksi niistä, joiden mukaan taide on enemmän kuin taitoa, minkä takia suuri taiteilija tuli nähdä nerona (Honour & Fleming 1991, 414). Leonardo siis oli vaikuttamassa siihen, että neromyytti alkoi nauttia kannatusta renessanssin aikana ja siitä eteenpäin.

Pyhä ehtoollinen on tehty tekniikalla, joka salli Leonardon työstää freskoa kuin öljymaalausta. Uusi tekniikka osoittautui kuitenkin kestävämmäksi, sillä teos alkoi rapistua jo Leonardon eläessä. (Honour & Fleming 1991, 415.) Kun 2007 kävin paikan päällä Santa Maria delle Grazie kirkossa katsomassa teosta, vierailijat päästettiin sisään freskuhuoneeseen vain pienissä ryppäissä maalauksen huonon kunnon takia. Sen värit olivat entisöinnistä huolimatta pahasti haalistuneet, mitä myös Fenhofer kommentoi (Mäkelä 2007, 39): ”Koe-tin saada siitä [maalauksesta] sellaisen kuin alkuperäinen olisi, jos Leonardo olisi saanut värit kestämään.”

Freskossa opetuslapset on aseteltu kolmen ryhmiiin, mikä luo muodollisia ja emotionaalisia yhteyksiä heidän välilleen. Opetuslapset ovat näin keskellä istuvan Kristuksen lisäksi si-
doksissa viereisiin hahmoihin. Teoksen aiheena on hetki, jolloin opetuslapset kysyvät Jeesukselta, kuka tulee olemaan petturi. Jokainen opetuslapsi näyttäytyy maalauksessa yksilönä, sillä he reagoivat tilanteeseen kukin omalla tavallaan. Heidät on tarkoitettu tunnistaa ilmeistä ja eleistä. (Honour & Fleming 1991, 415.)

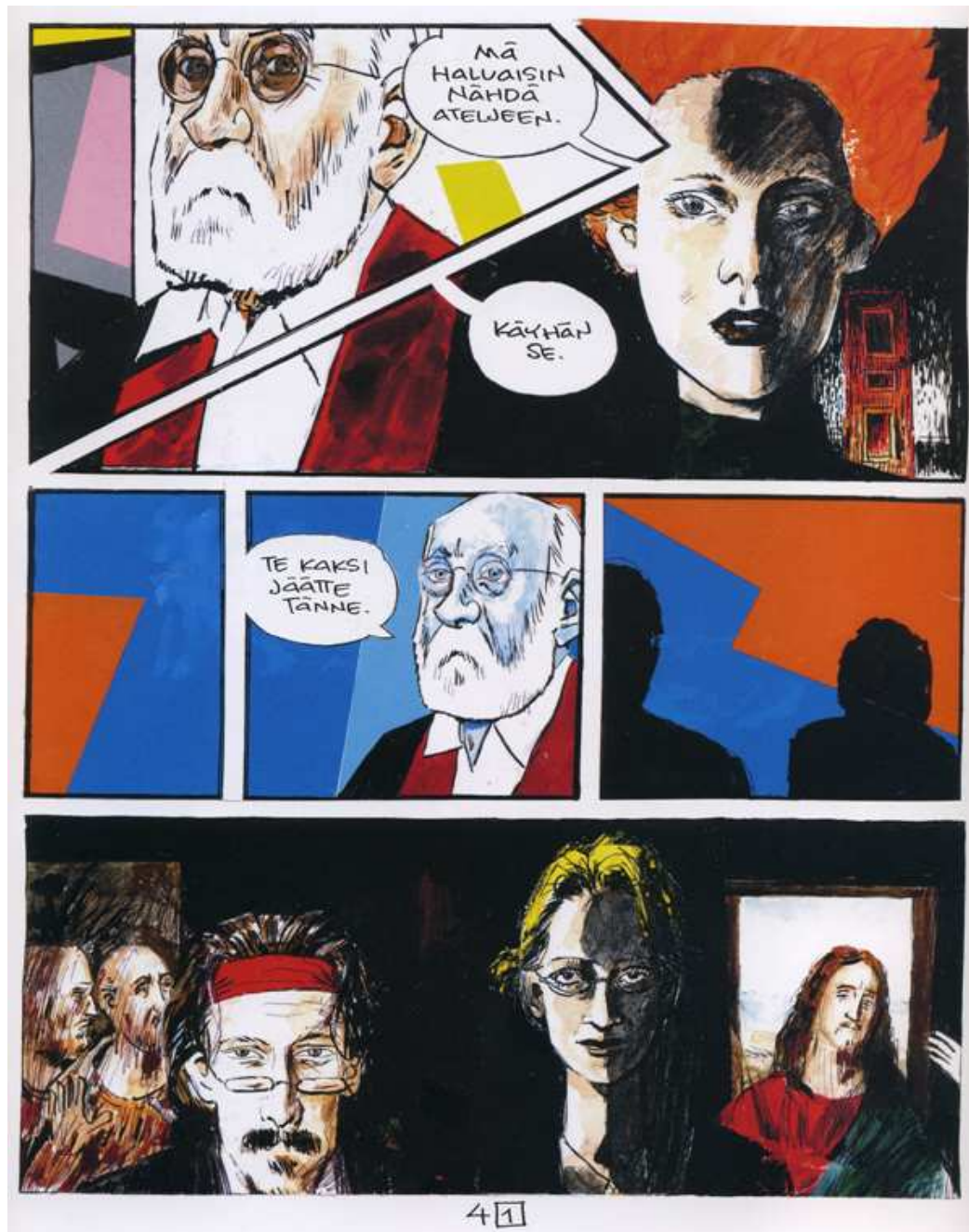


Kuva 7

KM:ssa Pyhä ehtoollinen on seinämaalauksena taustalla, kun Frenhofer esitelmöi Pousille ja Sormuselle taiteesta ja tekniikasta. Hänen ruokasalinsa pöytä on asetettu niin, että ruokailija voi istua vastakkain Jeesuksen kanssa. Frenhofer puhuu vaatimattomasta pikku seinämaalauksesta ja sanoo, että ”Leonardoa jäljentämällä oppii paljon.” Hän seisoo puolittain Jeesuksen kuvan edessä, tämän kasvot vain pilkottavat takaa. Vapahtajan takaa hohtava valo ympäröi myös Frenhoferin. Vanha taiteilija väittää kuuntelijoidensa olevan ”[t]aiteen maassa, opastetulla kiertoajelulla, silmät pyöreinä.” He ovat häneen verrattuina kuin opetuslapsia konsanaan. (Kuva 7.)

Seuraavaksi, abstraktisti sommitellulla sivulla (Mäkelä 2007, 40), Frenhofer analysoi taiteen ankaraa maailmaa. Sivulla 41 (kuva 8) Pousi ja Sormunen jäävät katsomaan kun Frenhofer ja Silja katoavat ateljeehen viimeistelemään suurenmoista, odotettua teosta. Sen jälkeen *Pyhä ehtoollinen* näkyy aavistuksenomaisesti sivulla 43 ruudun taustalla, kun Silja kommentoi Frenhoferin taidekäsityksen olevan melko runollinen. Sivulla 45 (kuva 9), ensimmäisessä ruudussa, häivähdys *Pyhästä ehtoollisesta* asettuu Sormusen taakse, kun hän sanoo Frenhoferin elävän taiteen Olympoksella. ”Siellä se saa melskata kuolleiden mestareiden kanssa omaa erinomaisuuttaan” (Mäkelä 2007, 45). Saman sivun neljännessä ruudussa Sormusen kasvot ovat etualalla ja puhekuplat ympäröivät freskon Kristuksen. Hän kertoo Pousille ryhtyneensä taiteilijaksi, koska uskoi taiteilijoiden saavan paremmin naisia. ”Musta se on hyvä syy”, hän jatkaa ja kritisoi samalla neromyyttä. Sitä ennen hän on tokaissut kaikkien tekevän taidetta omista syistään, ei mistään intohimosta rakentaa taiteen maailmaa. (Mäkelä 2007, 43, 45.)

Robillardin (1998, 60) mukaan intertekstuaaliset elementit, kun ne on ensin istutettu asteikkomalliin, voidaan lopuksi tyypitellä eromallikaaviolla (ks. s. 25–26). Aloitan ekfrasis-analyysini kuitenkin eromallilla, sillä asteikkomalli (ks. s. 22–23) ei tarjoa välineitä eritavalla ekfraattisten tekstien löytämiseen. Eromalli taas antaa keinot poimia mukaan aiemmin ekfrasis-keskustelun ulkopuolelle sysätyt ekfraattiset tekstit (Robillard 1998, 60), joihin myös sarjakuvan taideviittaukset kuuluvat. Myös jatkossa aloitan ekfrasis-analyysin eromallilla, jonka jälkeen käsitelen niitä asteikkomallin valossa. Asteikkomalli auttaa löydetyn ekfrasiksen eri puolten analysoinnissa: millä tavoin viittaus on ekfraattinen ja missä suhteessa se on viitattavaan kohteeseen.



Kuva 8

KM:ssa Pyhä ehtoollinen on attribuoitu nimeämällä (*naming*). Frenhofer sanoo tehneensä maalauksen itse ja kopioineensa siinä Leonardoa. Teosta ei ole esitetty assosiatiivisesti (*Associative*) vaan kuvaavasti (luokka *Depictive*). Esitys *KM:ssa* on hyvin dynaaminen sekä tilassa että ajassa ja siten analoginen (alaluokka *analogous structuring*) itse maalauksen kanssa, kuten seuraavasta analyysistä tulee ilmi.



Kuva 9

Kolmikoiksi sijoitellut opetuslapset eleineen ja ilmeineen, syvä kolmiulotteisuus ja voimakas sommittelu tekevät *Pyhästä ehtoollisesta* energisen ja aktiivisen teoksen, joka on tiiviissä suhteessa tilaan ja aikaan. Fresko painottaa syvyysvaikutelmaa ja henkilöidensä olemista tilassa, ja lisäksi teoksen tilallisuus on, paitsi maalauksen sisäistä, myös työn ulkopuolelle ulottuvaa. Fresko jatkaa huonetta, jossa se on. *KM*:ssa *Pyhän ehtoollisen* pöytä on jatkeena Frenhoferin ruokasalinpöydälle. Maalaus pidentää huonetta, jonka seinään se on tehty, ja tuo sinne maalatuilla ikkunoilla valoa.

Katsoja tietää, mitä ennen maalauksen kuvaamaa hetkeä on tapahtunut sekä varsinkin sen, mitä jälkeenpäin tapahtuu: Jeesus petetään, hän joutuu vangituksi, kielletyksi ja ristiinnaulituksi. *Pyhä ehtoollinen* on hetki juuri ennen käännekohtaa Jeesuksen elämässä. Samaten *KM*:ssa fresko esitetään kohdassa, jonka jälkeen seuraa *KM*:n huippukohta, narratiivin kääntyminen. Vain muutama sivu eteenpäin, ja Jeesuksen edessä seissyt Frenhofer (kuva 7, ruutu 1) joutuu taiteen pettämäksi. Myös hänet, kuten Jeesuksenkin, pettää yksi lähimmäistä.

KM:ssa Leonardon teosta siis hyödynnetään sen energiaa seuraten, ollaan siihen suhteessa sekä tilallisesti että ajallisesti. Teos toimii Frenhoferin ruokasalin jatkeena, se esiintyy usealla sivulla tarinan mittaan ja on oman tematiikkansa mukaisesti sijoitettu *KM*:n kohtaan, jonka jälkeen tulee käänne. Tämä tekee freskosta ja sen viittauksesta *KM*:ssa rakenteellisesti verrattavia.

Kommunikatiivisesti viittaus on hyvin korkealla tasolla. Teosta ei kylläkään nimetä suoraan, mutta alkuperäisen freskon ja *KM*:ssa esiintyvän jäljennöksen tekijät kerrotaan. *Viittavuus* on *Pyhän ehtoollisen* tapauksessa voimakasta. Taideteos näytetään kokonaan ja sitä hyödynnetään useassa kohtaa sarjakuvanovellia. *Rakenteessa* toistuu sama analogisuus, minkä jo eromallikaavion kohdalla esitin (ks. s. 53). *Pyhän ehtoollisen* ja *KM*:n kerroituksen vastaavuus tuo ne rakenteellisesti yhteen. Viittauksen *valikoivuus* on yksinkertaista: elementit ovat yhdestä Leonardo da Vincin työstä.

Entäpä *dialogisuus*? Dialogisuuden tarkastelu paljastaa, millä tavoin viittauksen esittäjä luo merkityseroja viitattuun kohteeseen. Leonardo ei *Pyhässä ehtoollisessa* kiistä tai kyseenalaista Jeesuksen jumalallisuutta. Opetuslapsista hän on kuitenkin pyhimysten sijaan tehnyt ihmisiä, jotka reagoivat asioihin kukin omalla tavallaan. Vaikka opetuslasten pyhyttä ei korostetakaan sädekehillä tai vastaavilla symboleilla, kuten 1400-luvun taiteessa usein oli tapana, niin Kristuksen jumalallisuuteen viitataan varsin avoimesti hänen päänsä takana sädehtivällä valolla. (Honour & Fleming 1991, 415.)

KM toistelee viittauksessa samoja teemoja kuin *Pyhä ehtoollinen*. Sormunen, Pousi ja Silja ovat opetuslapsia, joita Frenhofer opastaa taiteen maailmaan. Opetuslapsen asemaa korostavat puolikuvat, joissa Pousi, Sormunen ja Silja sijoittuvat taustalla olevan seinämaalauk-

sen eteen. Heidän vartaloistaan näkyy vain sen verran kuin opetuslapsistakin, ja niin he pääsevät osaksi opetuslasten kolmen hengen ryppäitä (kuva 7, ruudut 1–3). Kuten personoiduilla opetuslapsilla, myös jokaisella Frenhoferin seuralaisella on ollut omat syynsä kulkea mestarin vanavedessä, antautua taiteelle. Sormusella naiset, Pousilla jonkun suuremman tavoittelu ja Siljalla muiden seuraaminen.

Leonardon freskossa kaikki osat ovat sulautuneet kokonaisuuteen. Siinä ei ole teräviä siirtymiä, osien alkua tai loppuja. (Honour & Fleming 1991, 415.) Samoin *KM*:n sivulla 41 (kuva 8, ruutu 6) Pousi ja Somunen integroituvat maalaukseen sen edessä seisossaan. He ottavat tilan opetuslapsilta ja jäävät seisomaan Kristuksen viereen, odottamaan mestariltaan valaistusta, vartomaan sitä mitä tuleva tuo. Ruudun dramatiikkaa lisää Pousin kasvoilla lepäävä varjo, joka on samanlainen kuin Siljan kasvojen varjostus aiemmin (kuva 8, ruutu 2). Kohtalonhetki on käsillä.

Kuitenkaan *KM* ei aatteellisesti toista *Pyhää ehtoollista* niine hyvineen. Frenhofer, joka rinnastuu jumalalliseen Jeesukseen, opetuslapsien johtajaan, ei ole missään tapauksessa Jeesuksen kaltainen pyhimys. Hän on hyvin inhimillinen ylimielisyydessään, kun hän pilkkaa niin sanottuja opetuslapsiaan (Mäkelä 2007, 39), ja kuten myöhemmin paljastuu, hän on myös erehtyväinen. Hän ei olekaan taiteen mestari, nero luomakunnassa. Hän ei jää taiteessaan elämään ikuista elämää kuten Jeesus jumaluudessaan, sillä ennen kuolemaansa hän sytyttää taideteoksensa tuleen (Mäkelä 2007, 52). Niin *KM*:n viittauksen ja Leonardon *Pyhään ehtoollisen* välille rakentuu merkitysero. *Pyhä ehtoollinen* asettuu vastustaviin kehyksiin, pyhyys kyseenalaistetaan. Kuka tahansa voi julistaa itsensä muita ylemmäksi, jumalaksi muitten jumalien sekaan, mutta totuutta kenenkään niin todellisesta pyhyydestä tällainen julistus ei kerro.

