

”Pääsisipä sen pääkopan sisään”

Henkilöhahmojen tajunnan kuvaus Virpi Hämeen-Anttilan romaanissa *Suden vuosi*

ja Olli Saarelan elokuva-adaptaatiossa *Suden vuosi*

Henna Rytönen

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kevät 2013

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Henna Rytönen	
Työn nimi – Title ”Pääsisipä sen pääkopan sisään” Henkilöhahmojen tajunnan kuvaus Virpi Hämeen-Anttilan romaanissa <i>Suden vuosi</i> ja Olli Saarelan ohjaamassa elokuva-adaptaatiossa <i>Suden vuosi</i>	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Huhtikuu 2013	Sivumäärä – Number of pages 78
Tiivistelmä – Abstract <p>Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen, miten fiktiivisten henkilöahmojen tajuntaa kuvataan Virpi Hämeen-Anttilan romaanissa <i>Suden vuosi</i> (2003) ja Olli Saarelan ohjaamassa elokuva-adaptaatiossa <i>Suden vuosi</i> (2007). Tutkin sitä, miten fiktiivinen tajunnankuvaus adaptoituu <i>Suden vuosi</i> -teoksissa. Lähtökohtiani ovat Alan Palmerin korostama näkemys fiktiivisistä mielistä sosiaalisina, toiminnallisina ja kontekstuaalisina sekä Monika Fludernikin ajatus inhimillisen kokemukellisuuden keskeisyydestä eri mediumien narratiiveissa.</p> <p>Tarkastelen fiktiivisten mielten toimintaa kognitiivisten kehysten avulla. Kartoitan tutkielmassani, millaisten kehysten avulla lukija konstruoi henkilöahmojen fiktiivisiä mieliä, millaisten kerronnallisten kehysten kautta tajunnat muodostuvat sekä millaisia kehyksiä henkilöahmot käyttävät oman ja toistensa mielten jäsentämiseen. Tutkimukseni käsittelee mielten lukemisen monitasoisia prosesseja. Käytän hyväkseni kognitiotieteeltä lainattua käsitystä mielen teoriasta ja korostan sekä temaattisesti että rakenteellisesti ilmenevän mieltenvälisyyden keskeisyyttä teoksissa.</p> <p>Osoitan, että hyödyntämällä lajikohtaisia analyysivälineitä romaanin ja elokuvan tajunnankuvausta voidaan tutkia hyvin samojen peruseräiteiden avulla. Eri lähestymistapojen kautta tuon esille, millaisia tajunnankuvauksen keinoja <i>Suden vuosi</i> -romaanin ja <i>Suden vuosi</i> -elokuva hyödyntävät ja millaisia merkityksiä nuo keinot houkuttelevat esiin. Luentani osoittaa, etteivät teosten tajunnankuvaukset suinkaan ole kaikilta osin yhteneväisiä toistensa kanssa, mutta niissä on havaittavissa paljon samoja piirteitä.</p>	
Asiasanat – Keywords adaptaatio, kognitiivinen elokuvantutkimus, kognitiivinen kirjallisuudentutkimus, mielen teoria, tajunnankuvaus	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto; Jyväskylän yliopiston kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällys

1 Johdanto	1
2 Teoreettiset lähtökohdat tutkimukselle	6
2.1 Adaptaation luonteesta	6
2.2 Elokuva ja romaani tajunnan kuvaajina	9
2.3 Kognitiiviset lähtökohdat tajunnan kuvaukseen	13
3 <i>Suden vuosi</i> -teosten mielet eivät rakennu tyhjiössä	21
3.1 Mielen teoriaa – toisten mielten lukeminen	21
3.2 Sosiaalinen mieli – mieli jäsentyy yhteisesti	27
4 Tie mieleen	33
4.1 Kokeva mieli – fokalisaation kautta tajunnan sisään	33
4.2 Mielen peilit – itseään heijastava mieli	40
4.3 Mielen sävelet – musiikin kehystämä tajunta	46
5 Mielen heijastukset	51
5.1 Mielen paloja – intertekstuaaliset kehykset	51
5.2 Mielen tilat – tilallisuus mielen kuvaajana	62
6 Päätäntö	69
Lähteet	72

1 Johdanto

Tutkimuksessani tarkastelen fiktiivistä tajunnankuvausta Virpi Hämeen-Anttilan romaanissa *Suden vuosi* ja Olli Saarelan ohjaamassa elokuva-adaptaatioissa *Suden vuosi*. Päämääränäni on selvittää, miten tajunnankuvaus adaptoituu kyseisissä teoksissa. *Suden vuosi* -romaanin (myöhemmin myös *SVR*) on Hämeen-Anttilan esikoisteos vuodelta 2003. Vuonna 2007 valmistui Saarelan ohjaama ja Mika Ripatin käsikirjoittama *Suden vuosi* -elokuva (myöhemmin myös *SVE*). Molemmissa teoksissa keskeisimmät henkilöahmot ovat nuori kirjallisuudenopiskelija Sari Karaslahti ja hänen opettajansa, yleisen kirjallisuustieteen dosentti, Mikko Groman. Mikko kipuilee hajoavan avioliittonsa kanssa ja elää elämäänsä eristäytyneenä kirjoihinsa hautautuen. Sari taas sairastaa epilepsiaa, joka saa hänet eristäytymään omaan maailmaansa ja pelkäämään monia asioita elämässä. Teosten punaisena lankana kulkee käsitys kahdesta pelkojensa kanssa kamppailevasta ihmisestä, jotka löytävät turvan toistensa luota. Sekä romaanin että elokuvan kertovat tämän epäkonventionaalisen rakkauskertomuksen omien ilmaisuvälineidensä avulla. Tarina ei ole täysin sama, ja molemmat teokset lataavat itseensä joukon merkityksiä, jotka ovat osittain yhteisiä ja osittain eroavat toisistaan. Molemmissa teoksissa keskeistä ovat kuitenkin henkilöahmojen mielten liikkeet, heidän ajatuksensa, tunteensa ja motiivinsa. *Suden vuosi* -romaanin on hyvä esimerkki psykologisesta romaanista, jossa mentaaliset tilat korostuvat toiminnan sijasta. Vaikka valtavirtaelokuvana *Suden vuosi* -filmatisointi nojaa enemmän toiminnallisuuteen, myös sen keskiössä on inhimillinen kokemus ja ihmismieli.

Sarin ja Mikon lisäksi romaanin keskeisiä henkilöahmoja ovat Mikon vaimo Mikaela ja Sarin opiskelutoveri Ilari. Teos hyödyntää näkökulmatekniikkaa niin, että kerronta fokalisoituu joka luvussa yhden päähenkilön kautta. Lukija pääsee tällöin kolmannen persoonan kerronnan avulla kurkistamaan vuorotellen niin Sarin, Mikon, Mikaelan kuin Ilarinkin mieleen. Elokuva keskittyy Sarin ja Mikon rakkaustarinaan ja muut henkilöahmot jäävät selkeästi ohuemmiksi. Tämän vuoksi tutkimukseni keskittyy lähinnä pääparin fiktiivisten mielten tarkasteluun, mutta kuljetan analyysissäni mukana myös Ilarin ja Mikaelan tajuntoja, sillä ne tarjoavat kompleksisuudessaan mielenkiintoisia kiintopisteitä fiktiivisten mielten tutkimiseen.