Itsereflektiivinen KM:n viittaus ei ole. Se ei problematisoi vuorovaikutuksen mahdollisuutta lähteeseensä tai kyseenalaista omaa ilmaisutapaansa. Viittaus ei saa lukijaa pohtimaan sarjakuvan ja kuvataiteen välistä suhdetta. Sen sijaan se on vahvassa dialogissa *Pyhän ehtoollisen* kanssa, ja Leonardon fresko voimistaa *KM*:n tematiikkaa.

Kuten edellä olevasta analyysistä käy ilmi, *KM*:n *Pyhä ehtoollinen* on tiukasti kiinni sarjakuvanovellin narratiivissa. Frenhoferin puhe taiteesta ja henkilöhahmojen sijoittelu kuviin (ks. kuvat 7–8) saa taiteen ihmeen rinnastumaan uskon ihmeeseen. Frenhofer näyttäytyy

Jeesuksen kaltaisena vapahtajana ja suuremman tietäjänä ja muut henkilöt opetuslasten kaltaisina seuraajina, jotka vaipuvat sanattomuuteen ja ihmetykseen mahtavamman edessä. Uskon mystiikkaa korostaa seuraavan sivun abstrakti sommitelma (kuva 3), jossa taiteen maan tavoittamisen hankaluus linkittyy muun muassa abstraktin taiteen saavuttamisen vaikeuteen. Taiteen maailmassa ”[p]elkästä ilmasta rakennetaan linnoja” (Mäkelä 2007, 40). *Pyhä ehtoollinen* sekä aloittaa että sulkee abstraktin osion, Leonardon taitavuus ja nerous sulkee sommitelman sisäänsä.⁶ Siten taide, sen suuruus ja tavoittamattomuus, yhdistyy uskoon, jumaluuteen ja runolliseen, davincimaiseen nerouteen. Leonardon maalaus lomittuu sarjakuvanovellin kerrontaan erottamattomasti.

Pyhää ehtoollista ei pelkästään näytetä, vaan se alkaa suhteessa sarjakuvanovelliin kertoa omasta aiheestaan. Lukija ei vain katso sitä, vaan kuuntelee, mitä se kertoo. Sarjakuvan ja *Pyhän ehtoollisen* aiheet limittyvät, ja fresko vahvistaa novellin keinoja tarkastella taiteilijuutta ja taiteen tekemistä. Maalaus ei pysy pelkkänä taideteoksena seinällä, vaan rakentuu ja muokkautuu aina vain uudelleen henkilöhahmojen sijoittelun ja näytettävien yksityiskohtien mukaan. Näin *Pyhää ehtoollista* hyödyntävä ekfrasis nousee yhdeksi novellin toimijoista. Sillä on ääni, jolla se vaikuttaa sarjakuvaan. Tällä *prosopopoeiallaan* se uudelleentuottaa kuvan ja tuo näkyville sen sisältämän energian ja voiman (ks. Heffernan 1993, 7).

3.2.3 Edgar Degas: *Absintti* (1876) (s. 32)

Degas’n öljyvärimaalauksessa (kuva 10) on kaksi istuvaa henkilöä, mies ja nainen, jotka on pöydän pinnoilla rajattu kuvan taka-alalle. Voimakkaassa rajaavuudessaan sommitelma korostaa ihmishahmojen yksinäisyyttä ja erillisyyttä. Tyhjäksi jäänyt etuala korostaa heidän välisen suhteensa sisällöttömyyttä ja tyhjyyttä, he ovat yksinäisiä yhdessä. (Lehtonen 1983, 173.)

1800-luvulla taidetraditio muuttui, ja taiteen rajoja koeteltiin yhä enenevissä määrin. Impressionismi oli irti otto silotellusta akademia- ja salonkitaiteesta (Honour & Fleming 1992, 601). Se oli viimeistellyn siisteyden sijaan hetken ilmaisua, sen hetkisen ajan ja maailman kuvaamista. *Absinttikin* on kuin kameralla vangittu muisto, avaimenreiästä vakoiltu, kuvaus pysähtymisen hetkestä ajassa. Vaikka hahmot ovat vierekkäin samassa ajassa ja tilassa,

⁶ Abstraktin osion omaa ekfraattista puolta tarkastelen lähemmin luvussa 3.2.6.

heidän välillä ei ole yhteyttä. He ovat erillisiä, ja etenkin nainen on täynnä yksinäisyyttä, hän on kuin seisautunut oman olemassaolonsa pakopisteeseen.



Kuva 10

Hetkellisyden ja taianomaisuuden tunnelmaa lisää vielä se seikka, ettei pöydillä näy jal-koja, ne ikään kuin leijuvat ilmassa. Kuvan sommittelu on tarkka, ja lukuisista eri perspek-

tiivitasoista huolimatta sen elementit ovat keskinäisessä tasapainossa. Kuva on kuitenkin diagonaalisuudessaan dynaaminen, pysähtynyt aika on levollisuudestaan huolimatta tilallisessa jännitteessä. Se paljastaa kuvan kerronnallisuuden. *Absintin* narratiivi on hetken suhteessa jatkuvuuteen, yksittäisen silmänräpäyksen dynaamisessa osallisuudessa suurempaan kertomukseen.



32

Kuva 11

Degas'n *Absintti*-teoksen käyttö *KM*:ssa tuo selvän erillisyyden vierekkäin istuvien ja toisilleen puhuvien sarjakuvahahmojen välille (kuvat 11 ja 12). *Absintin* liukuminen kuvattavaksi ja takaisin painottaa henkilöhahmojen välimatkaa toisiinsa, vaikka he ovatkin näennäisessä sanallisessa vuorovaikutuksessa.



33

Kuva 12

Esille, pois ja jälleen esille liukuva kuva muuttuu kokokuvasta puolikuvaksi. Kuva itse on puolustuskyvytön siirtoja vastaan, se alistuu muunneltavaksi. Samoin punapäinen Silja alistuu muiden tahdolle. Kuvan ja naisen hiljaisuus yhdistyvät. Tämän lisäksi Siljan melankolinen olemus toisintuu *Absintin* naisessa. Kuvan 12 viimeisessä ruudussa, jossa viitataan jälleen *Absinttiin*, Pousi leikkautuu kokonaan pois vain Siljaa ja Sormusta toisintavien hahmojen jäädessä näkyviin. Hän putoaa Siljan maailmasta, heidän yhteytensä on katkenut. Puhe tulee jostain etäältä, ruudun ulkopuolelta, eikä se enää kosketa Siljan todellisuutta.

Hahmot keskustelevat taiteesta, mestariteoksen lopullisen valmistumisen vaikeudesta. En lue *Absinttia* viittauksena tällaiseen mestariteokseen vaan painotuksena hetken pakahduttavuudesta. Maalauksen tytön katse siirtyy viimeisessä ruudussa pois tyhjyyden keskustasta. Hänen silmänsä melkein avautuvat, tarkkaavaisuuden aste nousee. Aivan kuin hän ottaisi varovaista kontaktia katsojaan. Tämä vie katsojan syvemmälle mukaan hetkeen ja sen tunnelmaan.

Absintilla on suuri rooli kuvien 11 ja 12 kerronnassa, minkä lisäksi teos välittyy katsojalle hyvin voimakkaasti, joten sitä voi hyvällä perusteella lähestyä ekfrasiksen näkökulmasta. Teosta ei ilmiselvästi ole käytetty pelkkänä kuvituksen osana, vaikka sitä ei käsitelläkään verbaalisesti. Sitä ei pelkästään näytetä lukijalle, vaan se myös kertoo itse.

Eromallia (s. 25–26) seuraten voidaan sanoa, että *Absintti* attribuoidaan *KM*:ssa lähestulkoon nimeämällä, vaikka teoksen nimeä ei missään vaiheessa sanota. Kuvallinen viittaus on kuitenkin niin voimakas, ettei teoksesta tai sen tekijästä voi mitenkään erehtyä. Kun jonkun taiteilijan teos on esitetty kuvana, niin että alkuperäisteoksen tunnistaa vaivatta, teoksen voi ajatella olevan niin sanotusti visuaalisesti nimetty. Teoksen nimeä ei ole kerrottu sanoin, mutta katsojan kuvamuisti toimii nimeämisen apulaisena. Kuvallinen viittaus on voimakkaasti attribuoiava, ja siten nimeävä (ks. Robillard 1998, 61). Onko aukeaman ekfraattisuuden tapa sitten kuvaavaa (*depictive*) vai assosiatiivista (*associative*)? Ennemmin kuvaava, sillä sen sijaan, että Mäkelä olisi rakentanut mielleyhtymiin perustuvan aukeaman, hän kuvaa taideteoksen tarkasti, vain hyvin vähän sitä muunnellen. Maalauksen käyttö ei kuitenkaan ole analogista (*analogous structuring*) vaan kuvauksenomaista (*description*): aukeamalla on ensin alkuperäistä laajempi yleiskuva (kuva 11) ja viimeisenä puolikuvan tapainen tarkempi esittäminen (kuva 12).

Asteikkomallin (s. 22–23) perusteella kuvien 11 ja 12 ja *Absintin* välisen suhteen *kommunikatiivinen* taso on korkea: taideteos on suoraan näytetty katsojalle. Myös *viittaavuus* on voimakasta. Analogisuus on selvästi nähtävissä vaikkakaan ei ole aivan täydellistä, eli Mäkelän teoslainaus on *rakenteellisesti* yhdistynyt Degas'n absinttiin. *Valikoivuus* ei ole monisyistä, sillä käytetty materiaali on yhden taiteilijan tietty, kokonainen teos. Kuvat 11 ja 12 ovat dialogissa Degas'n *Absintin* kanssa, mutta ei vastustavalla tavalla, joten Robillardin mukaan *dialogisuus* on tällöin heikkoa. Kuvien suhde Degas'n maalaukseen ei ole aatteellisesti eroavaa vaan enemmän myötäävää. Hetken tunnelma siirtyy alkuperäisestä teoksesta sarjakuvaan ja tuo luentaan emotionaalista syvyyttä, minkä narratiivin tarkastelu osoittaa. Myös *itsereflektisyys* on heikohkon dialogisuuden takia pientä. Kuvat 11 ja 12 eivät problematisoi suhdettaan alkuperäisteokseen vaan ammentavat siitä voimaa omaan kerrontaansa.

Sen lisäksi, että *KM:n* aukeamaa voi tarkastella Robillardin ero- ja asteikkomallien hengessä, se istuu myös Heffernanin narratiivisuuden vaatimukseen. Aukeaman ruudut ja niiden vaihtelevat kuva- ja näkökulmat muodostavat kerronnallisen kokonaisuuden, kuvauksenomaista hengähdystaukoa pidemmän jatkumon. Aukeama on sarjakuvanovellissa eheä yksikkö, johon tilanteen sisällä olevat hetket yhdistyvät. Katsoja pääsee kerronnan etene- misen ja kuvarajauksen muuttumisen myötä astumaan sisään Degas'n teoksen maailmaan. Kuvakokojen muutokset luovat aaltoilevan liikkeen tunnun, joka on dynamisempaa kuin vauhtiviivoilla luotu eloisuus.

Degas'n työn käyttö tuo sarjakuvan narratiiviin voimaa: esimerkiksi kuvan 11 ensimmäisen ruudun yleiskuva johdattaa lukijan tilanteeseen, tuo hänet samaan huoneeseen hahmojen kanssa. Etäisyys hahmoihin kuitenkin säilyy, sillä lukija ikään kuin kurkistaa ovesta, vakoilee itselleen toisten hetken. Kuvan 12 viimeisessä ruudussa yhteys naiseen syntyy, ja on tärkeää huomata, että samassa ruudussa puhekuplat tulevat kuvaan sen ulkopuolelta. *Absintin* naiseen samaistettava Silja on etääntynyt omaan maailmaansa, jonne muista eksyy vain puhe, ei muuta. Hänen maailmansa näytetään vain lukijoille, ei läsnä oleville henkilöille, jotka ovat Frenhoferiin liittyvien spekulatioidensa lumoissa. Puhekuplien tekstin kiihkeys on ristiriidassa aukeaman luoman melankolisen yksinäisyyden ja erillisyyden kanssa. Ihminen on maailmassa yksin. *Absintti* valottaa tunnelmaa sanojen takana, saa Sil-

jan avulla paljastettua taiteen surumielisen puolen. Kuva hukuttaa sanat alleen, saa oman äänen ja saavuttaa *prosopopoeian* (ks. Heffernan 1993, 6).

Aukeama liittyy myös koko teoksen tarinaan. Toisistaan erillisten ihmisen kohdattua toisensa Silja lopulta suostuu Frenhoferin malliksi. Degas'ta lainaava kohtaaminen kuitenkin vihjaa, miten Silja näkee traagisen lopun jo kauan ennen Sormusta ja Pousia. Hän on eri maailmasta kuin nämä kaksi. Samalla kuvista 11 ja 12 huokuva yksinäisyys ja erillisyys nousevat kiteyttämään *KM:n* henkilöhahmoja: Frenhofer on eristynyt maailmasta toteuttaakseen taidettaan ja lopussa Pousi tuntee olevansa eksyksissä piireissä, joihin hän oli kiihkeästi halunnut mukaan. Aivan kuten Akilleen kilpi kuvaa koko teoksen tapahtumia, samoin Degas-aukeama näyttää jotain olemuksellista *KM:n* päähahmoista.

Absinttia käyttävien kuvien suhde kokonaisuuden narratiiviin ja tematiikkaan sekä kuvakerronnan ristiriita sanojen sisällön kanssa on niin voimakas, ettei kuvia pysty ohittamaan pelkkänä intertekstuaalisena viittauksena tai taiteellisenä lisänä. Me emme näe maalausta vaan katsomme sitä, se näyttää meille itsensä (ks. Scholz 1998, 77, 78), saa *enargeiassaan* lukijan havahtumaan ja huomaamaan kerronnan eri ulottuvuudet. Mäkelän sarjakuvan ja *Absintin* yhdistelmä näyttää, että taiteen ei pidä kertoa vain kauniista. Kokonaisuus viestittää, että koskettavan kuvan luomiseen tarvitaan surua ja uhrauksia. Degas'n teos painottaa upeasti Mäkelän novellin teemoja. Se on tiiviissä suhteessa kerronnan jatkumoon ja antaa sarjakuvan narratiiville syvyyttä.

3.2.4 Jacques Louis David: *Napoleon I:n kruunaus*⁷ (1805–1807) (s. 18)

Kruunaus (kuva 13) on suurikokoinen maalaus, jossa yksityiskohtaisesti kuvataan Napoleonin ja tämän vaimon Josephinen keisarillista kruunausta. Josephine ja Napoleon ovat kuvan keskiössä. Kruunaustilaisuus on vielä kesken, ihmiset seuraavat seremoniaa jännittyneinä ja odottavaisina, ja juhlallinen hiljaisuus lähestulkoon kaikuu avarassa tilassa. Teoksen sommittelu on uusklassisen hallittu, se on tasapainon kontrolloimaa.