Sekä elokuvassa että romaanissa keskeisiä jännitteitä on paljon. Aluksi merkittävimmiksi nousevat Ilarin ihastus Sariin, joka kuitenkin haikailee kirjallisuuden opettajansa perään, sekä Mikon ja Mikaelan avioero, joka sysää Mikon sekä henkiseen että taloudelliseen ahdinkoon. Hyvin pian

molempien teosten keskiöön kohoaa Mikon ja Sarin orastava romanssi, jota varjostavat toisaalta yhteiskunnan normit, toisaalta Sarin negatiivinen kokemus itsestään epileptikkona.

Adaptaatioprosessissa romaanin aineksia on kuitenkin karsittu, aikajärjestystä ja tapahtumia on muutettu ja täysin romaaniin kuulumattomia aineksia on lisätty elokuvaan mukaan. *Suden vuosi* -elokuvan käsikirjoittaja Mika Ripatti toteaaakin, että adaptaatioprosessissa olennaisinta on ”tuottaa tarinaa, henkilöitä ja dialogia, jotka parhaimmillaan ovat intiimisti kirjailijan tarinoiden, henkilöiden ja dialogin kaltaisia – vaikka olisivatkin jotain aivan uutta” (Ripatti 2011).

Tarkastelen teoksia rinnakkain, jotta molempien teosten merkitykset tulisivat huomioiduiksi. Olen Pekka Vartiainen kanssa samaa mieltä siitä, että ”elokuva on aina oma tulkinnallinen kokonaisuutensa suhteessa kirjaan” (Vartiainen 1999, 110). Lähdenkin liikkeelle siitä näkemyksestä, että sekä *Suden vuosi* -romaanin että *Suden vuosi* -elokuva ovat itsenäisiä teoksia. Osa alkuperäisteoksen merkityksistä on siirtynyt sellaisenaan valkokankaalle, osa on joko tahattomasti tai tarkoituksellisesti muuntunut. Uskollisuus adaptoitavaa teosta kohtaan nousee kuitenkin usein keskusteluissa esille, ja monet kriitikot tuntuvat arvottavan teosta sen mukaan, miten hyvin adaptaatio on säilyttänyt alkuperäisteoksen luonteen. Omassa tutkimuksessani en pyri arvottamaan teoksia toisiinsa nähden, vaan tarkastelen niitä niiden merkityssisältöjen kautta itsenäisinä teoksina.

Karkeasti jakaen elokuva-adaptaatiot voidaan jakaa elokuvaan, jotka pyrkivät mahdollisimman tarkkaan uskollisuuteen pohjatekstin suhteen, sekä elokuvaan, joihin on päätetty tehdä muutoksia tai käyttää alkuperäisestä poikkeavaa diskurssia (Cardwell 2002, 59–60). *Suden vuosi* -elokuva lukeutuu jälkimmäiseen kategoriaan. Useat teoretikot ovat esittäneet erilaisia tapoja kategorisoida adaptaatioita vielä tarkemmin. Käyttökelpoinen on esimerkiksi Geoffrey Wagnerin jako transpositioon, kommentaariin ja analogiaan. Transpositio pyrkii siirtämään kirjan lähes sellaisenaan elokuvan kielelle, kun taas kommentaaria ja analogiaa käyttämällä siirrytään lähemmäs elokuvan tapaa tuottaa merkityksiä. Kommentaarissa kirjallinen malli muutetaan elokuvaan sopivaksi, jolloin tekstien välille voi syntyä hyvinkin ristiriitainen suhde. Analogisessa adaptaatiossa taas kirja näkyy elokuvassa vain viittauksena. (Wagner 1975, 219–232.) Vaikka selkeä rajanveto eri kategorisointien välillä voi olla vaikeaa, tämän jaottelun perusteella *Suden vuosi* -elokuva voidaan lukea kommentaarina romaanille.

Saarelan elokuvassa ei olekaan monta kohtausta tai sekvenssiä, jotka olisi pyritty siirtämään suoraan alkuperäisteoksesta. *Suden vuosi* -elokuvan kommentaarisuuden vuoksi tarkoitukseni ei ole pelkästään vertailla teosten tajunnan kuvauksia suhteessa tarinaelementteihin, vaan tuoda

molemmista teoksista keskeisiä tajunnan kuvauksen muotoja ja sisältöjä esille. Olennaiseksi ei tällöin niinkään kohoa elokuvan mahdollisuus tuottaa romaaniin kanssa yhteneväistä tajunnankuvausta vaan eri lajien fiktiivisten tajuntojen representaatiot.

Tutkimukseni tarkoituksena on selvittää, miten tajunnankuvaus adaptoituu *Suden vuosi* -teoksissa. Keskeisiä tutkimuskysymyksiä ovat, miten henkilöhahmojen tajuntaa kuvataan, millaisia merkityksiä tajunnan kuvaus houkuttelee esiin ja miten henkilöhahmot rakentuvat tajunnan kuvauksen kautta. Lähtökohtanani on näkemys siitä, että fiktiiviset mielet toimivat todellisten mielten tavoin. Fiktiivinen mieli on kuitenkin aina konstruktio, jonka lukija lukemastaan tai katsomastaan tuottaa. Fiktiivisten mielten toimintaa voidaan siis tarkastella samoilla analyysivälineillä kuin todellisten mielten toimintaa, mutta on syytä ottaa huomioon myös ne taiteellisen esittämisen konventiot, jotka määrittävät fiktiivisten tajuntojen rakentumista. Tutkimukseni painopiste on sisällön analyysissa, jota tukemaan nostan huomioita teosten muotopiirteistä. Pureudun niihin merkityksiin, joita tajunnan kuvaus houkuttelee esille. Pohdin varsinkin henkilöhahmojen tajunnan rakentumista, mutta myös fiktiivisten mielten mahdollisuuksiin liittyviä teemoja. Tutkimuksessani käytän keskeisen lähdekirjallisuuteni tapaan käsitteitä tajunta ja mieli synonyymeina. Joissain tapauksissa saatan viitata myös henkilöhahmojen sisäiseen elämään.