Teoksessa erilaiset pintamateriaalit on kuvattu häkellyttävän tarkasti. Katsoja voi helposti erottaa eri vaatekappaleiden kirjailut, päätellä mistä materiaalista ne on tehty ja miltei tuntea sormenpäissään seinävaatteiden tekstuurin. Kulta, kankaat ja jalokivet välkehtivät eri

⁷ Jatkossa myös pelkkä *Kruunaus*

väreissä. Ylellisyys, valta ja mahtipontisuus välittyvät kuvasta jo ensimmäisellä silmäyksellä. David, yksi Napoleonin luottomaalareista, kuului niihin taiteilijoihin, joiden piti rakentaa kuvaa Napoleonista myyttisenä hahmona (Johnson 1993, 175). *Kruunauksessa* David kuvaa uuden keisarin kruunaamassa itsensä – kun tapojen mukaan kruunaaminen olisi ollut paavin tehtävä – ja yleisön pakahtumaan ihailusta (Johnson 1993, 187). Itse suoritettu kruunaus, miljöön upeus ja kruunajaisvieraiden varallisuus saavat teoksen vaikuttamaan suorastaan propagandistiselta vallan ylistykseltä.



Kuva 13

Entä miten teosta on käytetty *KM*:ssa ja miten se mahdollisesti tuo ekfraattista lisää sarjakuvaan? Frenhofer kertoo seuralaisilleen enemmän tai vähemmän todenmukaisen tarinan oikeastikin eläneestä taiteilija Mabusesta, joka viinanhimossaan myi pukunsa, johon hänen olisi pitänyt pukeutua Kaarle V:n kruunajaisiin. Taitavana maalarina hän ratkaisi ongelman maalaamalla damastinkaltaisen paperipuvun. Huijaus kuitenkin paljastui kuninkaan koskettaessa pukua. Puhekuplien takana lehtien peittämä katukivetys haihtuu ja muuttuu Davidin teoksen yksityiskohdaksi, polvistuvaksi Josephineksi. Hänen päänsä jää puhekuplan taakse ja näkyvissä on ainoastaan koristeellisen hihan verhoama käsi, joka näyttää kuin sivelevän kirkonmiehen loisteliasta kaapua. (Kuva 14.) Todellisessa maalauksessa Josephinen kädet ovat liittyneet kunnioittavasti yhteen.



Kuva 14

Ensi alkuun sivun kuvien voi ajatella näppärästi kuvittavan kerrottua tarinaa. Davidin teos ei ole välttämättä helposti tunnistettavissa, sillä siitä näytetään vain puolentoista ruudun verran ja silloinkin kyseessä on pieni yksityiskohta – vaikkakin kyseisellä yksityiskohdalla on alkuperäisessä maalauksessa keskeinen sijainti. Esitetty yksityiskohta ja Frenhoferin kertomus luovat kuvaa ja sanaa sekoittavan narratiivin, jossa kerrottu ja näytetty toiminta kohtaavat, olkoonkin, että kuvan alkuperäinen kertomus ei välttämättä lukijalle aukea. Jos

ja kun yhteyden Davidin *Napoleon I:n kruunaukseen* lopulta huomaa, ruutuja alkaa katsoa aivan uusin silmin. Kohtauksen sekoittunut narratiivi limittyy teoksen kerrontaan ja katsojan suhde sivun viimeisiin kuviin muuttuu.

Sen sijaan, että kuvat kuittaisi kuvittavina elementteinä, ruutuja tarkastelee tarkemmin ja mieleen nousee Davidin maalaus kaikessa loistossaan. Scholzin (1998, 77, 78) tapaan ajatellen sarjakuvan lukija muuttuu tällöin esitetyn kuvan näkijästä katsojaksi, objekti alkaa itse näyttää itseään. Objekti, josta saamme vain pikkuruisen yksityiskohtan, muuttuu mielessämme kokonaiseksi teokseksi omasta voimastaan. Tämä on kuitenkin vain lukijasta kiinni oleva seikka – jos Davidin teos jää tunnistamatta, jää myös ekfrasiksen paljastava *enargeia* saavuttamatta. Samoin käy kaikilla niillä kerroilla, kun sarjakuvan kohta viittaa hienovaraisesti maalaustaiteeseen tai hyödyntää vähemmän tunnettuja taideteoksia.

Tällainen vaikea tunnistettavuus ja voimakas kuvallisuus tekee *KM:n* sivusta 18 (kuva 14) niin sanotusti eri tavalla ekfraattisen. Se kuitenkin paljastaa ekfraattisuutensa Robillardin teoreettista esitystä seuraamalla. Eromalli (ks. s. 25–26) näyttää, millä keinoin ekfrasis *Kruunauksen* kohdalla muodostuu. Vaikka Robillard (1998, 62) väittää eromallin oikeanpuoleisimman luokan (*Associative*) vastaavan asteikkomallin *dialogisuutta* ja *itsereflektiivisyyttä* (joissa, kuten alemmaa käy ilmi, Mäkelän David-viittaus on vahvimmillaan), ruudut 3–4 kuvassa 14 sijoittuvat mielestäni ennemminkin kohtaan *Depictive*, alakategoriaan *description*. Tämä eri tavalla luokittelu perustuu siihen, että vaikka *KM:n* sivu 18 keskittyykin vain taideteoksen tiettyyn yksityiskohtaan, eikä lukijalle välttämättä muodostu kokonaiskuvaa teoksesta, se ei kuitenkaan viittaa taideteosten maailman rakenteellisiin, temaattisiin tai teoreettisiin seikkoihin (ks. Robillard 1998, 62). Luokassa *Attributive* maalauksen lähetieto on, lukijasta riippuen, annettu nimeämällä (*naming*) tai viittaamalla (*allusion*). Davidin tuotannon hyvin tuntevalle teos on tietenkin nimetty, sen tunnistaminen on helppoa ja yksinkertaista, mutta toisenlaiselle lukijalle ei välity kuin viittaus johonkin taideteokseen – tai ehkäpä vain taidekaanonin perinteeseen.

Asteikkomallissa (ks. s. 22–23) *Napoleon I:n kruunaus* asettuu seuraavasti: *Kommunikatiivisuus* on melko alhaisella tasolla, sillä teoksen tunnistaminen ei välttämättä ole kovinkaan helppoa. Jos ekfraattisuus nyt ei rakennu suorastaan epämääräisillä ja sattumanvaraisilla, niin ainakin hyvinkin hienovaraisilla vihjeillä. Robillardin mukaan *viittaavuuden* vahvuus korreloi kommunikatiivisuuden kanssa, joten heikko kommunikatiivisuus tarkoittaa myös

heikkoa viittaavuutta. Davidin teosta ei ole hyödynnetty kovin laajalti, ainoastaan yhtä pientä yksityiskohtaa, joten korrelaatio pitää myös tässä tapauksessa. *Rakenteellinen* voimakkuus vaikuttaa linkittyvän kahteen edelliseen. Vaikka viittaus *Kruunaukseen* ei olekaan sattumanvarainen, se tarjoaa kuitenkin katsojalle vain kohdan teoksesta eikä täyttä analogiaa. *Valikoivuuden* kannalta sivu 18 on yksinkertainen: kuvalliset elementit ovat yhden taiteilijan yhdestä teoksesta, vaikkakin valikoivuuteen tuo monitahoisuutta se, että esille on päässyt vain osa teoksesta.

Dialogisuus ja *itsereflektiivisyys* ovat mielenkiintoisin osa asteikkomallia *Kruunauksen* kannalta. Aatteellinen ero maalauksen ja sarjakuvan välillä – eli niiden välisen suhteen dialogisuus – on suuri. Davidin maalaus kaikessa loisteliaisuudessaan lähestulkoon propagandistisesti ylistää ja ylevöittää Napoleonin. *KM*:ssa taas teos taustoittaa kertomusta huijauksesta, valheesta ja paljastumisesta. *KM*:n sivu 18 asettaa Davidin teoksen sen alkupe- räistä viestiä vastustaviin kehyksiin. Tämä tuo näkökulmaa itsereflektiivisyyden tarkaste- luun. Ilmaisutapansa samankaltaisuuden, tai samanvivahteisuuden, takia *KM* ei kyseen- alaista sarjakuvan suhdetta maalaustaiteeseen, vaan ilmaisutapojen samankaltaisuuden (tai samanvivahteisuuden) takia se problematisoi itse kuvaa ja kuvallisuutta. Voimmeko luottaa silmiimme, kertovatko ne todellisuutta maailmasta? Davidin maalaus on valistuksen jälkei- seltä ajalta, empirismin ja näköhavainnon arvostuksen nousun perillisiä. Se on näyttävi- nään maailman, todellisuuden. Mutta kuten teoksen asettuminen *KM*:ssa kertoo, aina on mahdollista, että kun annetussa todellisuudessa kosketamme damastia, saamme todeta sen paperiksi.

Teostiedot sekä kuvan 14 istuttaminen Robillardin ekfrasisteoriaan antavat paljon *KM*:n narratiiville. Etenkin asteikkomallin viimeiset kohdat tuovat esiin sen, miten ekfrasis pai- nottaa sarjakuvan tematiikkaa. Malauksen ja sarjakuvan dialogisesti ekfraattinen suhde vaikuttaa selvästi *KM*:n temaattiseen sisältöön. Mykkä objekti, *Napoleon I:n kruunaus*, saa äänen – sarjakuva antaa sille ekfraattista *prosopopoeiaa* (Heffernan 1993, 6).

Napoleon kruunasi itse itsensä ja näytti näin maailmalle olevansa jopa paavia, Jumalan edustajaa maan päällä, ylempänä. Frenhofer taas kertoo tarinan taiteilijasta, joka omiin taitoihinsa luottaen uhmaa ylempiään, joka ajattelee voivansa nousta hallitsijoiden yläpuo- lelle hämäämällä heitä taidoillaan. Taiteilijan tekemä paperinen damasti on osoitus siitä, miten kuva voi pettää ja todellisuutta ei voi aina aistia pelkin silmin. Napoleonin pidetään

höyrypäisenä maailmanvalloittajana, ja nyt tämä sama suuruudenhulluus liitetään taide-
maalareihin ja taiteeseen, sen tavoitteisiin luoda jotain, mikä ei ole todellista ja käsinkoske-
teltavan konkreettista.

Taide on ideoita ja ajatuksia, näkemyksiä ja konstruktioita, maailman ottamista haltuun
pala palalta. Kun taide esitetään tällaisen katseen valokeilassa, se kuulostaa samankaltaisel-
ta toiminnalta kuin politiikka ja valloitusodot. Niissäkään ei voi onnistua ilman luovaa ja
rohkeaa mieltä, ilman halua tavoittaa jotain suurempaa, jotain, mikä ei koskaan alistu
konkretialle. Valtakuntien rajat – ja valta ylipäättään – ovat yhtä sopimuksenvaraisia ja häi-
lyväisiä kuin taidemaailman liikkeet konsanaan

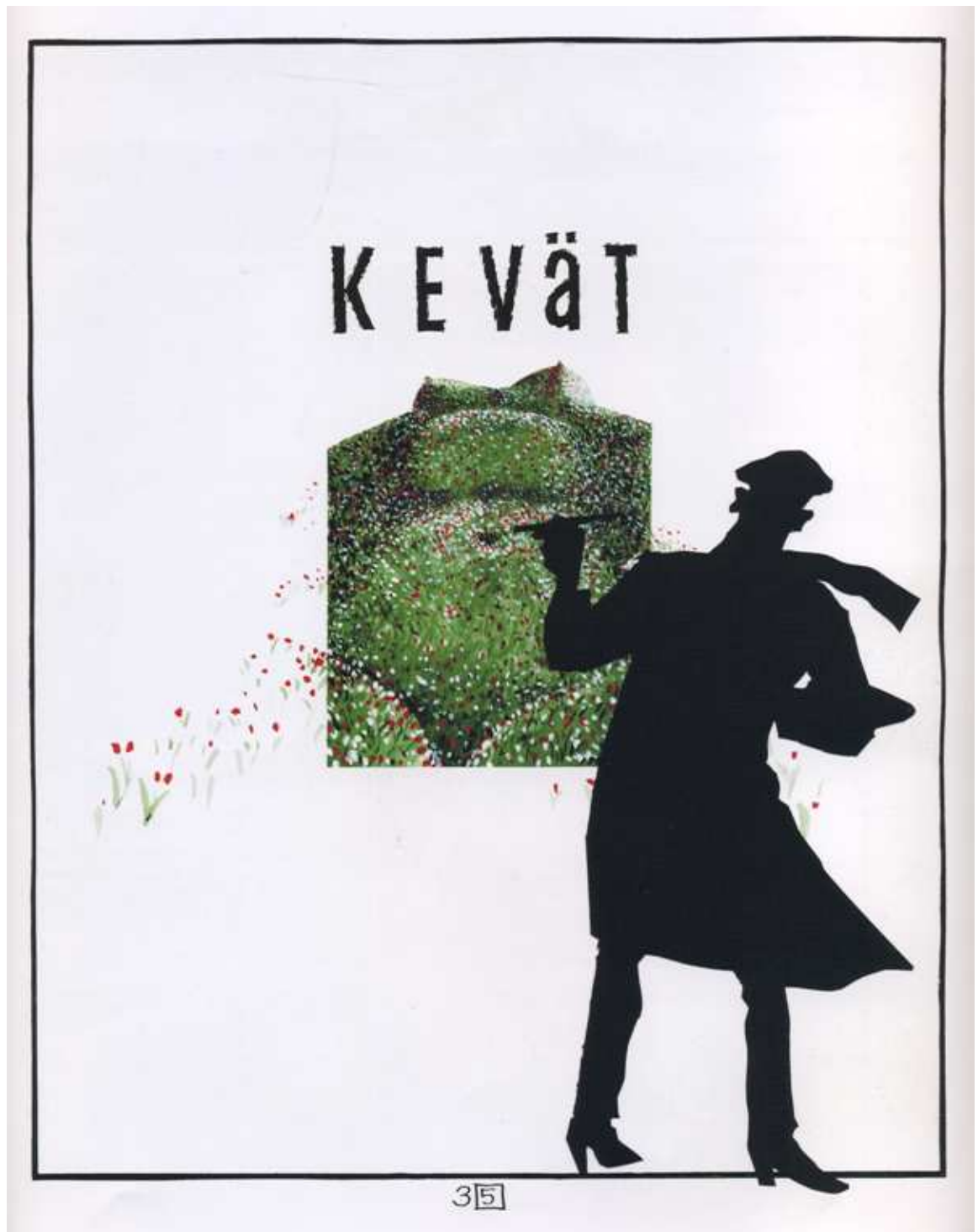
Kuvan ja tekstin yhteenliittymä *KM*:n sivulla 18 (kuva 14) luo yhteyden maalaustaiteen ja
kuun taivaalta tavoittelemisen välille. Se nostaa lukijan eteen monia kysymyksiä. Pyrkiikö
taide todellakin johonkin mahdottomaan? Onko se saman lailla tuhoon tuomittua kuin Na-
poleonin vallanhimo ja Mabusen paperiasu? Se ei ole kaikkivoipainen toimija, mutta mihin
kaikkeen se pystyykään? Davidin teoksen käyttö tuo narratiivin käsittelemään aiheeseen
lisävoimaa. Lisäksi se toisintaa samaa kuin koko novelli ja *KM*:n sivujen 47–48 tapahtumat
– nerouden ja hulluuden välillä olevaa veteen piirrettyä viivaa (ks. luku 3.2.1, s. 47). *Kruu-
nauksen* ja sarjakuvan kerronnallinen dialogi saa osaltaan tarinan kurkottamaan pintatasoa
syvemmmälle.

3.2.5 Kimmo Kaivanto: *Aamu* (1972) (s. 35) ja mallina oleva nainen (s. 42 ja 44)

Kuolemattoman mestariteoksen kolmas osa ”Kevät” alkaa sivun kokoisella ruudulla, jossa
taiteilijajahmon tumma varjo maalaa väritäpliä kukkakedolle, joka viimeistään heti toisella
silmäyksellä paljastuu alastoman naisen vartaloksi. Kukkaset leviävät maalauksen rajojen
ulkopuolelle hajanaisiin ryhmiin siroteltuina. (Kuva 15.) En olisi tunnistanut teosta muka-
elmaksi Kimmo Kaivannon maalauksesta *Aamu*, ellei Mäkelä olisi siitä listassaan kertonut.
Valitettavasti Kaivannon työstä ei löytynyt tarpeeksi laadukasta kuvaa, jota olisin voinut
käyttää tutkielmassani.

Kaivanto on suomalainen kuvanveistäjä ja taidemaalari, joka on luonut uraa etenkin 1970–
80-luvuilla. Hänen teoksensa *Aamu* on samantyylinen kuin *KM*:n versio, mutta hieman
hienovaraisemmin rakennettu. Yhtä kaikki, myös Kaivannon maalauksessa kumpuileva

maisema muodostaa naisen rinnat aamuauringossa. Kuva on nykytaiteen versio Äiti Maasta (Lintinen, 1982, 144).



Kuva 15

Miten *KM*:n *Aamu* oikein on ekfraattinen? Vaikka kuvan istuttaisi Robillardin asteikko- ja eromalliin, eikö se silti olisi pelkkä kevään allegoria, joka alleviivaavasti – heräävällä

luonnolla ja naisen keholla – toistaa ajatusta keväästä yltyvän ja uudelleen syttyvän seksuaalisuuden aikana? Joka, kuten länsimaisessa taiteessa ja filosofiassa on pitkään (etenkin renessanssista eteenpäin) ollut tapana, käyttää naisen vartaloa kuvatakseen ruumiillisuutta, hedelmällisyyttä ja ihmisen ”luonnollista” puolta, eläimellistä itseämme?



Kuva 16

Jääkö kuva vain tyhjäksi, moneen kertaan käytetyksi allegoriaksi, joka ei liity itse alkavaan ”Kevät”-osaan millään tavoin? Onko se täydellisen irrallinen *KM*:n narratiivista? Miten se silloin voisi olla ekfraattinen? Kysymyksiin löytyy vastaus lukemalla ”Kevättä” eteenpäin. Sivulla 42 ja 44 nimittäin toistuu alaston naisvartalo, tällä kertaa kuitenkin inhimillinen (kuvat 16 ja 17).



Kuva 17

Kukkakedon naisen alastomuus ja sama naiskehon osa kertautuu mallina olevan Siljan vartalossa. Perspektiivi vain on erilainen. Nyt Kaivannon *Aamu* vaikuttaa jo antoisammalta kohteelta ekfrasiksen tarkasteluun, ja ekfrasikseen liittyvät myös sivut, joilla Silja makaa alasti. Seuraavaksi tarkastelen molempia naisvartalon esityksiä Robillardin mallien kehyksissä. Malleja hyödyntämällä liitän esitykset narratiivisesti yhteen ja osoitan niiden olevan ekfraattisia yksiköitä, jotka rakentuvat suhteessa toisiinsa.

KM:n Aamu on attribuoitu viittauksella (luokan *Attributive* kategoria *allusion*, ks. s. 25). Jos tuntee Kaivannon tuotantoa yhtään syvemmin, viittaus tekijään on selvä. Viittaus voi kuitenkin rakentua myös toisella tapaa. Lukijan ei täydy olla perillä Kaivannon teoksista nähdäkseen edes jonkinlaisen lähteen *Aamulle*. Alaston nainen on niin käytetty aihe taiteen historiassa, että jokaisen on helppo nähdä vihje länsimaisen taiteen traditioon. Varjoon jäävä, nimetön taiteilija luo mielikuvaa taiteilijuudesta eikä kenestäkään tietystä tekijästä. Varjoon voi ikään kuin upottaa kaikki vuosisatojen aikana eläneet taiteilijanerot. Vaikka tekijä jäisikin tällä tavoin identifioimatta, teos ei jää vaille tunnistettavaa lähdeä: tapaa hyödyntää naisvartaloa taiteessa.

Onko tämä eromallikaavion (ks. s. 24s–26) keskilinjaa noudattava ekfrasis sitten kuvaava (*Depictive*) vai assosiatiiivinen (*Associative*)? Se riippuu siitä, hahmottaako lukija tekijää vai ei, nouseeko hänelle varmuus toisinnetusta taideteoksesta ja Äiti Maan läsnäolosta vai pelkkä mielikuva taidetradition tavoista. Kaivannon *Aamu* on hieman toisenlainen kuin *KM:n* mukaelma. Siinä naisvartalo ei ole yhtä selvästi esitetty ja siten naisen rinnat eivät ole yhtä silmiinpistävästi esillä. Myös kuvakulma on hieman eri suunnasta. Jos teoksen osaa eroavaisuuksista huolimatta yhdistää tekijään, kuuluu *Aamu* pääluokkaan *Depictive* ja siinä alakategoriaan *description*. Se ei kuvaa teosta analogisesti, sillä se toistaa lähde- teosta alkuperäisestä poikkeavalla tavalla. Siihen on kuitenkin poimittu tekijät, jotka toimivat päämerkitsijöinä Kaivannon maalauksessa: kukkaniitty ja naisen rinnat kukkuloina. Taval- laan se siis on keskittynyt lähde- teoksen tiettyihin yksityiskohtiin. Sen sijaan jos tekijää ei tunnista ja maalauksen liittyy tapaan esittää naista, kuva 15 istuu luokkaan *Associative*, alakategoriaan *mythos/topos*. Luokittelu nousee siitä, että naisvartalo edustaa katsojalle taiteen konventioita. Kuva käyttää perinteistä teemaa, joka liittyy tietynlaisiin asenteisiin naiseutta kohtaan. Se toistaa käytäntöä katsoa naista ensisijaisesti ruumiillisena olentona, se pitää naisvartaloa seksuaalisuuden ja hedelmällisyyden ilmentymänä.

Kuvien 16 ja 17 kolmannet ruudut kuuluvat luokan *Attributive* alaryhmään 'määrittämätön merkki' (*indeterminate marking*). Se on heikoimmin attribuiva, ja viittaus ei välttämättä aina aukea lukijalle (Robillard 1998, 61.) Millä perusteella luokittelu tapahtuu? Lukijalle ruudut, joissa Silja kuvataan alasti, saattavat helposti näyttäytyä ainoastaan tilannetta kuvaavina hetkinä, konkretisoida Frenhoferin verbaalista ohjeistusta ja ihailua (kuvat 16 ja 17). Kuvat ovat kuitenkin enemmän. Sivuilla 42 ja 44 (Mäkelä 2007) Frenhofer seisoo taulukankaan takana, hän valtaa suurimman osan tilasta. Silja vie huomattavasti vähemmän tilaa ja ne ruudut, joissa hän makaa, ovat mustilla ääriviivoilla rajatut. Siljan valkea vartalo alistuu katseelle, hän ei ole enää itsensä vaan naisen ruumiillisuuden ja siihen liittyvien mielikuvien edustaja. Se on ollut naisen asema taiteessa vuosisatojen ajan.

Siljan poseeraus on *Aamua* piilotetumpi kuvallinen vihje konventioista hyödyntää naiskehä kuvataiteissa. Samalla se melko suoraan näyttää naiselle perinteisesti kuuluneen paikan taidemaailmassa. Ruudut eivät edusta mitään tiettyä taideteosta tai kenenkään taiteilijan tuotantoa, ne eivät viittaa yhteen tyyliin, vaan ne kertovat taidemaailman tavoista ylipäätään. Tämän perusteella kuvat 16 ja 17 asettuvat vaivattomasti eromallin luokkaan *Associative*, kategoriaan *mythos/topos*, aivan kuten kuva 15. Kuvat Siljasta viittaavat taidemaailman konventioihin ja osoittavat, miten nainen on taiteessa usein näyttäytynyt ensisijaisesti vartalona eikä yksilönä.

Asteikkomalliin (ks. s. 22–23) sijoitan *Aamun* ja alastoman Siljan rinnakkain. Näin pääsen tarttumaan paremmin niiden väliseen suhteeseen ja liittämään ne yhdessä osaksi narratiivia. *Aamun kommunikatiivisuus* on melko suurta, sillä viittaus Kaivannon teokseen on ilmeinen, kunhan tuntee lähteen. Alaston Silja taas merkitsee *KM*:een taidemaailman konvention varsin hienovaraisesti. Vaikka kuvissa 16 ja 17 on myös maalausteline ja katsova taiteilija, Siljan alastomuuden näkeminen kuvauksen sijaan ekfrasiksena on paljon lukijan lukutaidon varassa. Siljan tapauksessa alhainen kommunikatiivisuus korreloi *viittaavuuden* kanssa: kuvissa 16 ja 17 ei ole varsinaisesti hyödynnetty mitään taideteosta eikä viittauksia taidemaailmaan ole erityisen runsaasti. *Aamun* viittaavuus on sinänsä voimakkaampaa, sillä teosta on hyödynnetty kokonaisuutena – joskin muunneltuna. Mutta toisin kuin edelliset analysoidut teosviitteet, *Aamua* ei ole suhteessa dialogiin eikä sitä ole käytetty useaan otteeseen. Näin *Aamu* on ennemminkin kommunikatiivinen kuin viittaava, vaikka Robillard (1998, 58) väittääkin kommunikatiivisuuden ja viittaavuuden liittyvän toisiinsa.

Silja ja *Aamu* eivät ole *rakenteellisesti* yhdistyneitä sarjakuvaan. *KM:n* rakenne ei ole analoginen suhteessa kuviin 15–17, vaan ennemminkin kuvat ovat rakenteellisessa suhteessa toisiinsa. Ne toistavat samaa, eri kulmista kylläkin, mutta katse tulee joka kuvassa yläsuunnasta. Kohtien *valikoivuus* on sen sijaan selvästi erilaista. *Aamun* tapauksessa elementit ovat yhdestä taideteoksesta, kun taas Siljan vartalon kohdalla on kyse konventioista ja aiheista.

Dialogisesti viittaukset ovat voimakkaimmillaan, kun kohtia käsittelee toisiinsa liittyvänä kokonaisuutena. Erillisinä tarkasteltuina ne jäävät helposti pelkäksi kevään allegoriaksi ja poseerauksen kuvittamiseksi. Yhdessä – ja muuhun tarinaan yhdistettynä – ne muodostavat kuvaa naisen ruumiista ja ruumiillisuudesta taiteessa. Alaston nainen on ollut iät ja ajat hyväksytty aihe kuvataiteen kaanonissa. Heistä on tyyllitelty jumalattaria ja pyhimyksiä, eri naisista yhdistellyt kehot ja kasvot ovat symboloineet milloin mitäkin. Kuvan 15 nimetön varjotaiteilija kertoo siitä, miten tapa käyttää alastonta naista taiteessa ei ole ollut kenenkään taiteilijan ikioma idea, vaan tekijästä – taiteilijanerosta – riippumaton aihe, jota on käytetty vuosisatojen ajan.

Aamu ja Siljan poseeraus eivät kuitenkaan alistu kaanonin tapoihin. Sen sijaan ne tuovat esiin sen, miten taiteilijan katse tekee subjektista objektin. Ne tuovat näkyviin sen, mitä Silja tokaisee Pousille: ”Mä en oikein pitänyt [sinulle poseeraamisesta]. Sä katselit mua niin oudon kylmän tutkivasti” (Mäkelä 2007, 25). Kuvakulman eroavaisuus *Aamun* ja Siljan vartalon kohdalla on esteettinen ratkaisu, joka ei muuta kuvien sisältöä. *Aamussa* naisen kasvoja ei näy rintojen takaa ja Siljan hiuspehko peittää hänen naamansa. Kasvoton naismalli makaa edustamassa muuta kuin itseään, hän ei ole erityisesti kukaan, ainoastaan pelkkä aines josta muokataan vaikkapa taruolento, jumalatar maan päälle tai Äiti Maa. Kohdat linkittyvät *KM:n* sivujen 15 ja 16 kuvaamaan hetkeen, jossa Frenhofer moittii Sormusta pelkästä naisvartalon kopioinnista. Taiteilijan ”pitää luoda. Ihan niin kuin Jumala tekee” (Mäkelä 2007, 16). Kohde itsessään ei ole tärkeä, vaan se, mitä hänestä luodaan.

Taiteessa nainen on ollut tärkeä ruumiinsa kannalta, ei persoonansa. Hänet on alistettu ylhäältä päin tulevalle katseelle, joka arvioi hänen fyysisiä ominaisuuksiaan kylmänviileästi (ks. kuvat 16 ja 17). Se ei ole mallin iho, joka hohtaa hämärässä (kuva 17), vaan sen yli-maallisen olennon, joka naisesta rakennetaan. Nämä *KM:n* viittaukset pakottavat teokset, joissa on hyödynnetty alastonta naista itsestään selvänä aiheena, vastustaviin kehyksiin.

Tällä vahvalla dialogisuudellaan kuvat 15–17 luovat merkityseroa teoksiin, jotka ovat niiden lähteitä. Ne eivät taivu kaanonin tapoihin, vaan kyseenalaistavat niitä, näyttävät niiden raadollisen puolen.

Itsereflektisyys ei ole suurta *Aamun* ja Siljan vartalon tapauksessa. Ne eivät problematisoi sarjakuvan ja kuvataiteen kaanonin välistä suhdetta eivätkä kyseenalaista vuorovaikutuksen mahdollisuutta.

Heffernanin (1993, 6) mukaan ekfrasis on narratiivinen toimija, ja sellaiseksi kasvavat myös *Aamu*-mukaelma ja alaston Silja. Frenhofer etsii naista, jonka vartalon ääriviivat ”olisivat täydelliset” (Mäkelä 2007, 21), ja vastahakoisesti Silja suostuu malliksi. Hän tuntee suunnatonta alakuloa, sillä tietää kaiken johtavan tuhoon: hän ei enää rakastaisi Pousia saman lailla kuin ennen (mt. 27) ja tuska eristää hänet muista, minkä *Absintti*-ekfrasiksen analyysi osoitti. Hän alistuu taiteilijan katseelle, hänestä tulee objekti, joka joutuu asemaan, johon naiset on pitkään yhteiskunnassa sijoitettu. Hän tuntee samaa epätoivoa, jota monet ovat taatusti kokeneet (sukupuolesta riippumatta), kun heidät on asetettu alemmaksi muita, asemaan, joissa heillä itsellään ei ole ollut valtaa itseensä.

On hyvä huomata, ettei Siljasta kerrota muuta kuin etunimi. Hän jää ikään kuin identifioimatta, häntä ei löytäisi puhelinluettelosta tai numerohausta. Vaikka tarinan muut hahmot eivät näe häntä subjektina vaan kipeästi tarvittavana mallina, Siljan tunteet välittyvät voimakkaasti *KM*:n kerronnassa. Mielenkiintoista on se, että kun Frenhofer alkaa viimeistellä taulua ja kun Pousi ja Sormunen pääsevät viimein näkemään teoksen, Silja katoaa takalalle. Hänet näytetään pelkkänä mallina ja sen jälkeen läpikuultavana hahmona (Mäkelä 2007, 50) ja yhtenä kasvona kaupungin ruuhkassa (mt. 56). Häntä ei ole olemassa erillisenä yksilönä, kun taide pääsee vauhtiin.