Tajunnan tutkimuksen kenttä voidaan karkeasti jakaa tutkijoihin ja näkemyksiin, jotka painottavat joko fiktiivisten mielten ja todellisten mielten perimmäistä samuutta tai fiktiivisiä mieliä taiteellisina artefakteina. Oma lähestymistapani sulauttaa näitä näkemyksiä toisiinsa. Käytän hyväkseni kognitiotieteellisiä käsitteitä ja pyrin muun muassa mielen teoriaa hyödyntämällä tarkastelemaan niitä tapoja, joiden avulla lukijat ja fiktiiviset henkilöhahmot konstruoivat fiktiivisiä mieliä. Mielen teoria ei ole teoria sanan yleisessä merkityksessä, vaan se tarkoittaa kykyämme lukea toistemme mieliä eli ajatuksia, tunteita, intentioita ja haluja käyttäytymisen perusteella. Fiktiivisten mielten toiminnallisuus ja sosiaalisuus nouseekin tutkimuksessani keskeiseksi.

Tarkastelen fiktiivisten mielten toimintaa kognitiivisten kehysten avulla. Hahmotan niitä kehyksiä, joita lukija käyttää konstruoidessaan fiktiivisiä mieliä, kerronnallisia kehyksiä, jotka vaikuttavat kyseisessä prosessissa, sekä henkilöhahmojen käyttämiä kehyksiä. Tajunnankuvaus onkin nähtävä vähintään kolmiportaisena prosessina. Maria Mäkelän mukaan tajunnankuvauksessa ”henkilöhahmo itse sommittelee kokemustaan kielellisesti, kerronnallisesti ja myös taiteellisen motivaation kautta; kertomusta välittävä kertova agentti kytkee fiktiivisen mielen yhteyksiin, jotka ovat useimmiten itse

kokevan henkilöhahmon tavoittamattomissa; ylin konstruoija on lukijan mieli, jonka kerronnallistamiseen ja merkityksellistämiseen liittyvät intohimot lopulta määrittävät muitakin mieliä” (Mäkelä 2011, 45). Mäkelä korostaakin kirjallista mieltä laajempaa kokonaisuutena kuin yhteen kokijaan ja kertomuksen maailmaan keskittyvänä ilmiönä (emt.).

Omassa tutkielmassani liikutaan tajunnan konstruoinnin eri tasoilla varsin risteävästi. Mäkelä painottaakin, että modernissa romaanissa on jo sen syntyajoista lähtien esiintynyt kahdenlaista lukemista. Lukijan tasolla me pyrimme hahmottamaan fiktiivisen maailman tapahtumia kertojan välittämänä. Fiktiivisen maailman tasolla taas esiintyy metaforista lukemista, kun henkilöhahmot pyrkivät tulkitsemaan itseään, toisiaan ja ympäristöään. (Mäkelä 2011, 71.) Näistä kahdesta eri tulkinnan tasosta olen kiinnostunut. Koska kohteena on myös elokuva, haluan laajentaa kertojan käsitteen koskemaan koko kerronnallistamisen prosessia ja sen kautta elokuvan kerrontaa.

Alan Palmerin mukaan fiktio on itsessään fiktiivisen mentaalisen toiminnan esittämistä (Palmer 2004, 5). Fiktiivisiä tajuntoja onkin tutkittu kirjallisuudentutkimuksen kentällä suhteellisen runsaasti ja jälkiklassisen narratologian kehittymisen myötä kirjallisista mielistä ollaan kiinnostuneita yhä kasvavassa määrin. Muun muassa Alan Palmerin, Monika Fludernikin ja Lisa Zunshinen teorit pyrkivät yhdistämään perinteistä tekstianalyysia ja malleja, jotka on kehitetty todellisten ihmismielten tutkimiseen, ja näihin teorioihin tukeudun jatkossa varsin vahvasti. Uskon, että kognitiivinen narratologia tarjoaa malleja myös tajunnan tutkimiseen elokuvakerronnassa. Oman tutkimukseni tarkoituksena onkin adaptaatiotutkimuksen lähtökohdista käsin jäsentää fiktiivisen mielten mahdollisuuksia romaanikerronnan lisäksi myös elokuvan viitekehyksessä.

Adaptaatiotutkimusta tehdään Suomessa yleisesti varsin vähän. Siitä ollaan kuitenkin kiinnostuneita sekä kirjallisuudentutkimuksen, elokuvatutkimuksen, kulttuurintutkimuksen että luonnollisesti käsikirjoituksen opiskelun kentillä. *Suden vuosi* -teokset tarjoavat mielenkiintoiset lähtökohdat tutkimukselleni hahmottaessaan monipuolista kuvaa fiktiivisten mielten toiminnasta. *Suden vuosi* -romaanin lisäksi kirjailija Virpi Hämeen-Anttila on julkaissut kymmenen romaania. Omien teostensa lisäksi hän kirjoittaa tyttärensä kanssa nuortenromaanisarjaa, julkaisee miehensä kanssa tietokirjallisuutta ja kääntää kertomakirjallisuutta. Hänen töitään ei kuitenkaan ole juuri tutkittu. Myöskään *Suden vuosi* -elokuvasta ei ole aiempaa tutkimusta. Elokuvan ohjaaja Olli Saarela on ohjannut seitsemän kokoillan elokuvaa ja useita lyhytelokuvia. Käsikirjoittaja Mika Ripatti taas tunnetaan lukuisista elokuva- ja televisiokäsikirjoituksistaan. Molemmat *Suden vuosi* -teokset ovat

tutkimuskohteina erittäin mielenkiintoisia, sillä ne rakentuvat monille tasoille ja luovat merkityksiä hyvin erilaisin keinoin.

Yleisesti ottaen tajunnan kuvaus tutkimuskohteena on erittäin laaja-alainen ja pitää sisällään hyvin erityyppisiä kerronnallisia aspekteja. Aivan kuten analysoimiani teoksiakin, myös omaa tutkimustani jäsentää tietynlainen peilaamisen tematiikka. Ensinnäkin koko adaptaatioprosessissa on kyse toisen tekstin heijastelemisesta. Toisekseen fiktiiviset tajunnat jäsentyvät aina suhteessa ympäröivään fiktiiviseen maailmaan sekä meidän lukijoiden reaaliseen maailmaan. Fiktiivisen tajunnan konstruointi onkin mielestäni pohjimmiltaan aina tietynlaista peilaamista ja refleктоimista. Ei olekaan loppujen lopuksi kovin merkittävää, toimivatko fiktiivisten mielten peleinä toiset henkilöahmot ja heidän tajuntansa vai viittaukset kulttuuriympäristöön tai fiktiiviseen maailmaan. Lukijan on mahdollista rakentaa yhteneväistä kuvaa henkilöahmon tajunnasta ottamalla huomioon nämä kaikki seikat.