”Kevät”-osan aloittava *Aamu* luo kiinnostavan kontrastin tarinan tapahtumille: kun Silja on antanut ruumiinsa taiteelle, tehnyt siitä jonkin ylimaallisen tuloksen välikappaleen, hänen suhteensa Pousiin rapautuu. Silja on osa maailmaa, jossa naisten ruumista käytetään seksuaalisuuden symbolina, ja kuitenkin hän katkaisee suhteen, irrottautuu ruumiillisesta intohimosta. Lisäksi naisen vartalo on *Aamussa* hedelmällisyyden kantaja, mutta Silja on ollut koko ajan suhteessa, jossa ei voisi ikinä saada jälkikasvua ilman ulkopuolista apua. On myös syytä panna merkille, että Siljan – ja naisen – objektiudesta huolimatta yksi narratiiv-

vin toimijoista on nainen, Pirjoriina Pousi. Näin kertomus kamppailee monella tasolla subjektuuden ja objektiuden välillä: Pousi on ennemminkin toimija kun taas Silja on kohde, mutta toisaalta Silja itse on sekä tunteva toimija että alistuva kohde. Tietyllä tavalla myös Pousi on objekti; hän alistuu taiteelle ja uhrautuu sen hyväksi, antaa parisuhteensa sen alttarille.

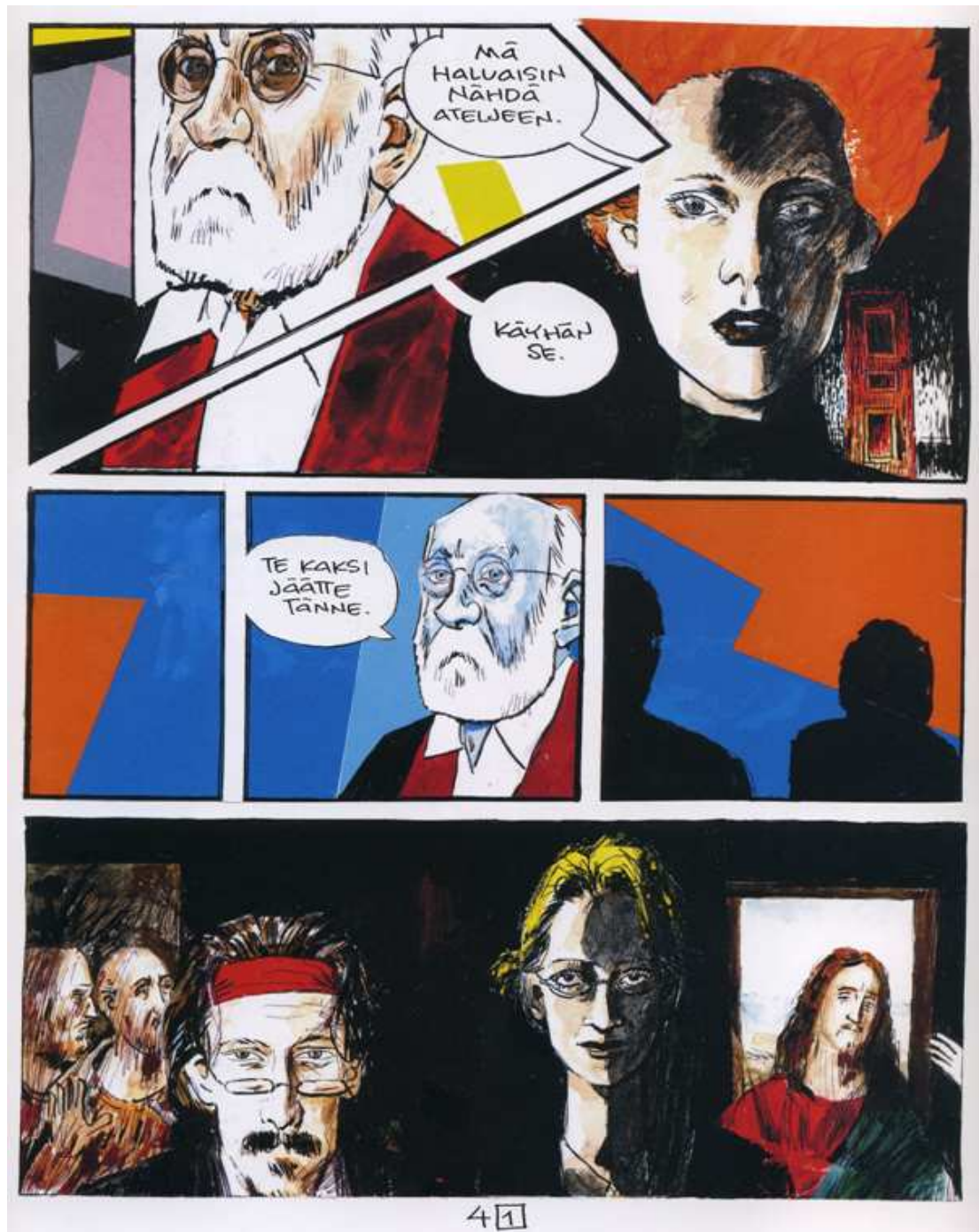
Ekfraattisen, monesta osasesta rakentuvan kohdan liittäminen narratiiviin auttaa huomaamaan, miten *Aamu*-mukaelma ja Siljan poseeraus puhuvat muustakin kuin mitä ne pinta-puolisesti näyttävät. Ne eivät kerro pelkästään teoksista, joihin viittaavaat, vaan myös itsestään ja omasta suhteestaan viittauksen kohteisiin. Niinpä niillä on selvästi Heffernanin (ks. 1993, 6–7) vaatimaa *prosopopoeiaa*. Heffernan sanoo ekfrasiksen myös tuovan esille kuvan ja sanan sukupuolittuneen jaon. Länsimainen kulttuuri on pitkään suhtautunut feminiiniseen kuvaan ahdistuneen kunnioittavasti, ja kovalta kielletty ilmaisuvoima on annettu runoudelle. (Mt. 6–7.) Kuva on siis ollut objekti sanojen toimiessa subjektina.

Aamu ja alaston Silja rakentavat lukijan eteen näyn kuvan feminiinisyydestä ja naisen hiljaisuudesta kuvassa, ja suhteessa narratiiviin paljastuu, miten ahdistava asema on objekti-voidulle naiselle itselleen, vaikka toisaalta hän suostuukin kohteeksi. Ambivalentti suhtautuminen ei ole siis pelkästään katsojan etuoikeus. *KM* konkretisoi kuvan naiseuden, kuva ja nainen limittyvät yhteen ja naisen ahdistus muuntuu myös kuvan ahdistukseksi. Kuva ei halua olla pelkkä kohde, vaan itsenäinen toimija, joka kykenee kertomaan ja näyttämään, ei ainoastaan olemaan katsottava. Samoin kuin naiseus, myöskään kuvallisuus ei suostu mukautumaan niihin rajoihin ja oletuksiin, joita sille on asetettu. ”Kevät”-osa uudelleen-tuottaa kuvataiteen kaanonin tapoja vastustavissa kehyksissä ja kyseenalaistaa suhteemme kuvaan. Kokonaisuudessaan *KM* haastaa Lessingiltä periytyvän kuvan hiljaisuuden (ks. Heffernan 1993, 7) ja osoittaa kuvan energian, siinä piilevän salakavalan voiman luoda ja tuhota.

3.2.6 Abstraktit sommitelmat (s. 40–41)

Abstraktit sommitelmat sivuilla 40–41 on sijoitettu Leonardo da Vincin *Pyhän ehtoollisen* väliin. Neroksi kutsutun ja renessanssi-ihmiseksi tituleeratun tunnettu teos sulkee sisäänsä abstrakteilla elementeillä kuvitetun hetken, jossa Frenhofer pitää monologia ”taiteen maasta”. Taustalla on kulmikkaita, eri värisiä kuvioita, jotka rikkovat toisiaan ja riitelevät keskenään. Kuitenkin ne myös luovat energistä harmoniaa, ovat tasapainossa keskenään. Ku-

vat 3 ja 18 eivät kallistu mihinkään suuntaan ja ne säilyvät ruutujaosta huolimatta kokonaisuutena. Lisäksi ruutujako ei pelkää leikkaa kuvaa, vaan välipalkit jakavat hahmoja kahtia sekä sulautuvat Sormusen ja Siljan päähän. Kuvassa 3 henkilöt eivät ole asettuneet taustan päälle realistiseen tyyliin, jota sarjakuvanovelli pitkälti edustaa, vaan he ovat dynaaminen osa värikkäitten kuvien muodostelmaa. Kuvassa 18 taustan ja hahmojen suhde on jo hieman rauhoittunut, vaikka ruutuylityksiä ja realismisuudesta poikkeamista on edelleen selvästi havaittavissa.



Kuva 18

Taustan värikenttien voima ja aktiivisuus tuovat mieleen eurooppalaisen taidemaalarin Sonia Delaunayn (1885–1979) teokset. Delaunay oli kiinnostunut väreistä, ja hänen maalauksensa hehkuvat lyyristä dynamiikkaa, joka vastaa elämän dynaamista energiaa. Hänen mielestään maalaustataiteen tuli käsitellä kontrasteja niin värien kuin viivojen ja muotojen tasolla. Delaunay edusti orfista kubismia, jonka tuli Apollinairen määritelmän mukaan tuottaa esteettistä mielihyvää, olla rakenteellisesti itsestäänselvää ja pitää sisällään ylevä aihe. Delaunay ei ryhtynyt teoksissaan täyttämään kaikkia Apollinairen vaatimuksia, vaan loi taidetta omista väri- ja valokeskeisistä lähtökohdistaan. (Honour & Fleming 1992, 665–666.)

Värikontrastisen kokeilun päällä (kuva 3, s. 29) Frenhofer selittää Pousille ja Sormuselle, miten taiteen ankarassa maassa ei ole ”yhtään pysyvää totuutta”, ”ei kiinteää kiveä”, pelkästään pilvilinnoja. Samaan aikaan kuvakerronnan realismi rikkoutuu. Kuvassa 18 Silja haluaa jo lähteä työhuoneeseen, aloittaa poseerausurakan, ja Frenhofer käskee Pousia ja Sormusta odottamaan ruokasalissa. Kun kaksi mustaa varjoa, jotka ovat kuin maalatut taustan päälle, poistuvat, Pousi ja Frenhofer jäävät da Vincin Jeesuksen kanssa vartomaan tulevaa. (Mäkelä 2007, 40–41.) Tumma ja kohtalonomainen kuva sulkee väri- ja muotokyläisen kokonaisuuden, rytmi tasaantuu ja kiihkeys laantuu.

On merkillepantavaa, että *KM*:n sivulla 43 (ruutu 3) ja ja 46 (ruutu 4) on käytetty samankaltaista värikästä kuviotaustaa. Näissä tilanteissa taustat ovat kuitenkin erillisempiä, eivätkä hahmot ole enää osa kuvioita, mikä näkyy etenkin sivulla 46. Siinä kuviot ovat kehysten sisässä, merkitty yksittäiseksi taideteokseksi. Ne ovat kiinteä ja selvästi eritelty osa maailmaa, joka ympäröi hahmoja. Ne ovat jotain konkreettista ja itsestä ulkopuolista. Hahmot voisivat sormellaan seurata värikenttien välisiä rajoja, he eivät ole vajonneet osaksi niitä.

Eromallissa (ks. s. 25–26) kuvat 3 (s. 29) ja 18 määrittyvät viittaamalla (kohta *Attributive*, kategoria *allusion*): niissä viitataan tyyliin, muttei anneta tiettyä taiteilijaa tai teosta. Attribuoinnin jälkeen kuvat on luonteva sijoittaa kohtaan *Associative*. Sivut 40–41 eivät kuvaa minkään teoksen yksityiskohtaa, vaan tyyliin on vallannut sivut, ottanut ne haltuunsa. Sivut samanaikaisesti sekä edustavat tiettyä tyyliä ja luovat kerronnan ja taiteen välistä dialogia että käsittelevät taiteenteon myyttejä, sen rajoja ja rajattomuutta. Niinpä ne ovat sekoitus kategorioista *artistic styles* ja *mythos/topos*.

Kun kuvat 3 ja 18 sijoitetaan asteikkomalliin (ks. s. 22–23), huomataan, että niiden *kommunikatiivisuus* on korkeahkoa. Kuvitteellinen taideteos on merkitty näkyvästi viittaavaan tekstiin, sekoitettu siihen huomiota herättävästi. Toisaalta teoksen nimeä ei sanota suoraan, ja sikäli kommunikatiivisuus on alhaista. Sen puolesta puhuu jo sivujen sijoittuminen kohtaan *Associative* eromallissa. Tähän liittyen voidaan myös ajatella, että teoksen ollessa kiinteä osa kuvakerrontaa siitä annetut vihjeet muuttuvat epämääräisemmiksi ja sattumanvaraisemmiksi. Teos ei ole edustamassa itseään, vaan se on sulautunut osaksi Frenhoferin monologia, osaksi henkilöhahmojen olemassaoloa tilassa ja ajassa. Teoksesta tulee toissijainen entiteetti, ja pääosassa on sivujen kokonaisuus. Kuvioilla ei ole itsenäisiä merkityksiä, vaan ne ovat sattumanvaraisia vihjeitä tyyლისuunnasta, ja niiden muotoon ja sijoitteluun vaikuttavat ainoastaan tyylin vaateet sekä kokonaisuuden esteettinen vaikutelma.

Molemmissa tapauksissa sivujen 40–41 *viittaavuus* on voimakasta. Viitattu tyyლისuunta on kiinteä osa kuvakerrontaa ja toisintuu sarjakuvallisissa ilmaisukeinoissa, kuten ruutujaossa (kuva 18) ja hahmojen dynaamisessa sijoittelussa (kuva 3). Tyyliä on hyödynnetty suurella mittakaavalla.

Myös *rakenteellisuus* on suurta. Tyylijaji näkyy taustalla olemisen lisäksi myös rakenteellisesti kuvissa 3 ja 18. Kuvakerronnan kokonaisuus on analoginen tyylin suhteen. Hahmot ovat kuin abstrakteja kuvoita, joita voi sijoitella miten päin tahansa. He eivät ole paperista irrallisia, ”eläviä” henkilöitä, vaan heidän sarjakuvallisuutensa tuodaan esiin liittämällä heidät osaksi sarjakuvan ilmaisua. He muuttuvat metakuviksi modernin taiteen hengessä. Lisäksi Frenhoferin puhe lisää analogisuuden vaikutelmaa. *KM:n* sivujen 40–41 teema taiteenteon vaikeudesta rinnastuu modernin taiteen niin sanottuun hankaluuteen, vaikeuteen tavoittaa sen ydintä. Tavallinen, taiteen teoriasta tietämätön tallaja harvoin kykenee ymmärtämään modernin taiteen väri- ja valotutkielmia – ja samoin turisti ei selviä taiteen ankarassa, moniulotteisessa maassa (Mäkelä 2007, 40). Taiteen maailman epätodellisuus, sen rakentamat ”ilmalinnat”, ovat samaa maata kuin abstrakti taide, jonka sokkeloihin kuljija, eli katsoja, helposti eksyy. Taiteellisen vahvuuden saavuttamisen ja abstraktin taiteen ymmärtämisen välille syntyy yhteys: kumpikin on keltanokalle vaikeaa.

Kuviin 3 ja 18 on käytetty tiettyyn tyyliin ja taidesuuntaukseen tiukasti liittyviä elementtejä. Se on siis *valikoivuudeltaan* tarkkarajaista. Toisaalta tähän tyyllilliseen tarkkuuteen on

yhdistetty realistiset hahmot ja sarjakuvalliset keinot. Modernia tyyliä siis sekoitetaan kerroksellisilla ilmaisukeinoilla.