Tutkielmani muodostuu kerroksittain siten, että tutkielmani luvut rakentuvat toistensa kanssa päällekkäin ja tarjoavat näin aina jotain uutta tajunnan kuvauksen jäsentämiseen. Tutkimukseni etenee siten, että seuraavassa luvussa käyn läpi tutkimustani kannattelevia teoreettisia näkemyksiä. Ensin pureudun adaptaation käsitteeseen. Tämän jälkeen paneudun keskusteluun, jota on käyty proosan ja elokuvan mahdollisuuksista esittää fiktiivistä tajuntaa. Lopuksi esittelen välineitä, joita kognitiivinen kirjallisuuden- ja elokuvantutkimus tarjoavat fiktiivisen tajunnan tarkasteluun. Tutkielmani kolmannesta luvusta lähtien *Suden vuosi* -teosten analyysi ja tulkinta kulkevat rinnakkain käyttämieni teorioiden kanssa. Kolmannessa luvussa keskityn kuvaamaan sitä, miten fiktiivisten henkilöahmojen mieliä on mahdollista lukea hyödyntämällä mielen teoriaa sekä kuvaan fiktiivisten mielten sosiaalista puolta tarkemmin. Neljännessä luvussa taas esittelen tapoja, joiden avulla henkilöahmojen mielten sisälle on mahdollista päästä. Ensimmäinen alaluku keskittyy kuvaamaan fokalisaation merkitystä, toinen nostaa esiin peilaustematiikan ja kolmas tarjoaa mahdollisuuden jäsentää mieliä henkilöahmojen katseiden sekä elokuvamusiikin kautta. Viides ja viimeinen luku keskittyy niihin tajunnan jäsentämistapoihin, jotka kumpuavat lukijan kulttuurisesta tietämyksestä. Ensimmäisessä alaluvussa tarkastelen teosten intertekstuaalisuutta lukemista ohjaavana kehyksenä ja toisessa rakennan henkilöahmojen tajuntoja analogisessa suhteessa fiktiivisen maailman ympäristöihin.

2 Teoreettiset lähtökohdat tutkimukselle

Tässä luvussa jäsenän niitä teoreettisia lähtökohtia, joita pidän merkittävänä tutkimukseni luonteen kannalta. Voidakseni tutkia tajunnan kuvauksen adaptoitumista minun on ensinnäkin pyrittävä selkiyttämään adaptaation käsitettä ja luomaan omakohtainen suhde usein hyvinkin eriäviin metodologisiin näkemyksiin. Toisekseen tarkoitukseni on kartoittaa romaanin ja elokuvan tajunnan kuvauksen mahdollisuuksista ja keinoista esitettyjä mielipiteitä, jotta voin sijoittaa oman tutkimukseni keskustelun jatkoksi. Lopuksi esittelen niitä kognitiivisia malleja, jotka auttavat henkilöhahmojen tajunnan konstruoinnissa.

2.1 Adaptaation luonteesta

Laajassa mielessä kulttuurinen adaptaatio tarkoittaa jonkin teoksen esittämistä uudelleen jossain toisessa mediumissa tai tyyllilajissa (Hutcheon 2006, xi.). Hutcheon määrittelee adaptaation vieläkin laajemmin kolmesta erillisestä mutta toisiinsa yhteydessä olevasta näkökulmasta. Ensinnäkin adaptaatio tarkoittaa lopputulosta tai tuotetta, toisekseen luomisen prosessia ja kolmanneksi vastaanoton prosessia, jolloin adaptaatio voidaan nähdä intertekstuaalisuuden muotona. (emt., 7–8) Jotta teosta voidaan tutkia adaptaatioina se edellyttää, että sitä luetaan intertekstuaalisessa suhteessa alkuperäiseen pohjatekstiin (emt., 139). Teoksen mieltäminen adaptaatioksi riippuukin näin tavallaan lukijasta eli siitä, tuntee ko hän alkuperäisen pohjatekstin. Kysymykseen lukijasta ja hänen käyttämistään kognitiivisista kehyksistä palaan tuonnempana. Tärkeää on kuitenkin ymmärtää, että jokainen adaptaatio on myös itsenäinen teos. Adaptaatiotutkija Brian McFarlane (1996, 200) muistuttaa, että elokuva-adaptaatiot käyttävät sisältöään, tyyliään ja tunnelmaansa myös muihin kuin adaptaation tarkoituksiin.

Kun tarkastellaan yleisesti romaania ja siitä tehtyä elokuva-adaptaatiota, tärkeää on ottaa huomioon se, että kyseessä on kaksi eri merkityssysteemiä. Kirjallisuuden verbaalinen merkityssysteemi eroaa elokuvan visuaalista, verbaalista ja auditiivista yhdistävästä systeemistä. (McFarlane 1996, 26.) Dudley Andrew'n mukaan elokuva toimii havainnoimisesta merkityksellistämiseen eli ulkoisista tosiasioista syy-seuraussuhteisiin ja sisäisiin motiiveihin. Tämä tarkoittaa liikettä annetusta

maailmasta tarinan merkitykseen, joka kohoaa esiin tuosta maailmasta. Kirjallinen fiktio taas toimii päinvastoin. Kirjallinen fiktio alkaa merkeistä eli kirjaimista ja sanoista, joista tulee havaitsemistamme ohjaavia propositioita. Koska fiktio on inhimillisen kielen tuote, se käsittelee ihmisen motivaatioita ja arvoja ja pyrkii projisoimaan ne ulkoiseen maailmaan. Tällöin se kehittää tarinasta kokonaisen maailman. (Andrew 1980, 12.) Adaptaatiotutkimusta tehtäessä onkin ymmärrettävä, että elokuvan ja kirjallisuuden välillä ei ole mitään suoraa vastaavuutta toisiinsa ja että niiden merkkijärjestelmät eroavat toisistaan huomattavasti. Käytännön adaptointiratkaisut ovat siis tapauskohtaisia ja elokuvantekijöiden luovuuden tuottamia. (Varjola 2001, 13.) Juuri tämän vuoksi tutkimukseni lähtee liikkeelle niistä elementeistä ja kehyksistä, jotka nousevat teoksissa keskeisiksi.

Adaptaatiota tarkastellessa nousee aina esille kysymys kirjallisuuden ja elokuvan ominaislaadusta. Mediaspesifinen suuntaus, jonka näkyvin edustaja ja kehittelijä on George Bluestone, oli vallalla adaptaatiotutkimuksen alkuaikoina 1950-luvulta lähtien. Mediaspesifinen näkökulma perustuu väittämään, että jokainen erillinen väline, kuten vaikkapa romaani tai elokuva, on ainutlaatuinen, ja tämä välineen ainutlaatuinen luonne on pohja taiteellisen esittämisen muodolle, joka on jokaisen välineen kohdalle erilainen. Kun tekstiä siis siirretään mediasta toiseen, on siihen välttämätöntä tehdä muutoksia, koska on mahdotonta siirtää tekstiä sellaisenaan alkuperäisestä välineestä toiseen näiden välineiden olemusten erilaisuuden vuoksi. Mediaspesifismi hylkää näin lähes kaikki samankaltaisuudet kirjallisuuden ja elokuvan välillä. Elokuva ei Sarah Cardwellin mukaan esitä näin vain omien ilmaisutapojensa kautta kirjallisuudessa käsiteltyjä asioita, vaan se myös esittää aivan eri asioita. (Cardwell 2002, 43–44.) Toisaalta esimerkiksi Henry Bacon liudentaa jaottelua ja esittää näkemyksen, jonka mukaan tietyt keinot eivät kuulu vain tiettyjen lajien olemukseen vaan lähinnä kyseisen lajin traditioon ja kehitykseen. Tällöin käsiteltävänä olevan teoksen piirteet voidaan nähdä tiettyyn lajiin assosioituviksi keinoiksi, joita on sovitettu toiseen lajiin. (Bacon 2005, 115.)

Komparistisen suuntauksen taustalla taas on näkemys adaptaation tavoitteesta kertoa uudelleen toisessa välineessä jotain aiemman välineen tuottamasta kerronnasta. Keskeiseksi nousee tällöin kysymys, miten kerronta esitetään toisessa konventiossa. Tärkeää on tällöin erottaa tarinan tai juonen siirrettävyys diskurssin siirrettävyydestä. Komparistiseen tutkimusperinteeseen kuuluu narratiivinen analyysi, sillä sekä kirjallisuuden että elokuvan keskiössä on niiden tapa tuottaa kerrontaa. Komparistiselle tutkimukselle on leimallista sen tapa jäsentää sekä kirjallisuuden kerrontaa että elokuvallista kerrontaa erilaisina kielijärjestelminä, ja toistensa kanssa siinä määrin

yhteneväisinä, että kirjallisuustieteellisiä lähestymistapoja voidaan soveltaa sekä kirjallisuuden että elokuvan tutkimiseen. (Cardwell 2002, 52–57.) Komparistisen tutkimusperinteen näkökulmasta adaptaatio voidaankin määritellä siksi prosessiksi, jossa merkkijärjestelmä muuttuu toiseksi (Vartiainen 1999, 116).

Kuitenkin nykytutkijoista esimerkiksi Julie Sanders näkee adaptaation ennen kaikkea monimutkaisina suodattumisen prosesseina ja intertekstuaalisuuden verkkoina. Adaptaatio ei näin ole pelkästään alkuperäistekstin yksisuuntainen prosessi ja muuntautuminen uudeksi teokseksi. (Sanders 2006, 24.) Hyvin samoilla linjoilla on Robert Stam, jonka mukaan adaptaatio tulisi nähdä monitasoisena intertekstien neuvonpitona. Samalla tavoin kuin jokainen teksti mahdollistaa erilaisia luentoja, teksti mahdollistaa myös erilaisia adaptaatioita. Alkuperäisteosta voidaankin esimerkiksi parodioida, uudelleen kontekstualisoida tai täydentää. Näin alkuperäisteoksiin voidaan suhtautua aktiivisella asenteella, jolloin adaptaatiot liittyvät hyvin laajaan intertekstuaaliseen dialogismiin. Tällöin adaptaatio on enemmän kannanotto kuin alkuteoksen henkiinherättäminen. (Stam 2000, 62–67.)

Stam (2000, 65–67) hyödyntää Gérard Genetten (1997, 8–9) käsitettä transtekstuaalisuus, joka viittaa kaikkeen mikä asettaa tekstin johonkin, joko ilmeiseen tai salattuun, suhteeseen toisen tekstin kanssa. Transtekstuaalisuuden viidestä eri tyypistä, intertekstuaalisuudesta, paratekstuaalisuudesta, metatekstuaalisuudesta, arkkitekstuaalisuudesta ja hypertekstuaalisuudesta, ensimmäinen ja viimeinen ovat keskeisiä käsitteitä *Suden vuosi* -teosten kannalta. Intertekstuaalisuuden käsitteeseen palaan luvussa 5.1., kun tarkastelen, miten intertekstuaaliset kehykset jäsentävät henkilöhahmojen mieliä. Hypertekstuaalisuuden käsite kohoaa taas yleisesti adaptaation kannalta olennaiseksi. Hypertekstuaalisuus viittaa suhteeseen hypertekstin ja hypotekstin välillä. Tällöin myöhemmin ilmestynyt hyperteksti jollain tavalla muokkaa eli joko muuntaa, modifioi, elaboroi tai laajentaa aiempaa hypotekstiä tai hypotekstejä. Mahdollinen tapa tarkastella adaptaatiota onkin nähdä se lähderomaanin hypotekstin muuntamisena monimutkaisten operaatioiden kautta. Näitä ovat Stamin mukaan valinta, vahvistus, konkretisointi, aktualisointi, kritiikki, päättely, analogisointi, popularisointi ja uudelleen kulttuurisointi. (Stam 2000, 66–68.) *Suden vuosi* -elokuvassa on selvästi havaittavissa suhde aiempaan hypotekstiin eli Hämeen-Anttilan romaaniin. Viittaus hypotekstiin on nähtävissä jo teoksen nimessä, mutta myös muussa sisällössä, kuten henkilöhahmoissa ja monissa tarinaelementeissä. Hypotekstin ja hypertekstin käsitteet ovat olennaisia, kun tutkimme tajunnan kuvauksen adaptoitumista. Tällöin meidän täytyy ymmärtää, etteivät hypertekstin tuottamat tajunnan kuvaukset suinkaan pyri aina identtisyyteen hypotekstin tajunnan kuvausten kanssa.

Sommer kuitenkin painottaa, että luonnollisesti tieto siitä, että elokuva perustuu romaaniin, saattaa aktivoida katsojassa ”kirjallisen” kehyksen. Yleisö tai se osa yleisöstä, joka tuntee alkuperäisen tekstin, vertaa elokuvaa siihen. (Sommer 2006, 392.) Kirjalliset kehykset voivat siis muokata lukijan käsityksiä esimerkiksi henkilöhahmojen tajunnoista. Vaikka *Suden vuosi* -elokuva monin paikoin ei edes pyri yhteneväiseen tajunnan kuvaukseen romaanin kanssa, monia romaanin piirteitä on myös haluttu säilyttää. Esitän lisäksi myöhemmin, että ilman hypotekstin tuntemusta jotkin intertekstuaaliset viittaukset eivät saa samanlaista merkitystä tajunnan kuvauksen jäsentäjinä kuin lukijan tuntiessa adaptoidun teoksen.