Viittaavan tekstin ja viittauksen kohteen välinen suhde on *dialogisesti* vahva. Moderni, abstrakti taide pyrkii usein hahmottelemaan värien ja valon olemusta, tilallisuutta ja muotoa. *KM* liittyy sen kuitenkin realistisesti piirrettyyn maailmaan, osaksi ihmisen olemista. Kuvataide ei enää edusta jotain toista, saavuttamatonta todellisuutta, vaan jotain, joka on läsnä elämässä. Kuvat 3 ja 18 eivät sinänsä luo merkityseroja suhteessa abstraktiin taiteeseen, mutta ne näyttävät, ettei se ole irrallista todellisuudesta. *KM*:n ja modernin taiteen yhdistelmän kiinnostavuus kasvaa, kun Frenhoferin mahtipontista ylimielisyyttä lukee rinnastuksena abstraktin taiteen ylimielisyydestä. Taide ei aina aukene tavalliselle katsojalle, ja joskus tuntuu kuin taiteilijat tekisivät teoksia toisilleen ja kriitikoille.

Toisaalta ylimielisyys on rakentunut vain sanoin: kun kuvaa katsoo kokemuksellisuuden näkökulmasta, sitä koskevat sanat unohtaen, se näyttäytyy eri tavalla. Verbaalisella tasolla, eli Frenhoferin sanallistetun mielipiteen mukaan, taide karkaa katsojan ja tekijän ulkopuolelle. Kuitenkin hän, Pousi ja Sormunen ovat rakenteellisesti – kokemuksellisesti – osa abstraktia sommitelmaa. Kuva karkaa sanoilta, ottaa hahmot omakseen, vaikka puhe väittää sen olevan mahdotonta. Henkilöt sulautuvat geometrisiin välipalkkeihin ja heidän varalonsa sijoittuvat taustan lomaan sen omien kuvioiden tapaan. Vaikka Frenhoferin sanat yrittävät pitää kuvan hallussaan, kuva kieltäytyy hiljaisesta osastaan. *KM*:n sivut 40–41 muuttuvat *prosopopoeettiseksi*, *ekfraattiseksi*, sillä niiden kuvat toimivat elollisten henkilöahmojen kanssa yhteistyössä (ks. Brogan & Halsall 1993, 994). Kuva ei suostu mykäksi objektiksi vaan on kertova toimija (Hefferman 1993, 3).

Vaikka abstrakti taide niin sanotusti pyrkii inhimillisen maailman tuolle puolen, kuvat 3 ja 18 eivät taivu siihen. Ne vastustavat ajatusta abstraktiudesta ja geometrisuudesta jonain tavoittamattomana. Ne panevat lukijan katsomaan modernia taidetta uudesta näkökulmasta, näkemään sen osana elämää. Jokainen on osa taiteen maailmaa, halusi sitä tai ei, oli innokas kuten Pousi tai vastentahtoinen kuten Silja.

Vaikka *KM*, sarjakuva, esittää abstraktion ja modernin taiteen analyttisuutta vastustavasta kehyksestä, kuvat 3 ja 18 eivät kuitenkaan problematisoi viittaavan ja viitatus välistä suhdetta. Modernin taiteen keinot sulautuvat sarjakuvallisen ilmaisun maailmaan, eikä niiden

kykyä keskinäiseen vuorovaikutukseen kyseenalaisteta. Lukijaa ennemminkin herätellään huomaamaan sarjakuvan ja kuvataiteen välisen vuorovaikutuksen mahdollisuudet. Sarjakuva ei ole taiteen maailmasta irrallinen väline, vaan kykeneväinen käyttämään samoja keinoja ja jopa luomaan uudenlaista perspektiiviä taiteen tapojen, tyylien ja käsitysten katsomiseen.

Kuten jo *Pyhän ehtoollisen* -ekfrasis-analyysissä osoitin, *KM*:n sivujen 40–41 abstraktit sommitelmat liittyvät sarjakuvanovellin narratiiviin laajemmin. Modernistinen kohta Frenhoferin monologilla höystettynä, da Vincin teoksen aloittamana ja päättämänä, vahvistaa taiteeseen liittyvää neromyyttiä. Sitä, miten joku voi luoda jotain sellaista, mihin kukaan muu ei pysty, miten taide voi nousta tavallisen pulliaisen ymmärryksen yläpuolelle. Sivut eivät kuitenkaan ole pelkkä apu Leonardo-ekfrasikselle. Abstrakti sommitelma on oma itsenäinen, kerronnallinen kokonaisuutensa, joka liittyy suurempaan narratiiviin. Se painottaa kuvallisuuden kokemuksellista puolta, näyttää, miten kuva pystyy toimimaan sanoista irtautuneena. Taiteen suuruus lomittuu kuvan kokemiseen, nerouden vahvuus siihen, miten katsoja uppoutuu taideteoksen syövereihin.

On vielä syytä tarkastella sitä, miten abstrakti kerronta liukuu kohti taustan kuvitusta *KM*:ssa. Sivulla 43 on välimalli ja sivulla 46 näkyy lopputulos. Sivun 43 suuri väripinta on selvästi vain taustalla ja irrallisena kerronnallisista erityiskeinoista (vertaa esimerkiksi s. 40). Sivulla 46 abstraktit kuviot ovat tauluna seinällä, näyttämässä tilan muotoa ja syvyyttä. Taulu muodostuu kerronnan läpi, se vähitellen muuttuu kerronnallisesta tyylistä taideobjektiksi.

Onko *KM*:n sivun 46 taulu siis yhtä lailla ekfraattinen kuin tyyliin upottava abstrakti edeltäjänsä? Varmastikin teoksen saisi istutettua Robillardin eromalliin ja sitä kautta sen voisi väittää olevan itsenäisesti ekfraattinen. Sitä se ei kuitenkaan ole. Se on ennemminkin kuvallinen jäännös ekfrasiksesta, muisto tai ”ekfraattinen hipaisu”, kuten Robillardia mukailleen (1998, 53) voisi asian ilmaista. Koska, kuten jo sivulla 16 esitin, sarjakuvassa kaikki kuvallisesti esitetty on aina niin sanotusti *jokin tietty*, myös seinällä roikkuva abstrakti teos on pakko näyttää. Kerronnallisen tyylin hiipumista tauluksi ei voida tiivistää yhteen lauseeseen, ja seikan verbalisointi jopa painottaisi sitä kohtuuttoman paljon. Sarjakuvallinen hienovaraisuus on erilaista kuin pelkkä tekstuaalinen, sillä kuvallisuus ja näyttäminen ovat jatkuvasti läsnä. Taulu seinällä palauttaa lukijan mieleen edeltävän ekfrasiksen kiihkeyden

ja tunnelman, mikä tuo lisäväriä Pousin pakahtuneeseen odotukseen. Se ei kuitenkaan ole oma ekfrasiksensa.

Robillard (1998, 60) haluaa eromallikaaviollaan saada ekfraattisuuden ulkopuolelle jätetyt tekstit mukaan ekfrasis-keskusteluun ja hyväksyttää kuvalliset (eli *pictorial*-luokkaan aiemmin sijoitetut) viittaukset ekfrasiksiksi. Sarjakuvalle ominainen näyttäminen on kuitenkin perusteena sille, miksen hyväksy kaikkea *KM*:n kuvataiteeseen liittyvää esittämistä ekfrasiksen piiriin. En näe syytä siihen, että kaikki sarjakuvan kuvataideviitteet pitäisi nähdä ekfraattisina.

Miten on kuitenkin mahdollista vetää linjoja ekfraattisten ja ei-ekfraattisten sarjakuvaviittausten välille, jos kaikki viittaukset on mahdollista lukea Robillardin eromallin läpi? Miten perustelen sen, että jokin kohta on ekfraattisesti merkittävämpi kuin jokin toinen? Näitä kysymyksiä käsittelem seuraavassa luvussa, jossa analyysin yhteenvedon lisäksi erittelen kuvakerronan tarkoin määräävän luonteen vaikutuksia ja osoitan narratiivin merkityksellisyyden ekfrasikselle.

3.3 Analyysin yhteenvedo: sarjakuvaekfrasiksen tunnistamisen ja rakentumisen problematiikkaa

Robillardin asteikko- ja eromallit ovat varsin hyödyllisiä hienovaraisten ekfrasisten löytämisessä, mutta niitä käyttämällä saattaa helposti langeta ylitulkintaan. Tapani paikantaa sarjakuva-ekfrasis ei ole aukoton, sillä liioittelevalla katseella ja Robillardin mallien ahkeralla hyödyntämisellä melkein pä minkä tahansa sarjakuvassa esitetyn taideteoksen saisi luokiteltua ekfraattiseksi. Kaikki *KM*:ssa käytetyt taideteokset eivät kuitenkaan ole ekfraattisia. Mitä nämä muut, niin sanotut epäekfrasikset sitten ovat? Miksi kaikkia taideteosviittauksia ei voi lähestyä ekfraattisuuden näkökulmasta, miksi rajata jotkut kohdat pois? Vastaukset löytyvät sarjakuvan erityislaatuisesta kerronnasta ja viestinvälityksestä.

Perinteisen kaunokirjallisuuden ja sarjakuvan välinen ero paljastaa paljon. Sanataiteessa kaikki esiin kirjoitettu on jollain tavoin merkittävää, ja etenkin realismin perinteessä kaikella esiin kirjoitetulla on syy, miksi siitä on kerrottu. Niin sanotusti vähemmän tärkeät, pelkästään kuvailuun ja miljöön luomiseen liittyvät seikat voidaan kuitata ylimalkaisella lauseella, kuten ”seinällä oli lukuisia öljyvärimaalauksia eri aikakausilta”. Tilat voidaan merkitä yksittäisin sanoin: paikka, jossa asutaan, on koti, huone, jossa syödään on ruokasa-

li. *KM* on tyyliltään pääosin realistinen, mutta koska se on sarjakuvaa, jossa ei ole käytetty kertovaa tekstiä vaan pelkästään repliikkejä puhekuplissa (ks. Herkman 1998, 41–42), siinä ei voida todeta hahmojen sijaintia tai tilan olemusta muutamien sanankääntein ilman, että se vaikuttaisi epäluontevalta tai osoittelevalta. Lisäksi henkilöhahmojen ajatuksia, tunteita ja muuta henkistä toimintaa ei voida luontevasti kirjoittaa auki. Niinpä kuvakerronta saattaa ilmaista jotain hahmojen mielenliikkeistä, kuten esimerkiksi *Absintti*-analyysissä (luku 3.2.3) kävi ilmi.

Taustan kuvittaminen *KM*:ssa on pakollista, jotta lukija kykenisi sijoittamaan hahmot paikkaan, tilaan ja aikaan, ja myös siksi, jotta kerronnan realistinen (tai realistisuudesta harkitusti poikkeava) tunnelma säilyisi ja sarjakuvanovellilla olisi tarjota lukijalle muuta kuin ekonomisuuteen perustuvaa tiedonvälitystä. Taustat vaikuttavat lukijan käsityksiin tilasta, tunnelmasta, miljööstä ja ajasta. Kuvataideviittauksesta huolimatta kuva saattaa olla pelkkä taustakuva, eikä sillä ole itsenäistä temaattista painoarvoa sarjakuvanovellin narratiivissa. Myös kuvassa voi olla kuvausta (Pflugmacher 2005, 101), mutta kuvan ”tiettyys” saattaa sekoittaa lukijaa. Proosassa tai runoudessa taideteoksen nimeäminen ja kuvailu synnyttää heti mielikuvan siitä, että kuva on jotenkin merkityksellinen, jollain tavoin huomionarvoinen muun sanataideteoksen kannalta. Sarjakuvassa kuvakerronnan ”tiettyys” on väistämätöntä, eikä yksityiskohta ruudussa ole välttämättä kerronnalle mitenkään erityisen merkittävä seikka. Kuvaus ja sen ”tiettyys” on syy siihen, miksi kaikkea sarjakuvassa olevia kuvataideviittauksia ei tulisi tarkastella ekfraattisina.

Esimerkkeinä tästä toimivat sivulla 43 esittelemäni kohdat, joissa Frenhoferin kotoa löytyvät taideteokset alleviivaavat sitä maailmaa, missä hahmot ovat: he ovat suuren taiteenrakkastajan asunnossa, hän on vuorannut kotinsa upeilla pastisseilla, kopioilla ja alkuperäisteoksilla. On kuitenkin pulmallista aukottomasti sanoa, mitkä sarjakuvassa esiintyvät taideviittaukset ovat ekfraattisia ja mitkä eivät.

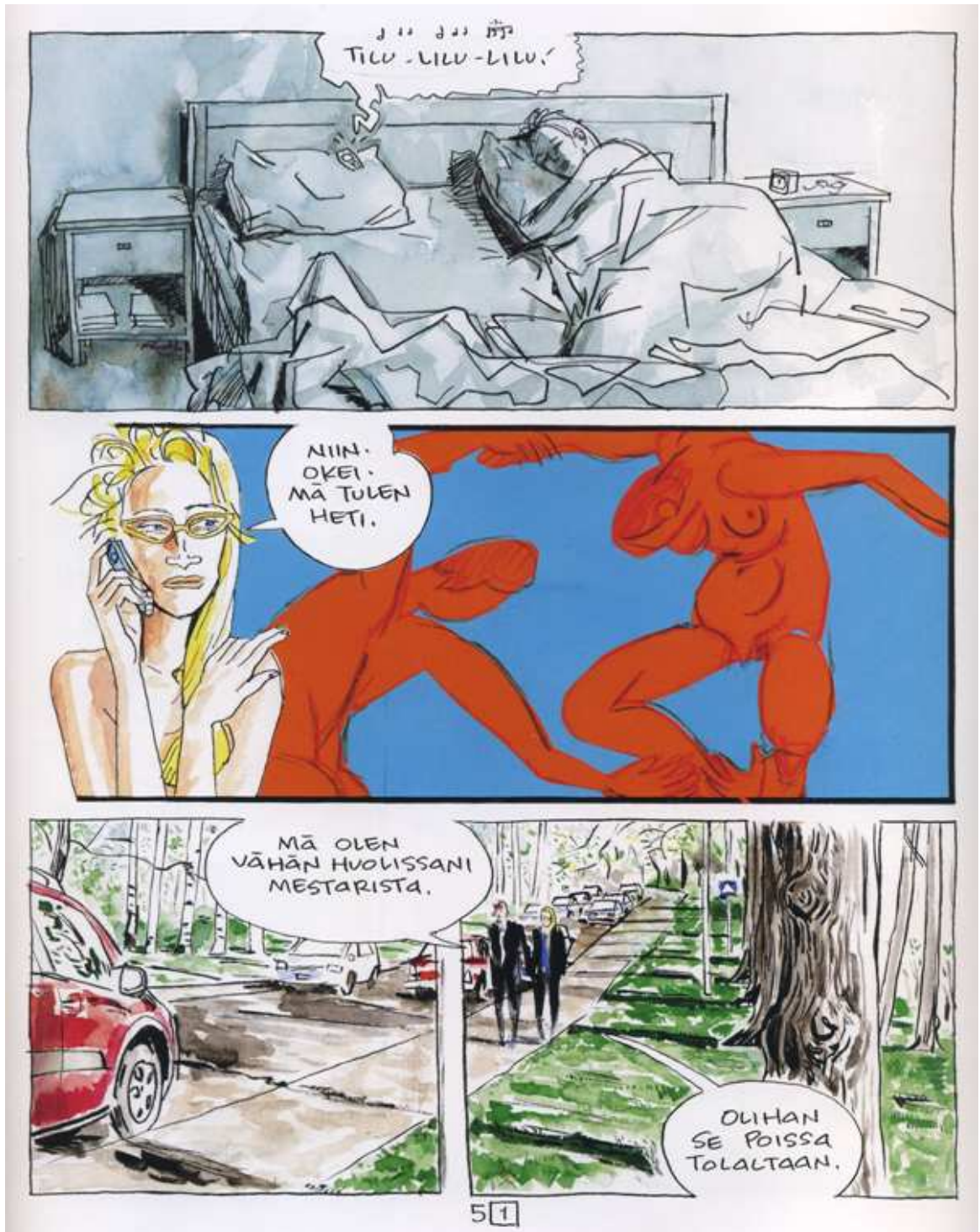
Hyviä esimerkkejä ekfrasiksen rajapinnoilla liikkuvista viittauksista ovat *KM*:ssa muun muassa Henri Matissen *Tanssi* (1910) sivuilla 24 ja 51 sekä museon väriteokset Pirjoriina Pousin takana sivuilla 54 ja 55. Niiden ambivalentti suhde narratiiviin herättää kysymyksen siitä, ovatko ne todellakin ekfraattisia, vai saako ne vain luettua ekfraattisiksi jos niin haluaa.