Hutcheon (2006, 173) näkee adaptaation eräänlaisena iloisena rituaalina jossa vanha ja uusi aines sekoittuvat ja tarina pysyy elävänä. Samankaltainen näkemys on elokuvatutkija Henry Baconilla, jonka mielestä taiteellisen adaptaation käsite ei ole merkitykseltään kovinkaan kaukana biologisen adaptaation käsitteestä. Adaptoituessaan teos nimittäin pyrkii sopeutumaan uuteen media- ja kulttuuri-ilmastoon ja tämä yleensä lisää sen elinkelpoisuutta. (Bacon & Mikkonen 2008, 96.) Geenien tavoin tarinat kehittyvät muuttuvissa ympäristöissä (Bortolotti & Hutcheon 2007, 444). Hutcheon korostaa myös mielihyvän etsintää adaptaation kokemisen taustalla. Toisaalta adaptaatio vastaa inhimilliseen tarpeeseen toistaa alkuperäisteokseen liitettyjä kulttuurisesti merkittäviä odotuksia tai ideologioita, toisaalta se pyrkii uuden luomiseen eli täyttämään ihmismielen tarpeen muuttaa aiempaa esitystä. (Hutcheon 2006, 111.) *Suden vuosi* -elokuva vastaa näihin molempiin toiveisiin jalostaessaan romaania ja muokatessaan näin myös romaanin tajunnan kuvausta.

2.2 Elokuva ja romaani tajunnan kuvaajina

Kirjallisuuden tajunnankuvausta pidetään usein sofistikoituneimpana fiktiivisenä tajunnankuvauksen muotona, sillä se tarjoaa kirjallisten konventioidensa avulla mahdollisuuden päästä toisen ihmisen tajuntaan sisälle hyvin luonnolliselta tuntuvalla mutta todellisuudessa verrattain epäluonnollisella tavalla. Klassinen narratologia, Käte Hamburger ja Dorrit Cohn pioneereinään, keskittyykin juuri näihin tajunnankuvauksen muotoihin, joita kirjallisuus käyttää representoidakseen tajunnanliikkeitä. Cohn korostaa kirjallisen tajunnan kuvauksen erityistä luonnetta suhteessa muihin lajeihin (Cohn 1983, 5–7). Käte Hamburger jopa nostaa teoksessaan *The Logic of Literature* kertovan fiktion ainoaksi kirjallisuuden genreksi ja samalla ainoaksi

narratiivisuuden lajiksi, jossa muut kuin puheella ilmaistut ajatukset, tunteet ja havainnot on mahdollista esittää. Hamburger tekee näin mielestäni tarpeettoman jyrkän jaottelun väittäessään, että juuri kyky tajunnan kuvaukseen erottaa kertovan fiktion ei-kertovista fiktioista kuten elokuvasta. (Hamburger 1993, 81–89.)

Elokuvan tajunnankuvauksen kykyä on toisaalta kritisoitu myös elokuvatutkimuksen puolella. Elokuvatutkija George Bluestone toteaa:

The rendition of mental states – memory, dream, imagination – cannot be as adequately represented by film as by language. If the film has difficulty presenting streams of consciousness, it has even more difficulty presenting states of mind which are defined precisely by the absence in them of the visible world. Conceptual imaging, by definition, has no existence in space. The film, by arranging external signs for our visual perception, or by presenting us with dialogue, can lead us to *infer* thought. But it cannot show us thought directly. It can show us characters thinking, feeling and speaking, but it cannot show their thoughts and feelings. (Bluestone 1957, 47–48, kursivointi alkuperäinen)

Myös Seymour Chatmanin (1990, 159–163) mukaan elokuvan on vaikea representoida henkilöihahmon ajatuksia ja tuntemuksia. Elokuva johdattaakin meidät haastaviin tilanteisiin, kun joudumme lukemaan henkilöihahmojen mielenliikkeitä ei-verbaalisen kommunikaation tai vain ulkoisen olemuksen pohjalta, aivan samalla tavoin kuin todellisessa maailmassa. Pienimmätkin nyanssit ilmeiden ja intonaatioiden kohdalla voivat tällöin olla merkittävässä asemassa. (Bacon 2005, 124.) Elokuva nähdään usein pikemminkin ulkoisen maailman kuin henkilöihahmojen sisäisen elämän kuvaajana. Taustaoletuksena on tällöin se, että tajunta on ennen kaikkea verbaalinen ja sen representointi onnistuu tällöin parhaiten kielen kautta. Tajunta sisältää kuitenkin myös ääniä ja kuvia, joilla saattaa olla monitahoisia metaforisia, metonymisia ja symbolisia merkityksiä. Avantgardistit väittävätkin, että juuri tämän vuoksi elokuvalla on erityinen kyky representoida tajuntaa. (Bacon 2005, 124.) Myös Robert Stam uskoo, että elokuvalla on kirjallisuuteen verrattuna paremmat mahdollisuudet esittää henkilöihahmojen sisäistä elämää. Elokuvalla on nimittäin käytettävissään verbaalisuuden lisäksi myös kuvat ja ääni, kun taas kirjallisuus nojaa täysin verbaalisiin merkkeihin. Elokuvan henkilöihahmossa fotogeneettisyys, ruumiinliikkeet, äänenväri ja näyttelemistyylit sekoittuvat ja muokkautuvat ohjauksen, musiikin ja valaistuksen avulla. Sen sijaan romaanihenkilö on Stamin mukaan vain verbaalinen artefakti. (Stam 2000, 58–60.) Myös Hutcheon korostaa erilaisten elokuvallisten tekniikoiden etua sisäisen elämän kuvauksessa. Lähikuvan avulla voidaan lukea tietynlaista mikrodraamaa ihmisten tuntemuksista, ja musiikkia käyttämällä voidaan luoda vastaavuus henkilöihahmon tuntemuksiin kuuloaistin kautta. (Hutcheon 2006, 23–53.) Lisäksi

symbolisilla ja vertauskuvallisilla kohtauksilla voidaan luoda elokuvallisia vastineita kirjallisuuden sisäisen elämän kuvaustavoille (emt., 58).

Yleisesti ottaen on kuitenkin varmasti vallalla näkemys, että elokuva nähdään epämääräisenä ihmisen sisäisen elämän kuvauksen suhteen, koska henkilöhahmon tajunnan hahmottamisesta suurin osa jätetään katsojan varaa. Vihjeitä tässä prosessissa ovat henkilöhahmon ulkoinen olemus, käyttäytyminen sekä ympäristön ja henkilön väliset suhteet. (Bacon 2005, 122.) On kuitenkin helppo yhtyä Baconin näkemykseen siitä, että elokuvaa katsottaessa sisäisen ja ulkoisen ykseyttä konstruoidaan mahdollisesti eri suunnasta kuin kirjallisuutta luettaessa, mutta kummassakin olennaista on lukijan rooli (emt., 122). Myös Monika Fludernik sijoittaa elokuvan ja draaman samalle kentälle kaunokirjallisuuden kanssa tajunnankuvauksen osalta. Hän kuitenkin myöntää, että näissä kolmessa lajissa havainnon ja toiminnan esittämisen mahdollisuudet ja keinot eroavat toisistaan. (Fludernik 1996, 249–253.) Yhdyn Baconin ja Fludernikin näkemyksiin tajunnankuvauksen esittämisen luonteesta, ja olen tässä tutkielmassani kiinnostunut juuri näistä eri lajien tajunnankuvauksen mahdollisuuksista.