Kuva 19

Tanssi esiintyy *KM*:ssa kahteen kertaan, ja kummallakin kerralla se on istutettu miljööseen. Se ei voi sarjakuvan maailmassa mitenkään olla aito Matisse, vaan sen on pakko olla taitavasti tehty kopio. *KM*:n sivulla 24 (kuva 19) Pousi saapuu kotiin vihaisen Siljan luo ja sivulla 51 (kuva 20) Pousi herää jätettynä vastatakseen puhelinsoittoon, jossa Sormunen pyytää häntä kanssaan Frenhoferin luo. Teoksessa oranssit, pelkistetyt hahmot tanssivat

piirissä sinisellä ja vihreällä pohjalla. Taiteilija Henri Matisse (1869–1954) edusti muotoja pelkistävillä ja subjektiivisesti väritetyillä töillään fauvismia. Fauvistit käyttivät kirkuvia värejä ja vääristelivät muotoja kauas luonnonmukaisesta. He vapauttivat värin sen perinteisestä tehtävästä, kuvailusta, ja pitivät sitä itsetarkoituksellisesti ilmaisevana. Matisse valitsi käyttämänsä värit tunteen perusteella ja pyrki taiteellaan ennen kaikkea ekspressioon. (Honnour & Fleming 1992, 652–654.)



Kuva 20

Epäilemättä *Tanssin* ekfraattisuus *KM*:ssa löytyisi sijoittamalla se Robillardin eromalliin. Sen jälkeen sitä voisi analysoida asteikkomallin puitteissa ja esimerkiksi pohtia sitä, reflektoivatko kuvat 19 ja 20 sarjakuvallisen esittämisen ja kuvataiteen välistä suhdetta. Lisäksi tanssijoiden yhteenliittyneet kädet voi nähdä siten, että ne alleviivaavat Pousin ja Siljan välissä olevaa etäisyyttä. Käsistä yhdistyneet vartalot painottavat Pousin ja Siljan suhteen rakoilua sekä Pousin yksinäisyyttä tämän herätessä yksin kahden hengen sängystä (kuva 20).

Tässä on kuitenkin ylitulkinnan vaara. *Tanssilla* ei välttämättä ole mitään tekemistä *KM*:n teemojen kanssa. Aivan hyvin sivut 24 ja 51 voivat toimia yksinkertaisesti vain lukijan apuna tilan ja paikan hahmottamisessa, jolloin ne eivät ole ekfraattisessa suhteessa *KM*:een. Tässä tapauksessa *Tanssi* auttaa lukijaa ymmärtämään sen, että Pousilla ja Siljalla on yhteinen koti, josta Pousi yksinäisenä herää. Kuvissa 19 ja 20 *Tanssi* toimii myös tehokkaan dynaamisena tunnelmanluojana. Kuvassa 19 se sointuu muuhun värimaailmaan ja on tumman synkkä kuten tunnelmakin. Kuvassa 20 sen kirkkaana paistavat värit ovat vastakohtana heräämisen harmaudelle ja samalla ne ennakoivat tunnelman ja tilanteen muutosta, kohta kuultavan uutisen yllätyksellisyyden tuomaa käännettä. Jotain dramaattista on tapahtunut, lukija aistii sen heti.

Tietenkään ei ole sattumaa, että Pousin kotia merkitseväksi kuvaksi on asetettu taideteos, sillä *KM* kertoo taidemaailmasta, mutta sattumana voidaan pitää sitä, että se on nimenomaan Matissen *Tanssi*. Fauvistinen ekspressionismi tässä yhteydessä ei tuo varsinaista lisää *KM*:n narratiiviin – kirkasta väriä ruutuun voisi antaa myös seinä tai ikkunasta tuleva valo. Voidaan hyvin ajatella, että taideteos on valikoitunut Pousin kodin merkitsijäksi siksi, koska Pousin taiteilijuus on *KM*:n kannalta olennainen seikka. Matissen teos sopii värimaailmaltaan sivuille ja on yksinkertaistavassa ilmaisussaan maalaus, jonka lukija helposti tunnistaa. Tästä näkökulmasta *Tanssi* ikään kuin kasvaa samanlaiseksi semanttiseksi merkiksi kuin vaikkapa sana ”koti”.

Niinpä *Tanssin* voi helposti nähdä myös narratiivista irtautuneena taideteoksena, joka ei toista tai painota *KM*:n teemoja toisin kuin luvussa 3.2 analysoimani ekfraattiset viittaukset tekevät. Tästä näkökulmasta se on *KM*:n teemoihin luontevasti istuva merkki, joka näyttää, missä tilanne tapahtuu. Se kuitenkin kertoo yhdessä tyhjän parisängyn kanssa, että Pousi on yksin yhteisessä asunnossa ja on sikäli liittynyt kerrontaan. Joka tapauksessa *Tanssi*

tekee kodista helposti tunnistettavan ja valottaa lukijalle Pousin yksityistä puolta. Maalauksen pystyy siis näkemään kerronnan hienovaraisena osana tai pelkkänä miljööän ja tilanesävyän luojana. Lukijasta riippuen se joko täyttää tai ei täytä vaatimusta ekfrasiksen narratiivisesta puolesta.



Kuva 21

KM:n lopun museoteokset sivuilla 54 ja 55 (kuvat 21 ja 22) edustavat abstraktia ekspresionismia aivan kuten ”Kevät”-osan aloituskuva (Mäkelä 2007, s. 53). Tuovatko museon seinille sijoitetut teokset jotain lisää *KM*:n narratiiviin?



Kuva 22

Abstraktin ekspressionismin kulta-aika oli 1900-luvun puolivälin tienoilla, ja sitä toteuttivat muun muassa roiskemaalarit, jotka, sen sijaan että olisivat kuvanneet tunteita ja aistimuksia, elivät ja kokivat ne kankaan edessä (Honour & Fleming 1992, 697). Toki voidaan ajatella, että sitä samaa tekee myös Pousi maalausten edessä. Enemmänkin liitän tämän näkökulman ”Kevät”-osan aloituskuvaan ja katson kuvia 21 ja 22 sen tilaan liitettynä toisintona. On päivänselvää, että nämäkin kuvat saisi mainiosti istutettua Robillardin ero- ja asteikkomalleihin, mutta on jo toinen kysymys, miten mielekästä se on.

Koska kohtaaminen tapahtuu museossa ja museo on kuvallisesti kätevä merkitä taideteoksilla, on luontevaa, että taustalla näkyy maalauksia. Pousin selän takana olevilla maalauksilla ei tunnu olevan erityistä narratiivista painoarvoa muuten kuin siten, että ne toistavat osan alkukuvan teemaa. Pousi on ymmärtänyt, kuten sivun 55 (Mäkelä 2007) puhekuplasta käy ilmi, että todellinen elämä on jossain muualla kuin kankaalla. Kuvat 21 ja 22 toistavat tätä: hän on teosten edessä ja sivulla, irrallinen niistä. Mäkelä on käyttänyt toistoa taidokkaasti, jotta lukija pystyisi tarttumaan narratiivin teemaan.

Tavallaan kuvat 21 ja 22 siis täyttävät ekfrasiksen narratiivisuuden vaatimuksen, mutta toisaalta ne ovat tapahtumapaikan merkitsijöitä ja aiemmin esitetyn teeman toistoja realistisessa ympäristössä. Kuvakerronnan tulkinnalla on tässä kohdin suuri vaikutus, mutta sekin ei anna suoria vastauksia. Jos kuvien 21 ja 22 teokset nähdään Pousin sisäisten mielenliikkeiden ulkoisina, kuvallisuuden takia ”tiettyinä” merkitsijöinä, miten tulisi ymmärtää niiden suhde ekfrasikseen? Ovatko ne ekfraattisia, narratiiviin upotettuja kuvia vaiko kuvallisia esityksiä siitä, miltä Pousista tuntuu? Mikä olisi pätevin diskurssi sarjakuvan kerronnan analyysiin? Vastausta on vaikea antaa.

4 PÄÄTÄNTÖ

Sarjakuvaekfrasiksen kattavan määritelmän löytäminen oli ohjenuorana pro gradu-tutkielmassani. Lähdin liikkeelle perusolettamuksesta, että sarjakuva-ekfrasis on mahdollinen. Halusin löytää vastauksen kysymykseen, voidaanko luoda vakaata tulkinnallista kehystä, jonka läpi katsominen paljastaisi ne tavat, joilla sarjakuva-ekfrasis muodostuu. Tutkielmassani etsin sellaista sarjakuvantutkimuksen diskurssia, joka näyttäisi sarjakuvaekfrasiksen perusrakenteet. Hypoteesinani oli, että sarjakuvateoksen narratiivilla on tärkeä painoarvo sarjakuva-ekfrasiksen paikantamisessa. Miten tutkimukseni onnistui? Löysinkö tarkoilla *KM*:n analyyseilla vastauksen tutkimuskysymykseeni ja sainko vahvistettua hypo-

teesini? Auttoiko mekaanisesti toisteinen analyysi havaitsemaan sarjakuva-ekfrasiksen rakenteet, sen muodostumisen kaavan?

Ei ainakaan aukottomasti. Robillardin mallien hyödyntäminen ja niiden liittäminen *enargeian* (ks. s. 19–20) *prosopopoeian* (ks. s. 30) kaltaisiin käsitteisiin vievät lukijalähtöiseen analyysiin, jossa analysoinnin kohde saavuttaa vaaditun voiman, energian ja saavutettavuuden silloin, kun lukijasta siltä tuntuu. Mutta tutkielmani teoreettinen lähtökohta ei aiheuta pelkkiä ongelmia. Edellä mainittujen tutkimuskysymysten lisäksi pyrin työssäni laajentamaan ekfrasiksen käsitettä, avaamaan Heffernanin (1993, 3) ahdasta määritelmää ja saamaan ekfrasis koskemaan myös eri lailla ekfraattisia tekstejä (ks. esim. s. 14). Tutkielmani teoreettisesti perusteltu näkökulma antaakin uusia näkymiä ekfrasiksen tarkasteluun.

Tutkielmani nimittäin osoittaa, että sarjakuva-ekfrasis on todella löydettävissä, kunhan analysoija on riittävän tarkkaavainen. Kun kehyksenä toimii nimenomaan narratiivinen lähestyminen, ekfrasiksen paikantaminen onnistuu luontevasti. Narratiivisuus on siten olennainen osa diskurssia, jolla sarjakuva-ekfrasista lähestytään. Ekfrasis ei kuitenkaan ole pelkkä lisä narratiiviin, eikä taideteos esimerkiksi vain temaattisesti toista tai kuvita narratiivia, vaan sen rooli on monisyisempi. Se ikään kuin tekee sarjakuvan kerrontaan murtuman, rikkouman, jonka läpi lukija pääsee entistä tiukemmin kiinni sekä taideteokseen, johon viitataan, että sarjakuvan maailmaan, johon viittaus on upotettu.

Näin ollen ekfrasis on samanaikaisesti sekä osa narratiivia että sen rikkouma, kerronnassa näkyvä painauma. Se tarinallistaa taideteokset osaksi kerronnallista jatkumoa, mutta sen lisäksi se myös kerronnan murtumana paljastaa narratiivin teemoja, painottaa niitä ja saa ne paljaammin esille. Viitatus kuvat pysyvät itsensä edustajina ja kuitenkin samalla ne muuntuvat teeman edustajiksi ja kerronnan kumppaneiksi. Ne siirtyvät kuvan ja sanan muodostamaan narratiiviin ja ovat siinä toimijoita. Ekfrasis sallii viitatus kuvan puhua itse ja antaa sen omaehtoisesti vaikuttaa sarjakuvan kerronnassa.

Kun ekfrasis liittyy nimenomaan sarjakuvaan, kuvan voima esittää ja kertoa painottuu voimakkaasti. Sarjakuva-ekfrasis on hyvä esimerkki siitä, miten kuvalla on voima muuttua mykästä objektista kertovaksi subjektiksi, kohteesta toimijaksi. Kuva nousee lukijan silmien eteen vaatien huomaamista, se haluaa näyttää itsensä. Se ei suostu pelkästään katsottavaksi vaan ryhtyy itsensä näyttäjäksi. Niinpä sarjakuva-ekfrasiksessa on voimakkaasti läsnä ek-

frasiksen perusolemukseen liittyvää *prosopopoeiaa* ja *enargeiaa* (ks. Brogan & Halsall 1993, 994; Heffernan 1993, 6; Scholz 1998, 78). Sarjakuva-ekfrasis painottaa sitä, miten myös kuvalla on oikeus puhua. Se todella näyttää teokset, ei pelkästään konkreettisesti vaan myös mielikuvien tasolla, ja alleviivaa sitä sarjakuvalla ominaista seikkaa, että sarjakuvakerronta on aina myös kuvallista, eikä sen kuvia saa alistaa kerronnan tekstille. Sarjakuvanarratiivin yhteensulauttavat kuva ja sana eivät taistele toisiaan vastaan, vaan ovat yhtä lailla aktiivisia toimijoita sarjakuvan kerronnassa.

On myös mielenkiintoista, miten sarjakuva-ekfrasiksen löytäminen ja tarkasteleminen liittyy sarjakuvan tapaan kertoa. Se on kuten *Iliassa* kuvailtu Akilleen kilpi (ks. luku 2.1.2 sekä Heffernan 1993, 9), joka ei ole itsenäinen runo, vaan osa eeposta. Kilpi-ekfrasista voidaan lukea koko teosta vasten ja katsoa kilven reliefiä taustanaan eepos. Samoin sarjakuvan ruutu ei ole itsenäinen, irrotettava osa sarjakuvaa, vaan se on palanen koko teoksen mittaisesta kokonaisuudesta. Sarjakuva-ekfrasista luetaan siksi siten, että sen taustalle asettuvat sivu, aukeama ja koko teos. Siten se on osa tarinaa eikä yksilöllinen, tiukasti määriteltävissä oleva pätkä, aivan kuten kuvaustakaan ei voi erottaa omaksi, tarkkarajaiseksi alueekseen narratiivissa (ks. Genette 1986, 99).