Chatman (1990, 159) mainitsee yhdeksi elokuvalliseksi tajunnan kuvauksen keinoksi voice-over -kerronnan, mutta sitä pidetään hänen mukaansa yleisesti ottaen helppona ja usein latteana ratkaisuna. *Suden vuosi* -elokuva ei juuri hyödynnäkään tämän kirjallisuudesta lainatun metodin tarjoamaa mahdollisuutta tajunnan kuvaukseen. Chatmanin (1990, 159) mukaan sen sijaan ajatusten visualisointi, niin kutsuttu ”*mindscreen effect*”¹ on hyväksyttävämpi tietoisuuden esittämisen tapa. Tämä keino tulee esille myös *Suden vuosi* -elokuvassa, jossa Sarin ajatukset on usein visualisoitu muun muassa suden muotoon.

Tietenkin on myös mahdollista jättää henkilöhahmojen ajatukset tuntemattomiksi tarkoituksella, mutta useimmiten elokuvat luottavat katsojan kykyyn tehdä johtopäätöksiä asioista, joita kirjallisuuden kertoja saattaisi pukea sanoiksi. Chatman painottaakin kontekstin voimaa. (Chatman 1990, 159–163.) Elokuvan on mahdollista varioida muun muassa kuvauksen, leikkauksen, musiikin ja lavastuksen avulla. Kieli ei näin suinkaan ole ainoa tapa käsitellä abstrakteja asioita (Bacon 2005, 125).

Klassista narratologista tutkimusta onkin kritisoitu siitä, että tutkittaessa kaunokirjallisia fiktiivisiä mieliä pelkästään puhekategorioiden avulla tajunnan verbaalisuus nousee liian merkittävään

¹ *'Mindscreen'* on dramatisointi henkilöhahmon ajatuksista, muistoista, fantasioista tai unista (Newman 2005, 310–311).

asemaan. Suoran ajatuksen, epäsuoran ajatuksen ja vapaan epäsuoran ajatuksen kategorioiden sekoittumiseen keskittyvissä tutkimuksissa ajatusten kielellisyys on korostunut, vaikka on myös sellaisia mielen alueita, joita puhekategorioiden käyttö ei tuo esille. (Palmer 2004, 64.) Gérard Genetten (1980, 171) esittämä ajatus, etteivät ajatukset ja tunteet eroa puheesta, on nykykognitiotieteen valossa ongelmallinen. (Tajunnan verbaalisuudesta tarkemmin mm. Damasio 2000, 104–124.) Palmerin tavoin en pyrikään näkemään mieltä ensisijaisesti sisäisen puheen tuottajana vaan painotan tajunnan sosiaalisuutta ja kontekstuaalisuutta (ks. Palmer 2004, 53). Puhekategorioiden mukaisesti kognitioiden esittämistavat romaanissa jaetaan usein kolmeen mahdolliseen vaihtoehtoon. Suora ajatus (*direct thought*) on kertomuksellinen konventio, joka sallii kertojan esittää kopion henkilöhahmojen todellisista ajatuksista. (’Hän ajatteli: ”Missä minä olen?”’) Epäsuorassa ajatuksessa (*thought report*) taas henkilöhahmon ajatukset välittyvät kertojan diskurssin avulla. (’Hän ihmetteli, missä hän oli.’) (’Hän ajatteli Pariisia.’) Vapaa epäsuora ajatus (*free indirect thought*) on yhdistelmä edellä esitetyistä kategorioista. Siinä yhdistyvät toisaalta suoran ajatuksen tavoin henkilöhahmon subjektiivinen näkökulma ja kieli sekä toisaalta kertojan esitys henkilöhahmon ajatuksista kuten epäsuorassa ajatuksessa. Seuraavassa esimerkissä toinen lause on vapaata epäsuoraa ajatusta: ”Hän pysähtyi. Missä helvetissä hän oli?” (Palmer 2005, 603.)

Suden vuosi -romaanissa esiintyy kaikkia kolmea tajunnan esittämisen tapaa. Koska lähestyn henkilöhahmojen mieltä sosiaalisesti ja toiminnallisesti rakentuneina, pyrin nyt hiukan valottamaan epäsuoran ajatuksen moodin roolia tässä prosessissa. Palmer korostaakin epäsuoraa ajatusta kaikkein joustavimpana ja monipuolisimpana tajunnan esittämisen kategorioista (Palmer 2005, 604). Myös Cohnin mukaan suoriin ja oikeastaan ainoa tapa päästä perille henkilöhahmon mielen liikkeistä on epäsuora ajatus, jota hän kutsuu psykonarraatioksi (Cohn 1983, 56). Cohn jaottelee psykonarraation dissonanttiin ja konsonanttiin versioon. Dissonantissa psykonarraatiossa kertoja keskittyy yksittäiseen tajuntaan, mutta pysyy painokkaasti etäällä siitä. Konsonantissa psykonarraatiossa kertoja taas sulautuu kertomaansa tajuntaan ja ottaa sen omakseen. (emt., 26.) Tämä jako on yhdenmukainen myöhemmin esittelemäni Franz Stanzelin tekijä- ja henkilökeskeisten kerrontatilanteiden kanssa (emt., 275). Cohnin mielestä yksi psykonarraation tärkeimmistä hyödyistä tajunnan esittämisessä on sen verbaalinen itsenäisyys. Se voi selittää henkilöhahmon ajatuksia jopa paremmin kuin henkilöhahmo itse, ja toisaalta se voi pukea sanoiksi verbalisoimatonta ja tuntematonta sisäistä elämää. (emt., 46.)

Palmer listaa suuren joukon tehtäviä, jotka ovat ominaisia juuri epäsuoralle ajatukselle. Epäsuora ajatus kykenee tuomaan esille muun muassa monipuolisesti henkilöhahmojen mentaalista toimintaa,