Sarjakuva-ekfrasiksen rakenteen ja muodostumisen täsmällinen määrittely ei kuitenkaan ole yksinkertaista. Kuten luvussa 3.3 (ks. esim. s. 89) käy ilmi, se on usein suorastaan hankalaa. Sarjakuvassa saattaa olla monia sellaisia kohtia, joiden suhde ekfraattisuuteen on ambivalentti. Aukotonta, kattavaa sarjakuva-ekfrasiksen määritelmää on siis tutkielmani perusteella mahdotonta tehdä. Sarjakuva-ekfrasikseen liittyy käsitteen määrittelyn lisäksi toinenkin ongelma, joka nousee esiin, kun halutaan tarkastella ekfrasista mahdollisimman avoimesta näkökulmasta: narratiivisuuden vaade. Narratiivin painottaminen sarjakuva-ekfrasiksen rakentumisessa aiheuttaa sen, ettei kaikkea kuvataiteeseen liittyvää ei voida saada ekfrasiksen piiriin.

Toisaalta käsitteelle voi varsin hyvin vetää jonkinlaiset rajat etenkin sarjakuvan kohdalla, vaikkakin rajanveto on melko hankalaa lukuisten rinnakkaiskäsitteiden, kuten intertekstuaalisuuden ja -mediaalisuuden, ristiaallokossa. Tällöin sarjakuva-ekfrasikselle määritellään sellainen tapa olla dialogissa kuvallisuuden kanssa, joka ei niin helposti uppoa monikäsitteisyys suohon. Pelkkä taiteen hipaiseminen ei sarjakuva-ekfrasikselle riitä, sillä ilmaisuvälineen kuvallisuuden tekemä ”tiettyys” tuottaa helposti valtavat määrät kuvataideviit-

tauksia – ja ne ovat juuri niitä kuvasuhteita, joita voi lähestyä mitä moninaisimmin käsittein. Olennaista on ekfrasiksen suhde narratiivisuuteen. Aina suhde ei ole kirkas, mutta monissa tapauksissa sen analyysi antaa selvän käsityksen viittauksen ekfraattisuudesta. Pelkkä Robillardin mallien käyttäminen mahdollistaa ylitulkinnan, sarjakuvan ”tiettyden” tuottaman kuvan istuttamisen ekfrasikseksi.

Vaikka Robillardin teorialla onkin omat hankaluutensa, kun sitä hyödynnetään sarjakuva-ekfrasiksen tarkastelussa, se kuitenkin antaa lähtökuopan sarjakuvaekfrasikselle. Taideviittaukset sijoittuvat asteikko- ja eromallissa hyvin eri tavoin, mutta niillä on siihen hyvin tilaa ja vapautta. Mallit eivät varsinaisesti paljasta sarjakuva-ekfrasiksen mahdollisuutta tai osoita sitä, sillä sarjakuvan kuvataideviittauksen asettuvat niihin vaivattomasti. Oikeastaan niihin istuu mikä tahansa kuvataidetta sivuava, mikä ei sarjakuvan kohdalla ole aina mielekästä. Lisäksi, vaikka Robillardin malleista saakin suurta apua erilaisten ekfrasisten löytämiseen, niillä on vaikeaa eritellä viittausten vahvoja ja heikkoja puolia – miltä osin ne ovat vahvasti ekfraattisia ja miltä heikosti. Asteikkomalli (ks. s. 22–23) ei siis sarjakuva-ekfrasiksen yhteydessä toimi siten, kuten Robillard esittää sen toimivan runoutta analysoitaessa (ks. s. 23). Se ei auta artikuloimaan ekfraattisuuden voimakkuutta, mutta toisaalta se antaa avaimet syvempään analyysiin, kun ekfrasiksen tyyppi on ensin määritelty eromallilla (s. 25–26). Mallit luovat reitin erilaisen ekfrasiksen (kuten sarjakuva-ekfrasiksen) löytämiseksi, mutta pelkästään niillä kattavaa analyysia ei pysty tekemään. Narratiivinen näkökulma on istutettava mukaan, jotta sarjakuva-ekfrasiksen tarkastelu ei jäisi pintatasolle.

Kuten edellä osoitan, ekfrasiksen paikantaminen sarjakuvasta ei ole ongelmaton. On kuitenkin muutamia seikkoja, jotka auttavat sarjakuva-ekfrasiksen sokkelossa kulkevaa. Ensinnäkin lukijan tulee olla tarkkaavainen sekä muistaa kuvakerronnan ”tiettyys” ja limittyminen sarjakuvan tekstiin. Sarjakuvan kuvia ja sanoja ei voi asettaa analyysissa tärkeysjärjestykseen. Oleellista on myös tarkastella mahdollisten ekfrasisten suhdetta narratiiviin. Kaikissa luvun 3.2 analyyseissa ekfrasis nousee lopulta narratiivin voimasta, kuvien suhteesta tarinaan. Ilman narratiivista suhdetta ekfrasis-analyysit jäisivät tyhjiksi, pelkiksi teoreettisten kaavioiden täytteiksi.

Puhdasta narratiivianalyysia – saati ohjeita sellaisen tekoon – on kuitenkin hankalaa laatia. Ekfrasiksen tulkinta on aina tiiviisti kiinni kerronnassa, ja kuten luvun 3.2 analyyseista käy ilmi, asteikkomallianalyysi on usein peräti mahdoton tehdä liittämättä taideviittausta ker-

ronnalliseen kokonaisuuteen. Se on Robillardin teorian ja narratiivin tarkastelun yhdistelmä, joka muodostaa lukijan eteen sarjakuva-ekfrasiksen. Lukijalähtöisyys kuitenkin aiheuttaa sen, ettei tarkkoja sarjakuva-ekfrasiksen rajoja ei voida ongelmitta vetää.

Pro gradu -tutkielmani yhteenveto nostaa esiin muutaman erityisen kiinnostavan aiheen, joita olisi mielenkiintoista tarkastella jatkotutkimuksen puitteissa. Toinen on sarjakuvan kerronnan kuvallinen ”tiettyys”, joka käsittelee myös sarjakuvan narratiivista puolta. Toinen, vielä mielenkiintoisempi aihe, on humanistiset tieteet ja psykologian yhdistävä kuvan lukutaitoon liittyvä tutkimus.

Edeltävä herättää halun tarkastella sitä, miten sarjakuvan kuvien ”tiettyys” vaikuttaa kerronnan keinoihin ja sarjakuvan tulkintaan. Varsin hyvin voitaisiin tehdä jopa pelkkä analyysi siitä, mitä vaikutuksia ”tiettyydellä” on jonkin sarjakuvateoksen temaattisille merkityksille. Yksi kiinnostavimmista tämän aihepiirin kysymyksistä on se, miten sarjakuva esittää sellaiset asiat, jotka se haluaa pitää muuttuvina, ”epätiettyinä”, ja miten se vaikuttaa narratiivin esittämiseen. Samalla voi pohtia sitä, missä suhteessa kerronnan ”tiettyys” on sarjakuva-ekfrasiksen määrittelyn problemaattisuuteen.

Jälkimmäisessä taas yhdistyisivät ekfrasiksen teoria sekä aivotutkimus. Olisi kiehtovaa tarkastella sitä, mitkä aivojen osa-alueet aktivoituvat, kun koehenkilö lukee ekfraattista kohtaa kirjasta ja sarjakuvasta ja kun hän katsoo taideteosta (tai luultavimmin kuvaa taide-teoksesta). Aivoalueiden aktiivisuuskartoitus antaisi viitteitä siitä, mitä ihmismielessä tapahtuu, kun ihminen katsoo ja lukee, ja miten vaikuttaa se, mitä hän katsoo ja lukee. Onko sillä enemmän merkitystä, onko katseen kohde teksti vai kuva, vai sillä, mitä teksti ja kuva käsittelevät? Mitä aivoissa tapahtuu silloin, kun koehenkilö lukee kuvaa ja sanaa yhdistävää sarjakuvaa? Millä tavoin aivot aktivoituvat silloin, kun teksti käsittelee kuvaa ja kuvallisuutta, tai kun sarjakuva astuu kuvallisen dialogisuuden alueelle? Onko aivotoiminnalla ja tekstin aihepiirillä minkäänlaista korrelaatiota, ja millaisia eroja eri tekstityyppien välille muodostuu? Koetulosten analyysin jälkeen voitaisiin määrittellä entistä perusteellisemmin muun muassa kuvanlukutaidon käsite. Mutta mikä innostavinta, tutkimus voisi tarttua koetulosten selviämisen jälkeen siihen, miten varsin lukijalähtöinen ekfrasis ihmismielessä rakentuu. Tältä pohjalta pystyttäisiin perusteellisemmin pohtimaan muun muassa sitä, mitkä kaikki elementit ovat olennaisia tekstuaalisen sekä myös sarjakuva-ekfrasiksen muodostumiselle.

Tällainen psykofyysishumanistinen tutkimus olisi monitieteisyydessään varsin avartavaa ja madaltaisi raja-aitoja luonnontieteellisen ja humanistisen tutkimuksen välillä. Lisäksi se mitä todennäköisimmin laajentaisi vakuuttavasti käsitystä ekfrasiksen olemuksesta ja saisi sen piiriin aiemmin ulkopuolelle jätettyjä erilaisia ekfrasiksia – kuten sarjakuvaekfrasiksen. Tutkimuksen tarkoituksena ei olisi rakentaa raja-aitoja kuvallisen ja sanallisen esittämisen välille, vaan löytää kuvan ja sanan tulkinnan yhteiset tekijät. Se antaisi uudenlaisia näkökulmia kirjallisuustieteelliseen kuvan ja sanan tutkimukseen sekä tietenkin myös sarjakuvantutkimukseen.

Sarjakuva-ekfrasista voidaan siis lähestyä monesta suunnasta, ja lukuisia uusia tapoja katsoa sitä löytyy varmasti lisätutkimuksen myötä. Vaikka sarjakuva-ekfrasiksen määrittäminen ei olekaan vaivattoman yksinkertaista ja ongelmattonta, sen muodostumisen tarkastelu on erityisen antoisaa sarjakuvantutkimuksen kannalta. Se paljastaa kuvan ja sanan yhdessä rakentaman kerronnan monimuotoisuuden ja nostaa pohdittavaksi ambivalentin suhtemme kuvaan.

Sarjakuva-ekfrasiksen analysointi kaventaa kielen ja kuvan välille rakennettua keinotekoisia kuilua (ks. Mitchell 1995, 161). Lisäksi se osoittaa, että sarjakuvalla on mahdollisuus vähintäänkin yhtä moninaiseen ilmaisuun ja viittaamiseen kuin perinteisellä kirjallisella ilmaisulla ja siten painottaa, ettei kirjallisuus ole erillistä kuvallisuuden kentästä. Mitchelin mukaan (mt. 11) olemme keskellä kuvallista käännettä. Sarjakuva-ekfrasis on osa tällaista uutta diskurssia. Se antaa kuvalle roolin subjektina, päästää sen toimijaksi rakenteiden, instituutioiden ja diskurssien kentälle (ks. mt. 11). Tämän roolin kuva eittämättä ansaitsee.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Mäkelä, Timo 2007. *Kuolematon Mestariteos*. Helsinki: Arktinen Banaani.

Lähdeluettelo

- Baetens, Jan 2007. "Conceptual Limitation of our Reflection on Photography. The Question of Interdisciplinarity". Teoksessa *Photography Theory*. Toim. James Elkins. Lontoo ja New York: Routledge.
- Brogan, T. V. F. & Halsall, Albert W. 1993. "Prosopopoeia". Teoksessa *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Toim. Preminger, Alex ja Brogan, T.V.F. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Clüver, Claus 1998. "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis". Teoksessa *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Toim. Valerie Robillard ja Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press.
- Davidson, Michael 1983. "Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42, 69–79. www.jstor.org. Viitattu 26.10.2009.
- Genette, Gérard 1969. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard 1986. *Narrative Discourse*. Kääntänyt Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell. (Alkuteos *Discours du récit* 1972.)
- Heffernan, James A. W. 1993. *Museum of Words*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Herkman, Juha 1998. *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino.
- Hintsanen, Päivi 2000–. "Sininen". Coloria. <http://www.coloria.net>. Viitattu 21.1.2010.
- Honour, Hugh & Fleming, John 1992. *Maailman taiteen historia*. Suomentaneet Marjo Itkonen-Kaila, Jyri Kokkonen, Raija Mattila ja Seppo Sauri. Helsinki: Otava. (Alkuteos *A World History of Art* 1982.)
- Huhtamo, Erkki 1983. "Semiotiikkaa sarjakuvissa eli johdatus sarjakuvien semiotiikkaan". *Sarjainfo* 3, 8–13.
- Huhtamo, Erkki (toim.) 1986. *Puhekplia. Kirjoituksia sarjakuvasta*. Kemi: Kemin kulttuurilautakunta.
- Hägg, Samuli, Lehtimäki, Markku ja Steinby, Liisa (toim.) 2009. *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Sivut 7–22. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Ikonen, Teemu 2004. "Jälkiklassisen narratologian suuntauksia." *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1, 41–52.

- Johnson, Dorothy 1993. *Jacques-Louis David. Art in Metamorphosis*. Princeton: Princeton University Press.
- Klarer, Mario 2005. ”Ekphrasis”. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Lontoo ja New York: Routledge.
- Kress, Gunther & van Leeuwen Theo 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. 2. painos. London: Routledge.
- Krieger, Murray 1998. ”The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and the Literary Work”. Teoksessa *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Toim. Valerie Robillard ja Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press.
- Lintinen, Jaakko 1982. ”Sininen ajattelijä”. Teoksessa *Kimmo Kaivanto*. Tekstit Soili Sini-salo ja Jaakko Lintinen. Espoo: Weilin+Göös.
- Lehtimäki, Markku 2009. ”Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta. Klassisen ja jälki-klassisen narratologian arviointia.” Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby. Helsinki: Suomalaisen kirjalli-suuden seura.
- Lehtonen, Jukka-Pekka 1983. ”Edgar Degas. Viivojen dynaamiset jännitteet”. Teoksessa *Maailman taide. Realismi*. Toim. Markku Valkonen ja Olli Valkonen. Helsinki: WSOY.
- Lundsten, Lars 2007. ”Understanding Visual Narrative”. Teoksessa *Images and Communi-ties. The Visual Construction of the Social*. Toim. Matteo Stocchetti ja Johanna Su-miala-Seppänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Manninen, Pekka A. 1995. *Vastarinnan välineistö – sarjakuvaharrastuksen merkityksiä*. Tampere: Tampere University Press.
- McCloud, Scott 1994. *Sarjakuva – näkymätön taide*. Suom. Jukka Heiskanen. Helsinki: The Good Felows Ky. (Alkuteos *Understanding Comics. The Invisible Art* 1993.)
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nielsen, Cathrin 2007: ”Nietzsche und die Musik”. Marburger Forum. <http://www.philosophia-online.de>. Viitattu 6.4.2009.
- Pflugmacher, Torsten 2005. ”Description”. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narra-tive Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Lontoo ja New York: Routledge.
- Plett, H.F. 1991. *Intertextuality*. Berliini ja New York: Walter de Gruyter.

- Race, William H. 1993. "Ekphrasis". Teoksessa *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Toim. Preminger, Alex ja Brogan, T.V.F. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Robillard, Valerie 1998. "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)". Teoksessa *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Toim. Valerie Robillard ja Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press.
- Scholz, Bernhard F. 1998. "'Sub Oculos Subiectio' Quintilian on Ekphrasis and Enargeia". Teoksessa *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Toim. Valerie Robillard ja Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press.
- Sturken, Marita, Cartwright, Lisa 2001. *Practises of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Webb, Ruth & Weller, Philip, 1993. "Enargeia". Teoksessa *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Toim. Preminger, Alex ja Brogan, T.V.F. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Wolf, Werner 2005. "Pictorial narrativity". Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Lontoo ja New York: Routledge.
- Yacobi, Tamar 1998. "The Ekphrastic Model: Forms and Functions". Teoksessa *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Toim. Valerie Robillard ja Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press.