toiminnan taustalla vaikuttavia syitä, tiedostamatonta ja piilevää mentaalista toimintaa, tiivistelmiä sisäisestä kehityksestä, laajennuksia tai tarkennuksia mentaalisisistä hetkistä sekä mielen toiminnan ja fiktiivisen maailman kuvauksen yhdistelyä. Lisäksi epäsuora ajatus voi paljastaa sosiaalisesti jaettuja ajatuksia, tuoda ilmi yhteisesti jaetun näkökulman ja esittää tulkintoja, analyyssejä, kommentteja ja arviointeja. Suurin osa näistä tehtävistä osoittaa epäsuoran ajatuksen kyvyn yhdistää henkilöhahmo siihen ympäristöön, jossa tämä esiintyy. Siten ne osaltaan todistavat, että mieli on luonteeltaan sosiaalinen ja aktiivinen. Epäsuoran ajatuksen avulla kertojan on mahdollista eksplisiittisesti näyttää kuinka henkilöhahmon mieli toimii sosiaalisessa ja fyysisessä kontekstissaan. Kuitenkin perinteinen kerronnan tutkimus on jättänyt epäsuoran ajatuksen tutkimisen usein katveeseen ja keskittynyt ennen kaikkea vapaaseen epäsuoraan esitykseen. (Palmer 2005, 604–605.) Itse en pyri järjestelmällisesti luokittelemaan käyttämieni esimerkkien sijoittumista eri kategorioihin. Tutkielmani esimerkit kuitenkin osoittavat, että epäsuora ajatus tarjoaa monipuolisesti erilaisia tajunnan esittämisen tapoja. *Suden vuosi* -romaanissa yksi usein toistuva keino on tajunnan kuvaus psykoanalognian avulla. Psykoanalognialla tarkoitetaan konkretisaatiota, metaforaa tai vertausta mielen toiminnasta ja tajunnasta yleisesti (tarkemmin psykoanalognian mahdollisuuksista henkilön ja kertojan diskurssin erottamisessa ks. Cohn 1983, 42–48). Psykoanalognioiden käyttö vertautuu näin *Suden vuosi* -elokuvan tapaan tuottaa tajunnan metaforia.

2.3 Kognitiiviset lähtökohdat tajunnan kuvaukseen

Kognitiivinen narratologia pyrkii luomaan malleja, joita voitaisiin soveltaa laajemmin kuin vain yhden mediumin tuottamaan kerrontaan. Esimerkiksi Monika Fludernik kirjallisuudentutkijana ja Edward Branigan elokuvantutkijana lähtevät liikkeellä omien välineidensä sisällöistä, mutta esittävät näkemystensä soveltuvan myös laajemmin eri mediumien tutkimiseen. Baconin mukaan kognitiivinen tutkimus pyrkii mentaalisten representaatioiden ja luonnollisen havaitsemisen avulla hahmottamaan inhimillistä ajattelua, tunnetta ja toimintaa. Kognitiiviset elokuvateoriat lähtevät liikkeelle siitä käsityksestä, että elokuvan havaitseminen on kaiken muun havaitsemisen tavoin hyvin aktiivista ja päämäärätietoista. Keräämämme havaintodatan avulla teemme päätelmiä, jotka syntyvät suurimmaksi osaksi tiedostamatta. Päätelmät saavat alkunsa kehityshistoriassamme muokkautuneiden havaintoapparaattiemme ja mentaalisten kapasiteettien rajoittamisissa puitteissa.

Näitä puitteita määrittävät aikaisemmat kokemuksemme. (Bacon 2007, 28–29) Näin siis kokemuksemme ja elämämme aikana keräämämme tiedot muodostuvat skeemoiksi eli havainnointia ja ymmärrystä jäsentäviksi mentaaliseksi malleiksi. (Bacon 2004, 47) Skeemaa voidaankin pitää havaitsijan hallussa olevana tietojärjestelmänä, jota käytetään ennustamaan ja luokittelemaan uutta tietoa. Skeema testaa ja hioo tietoa samaan aikaan kun tieto testaa skeeman pätevyyttä. (Branigan 1992, 13–14) Skeemojen joustavuus tulee ilmi siinä, että skeemat, joiden avulla havaitsemme todellisuutta ja taiteellisia representaatioita, voivat toimia vuorovaikutuksessa, luoda uusia skeemoja ja syventää toisiaan. (Bacon 2007, 28–29.)

Skeemat tai kehykset ovat kognitiivisen narratologian keskeisimpiä käsitteitä ja niitä käytetään enemmän tai vähemmän keskenään vaihtoehtoisina. Kognitiotutkijoiden Roger Schankin ja Robert Abelsonin mukaan käytämme spesifiä tietoa tulkitessamme ja osallistuessamme tapahtumiin, jotka olemme kokeneet useita kertoja (Schank & Abelson 1977, 37). Sosiologian uranuurtaja Erving Goffman näkee kehysten käsitteen yhdeksi olennaisimmaksi yksilöiden toimintaa selittäväksi asiaksi. Hänen mukaansa yksilöt tarkastelevat erilaisia tapahtumia erilaisten kehysten kautta, kun he yrittävät ymmärtää, mistä tilanteesta on kysymys. Tapahtuman luonne ja mahdolliset toimintatavat määrittyvät näin kehysten avulla. (Goffman 1974, 10.) Manfred Jahn puolestaan painottaa elokuvatutkijoiden Baconin ja Braniganin tavoin kehystä kognitiivisena mallina, jota käytetään muun muassa kertomuksen lukemiseen. (Jahn 1997, 442–448.) Kognitiiviset kehykset selittävätkin miten lukija täyttää tarinamaailman aukkoja. (Palmer 2004, 47.) Kognitiivisten kehysten tai skeemojen alalajina voidaan pitää skriptejä eli kaavamaisia toiminnankuvauksia siitä, miten asiat yleensä etenevät (Schank & Abelson 1977, 36–68). Kehyksen ja skriptin käsitteitä voidaan hyvin soveltaa myös kirjallisiin mieliin. Sekä romaani että elokuva kuvaavat henkilöhahmojen mentaalisia tapahtumia. Tässä prosessissa mieli valikoi ja tulkitsee ympäröivän todellisuuden tarjoamaa informaatiota.

Havainnoidessamme ”alhaalta-ylös”, johtopäätöksemme perustuvat aistimuksiimme. Kun taas etukäteistiedot ja odotukset ovat merkittävässä asemassa havainnointia, havainnointimme toimii ”ylhäältä-alas”. Molemmat prosessit toimivat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Skeemat muokkautuvat näin jäsentämään entistä paremmin havainnointiamme. (Mm. Bacon 2004, 47; Branigan 1992, 37–39; Schneider 2001, 607–610.) Oli kyseessä sitten elokuva tai proosa, minkä tahansa narratiivin ymmärtämisen kannalta on merkittävää se, millainen käsitys lukijalla tai katsojalla on maailmasta ja miten hän tuntee aiemmin luotuja narratiiveja (Bordwell 1985, 31–32). Kerronnan keinot pohjaavat perinteeseen, ja tulkinta kerronnasta syntyy skeemojen kautta

(Kajannes 2000, 56). Katsoja konstruoi diegesiksen eli täyttää tarinamaailman aukot niiden tietojen avulla, joita hänellä on sekä todellisesta maailmasta että elokuvan konventioista (Bacon 2004, 47).

Fludernik erittelee fiktion hahmottamista hyvin pitkälti samoista lähtökohdista käsin, mutta vieläkin tarkemmin kuin mitä edellä on esitetty. Hänen lukemisen mallissaan on neljä eri tasoa.

Ensimmäinen taso on esitekstuaalinen. Tällä tasolla kertomuksen ymmärtäminen vertautuu samaan kognitiiviseen kokemukseen, joka ihmisillä on kaikesta inhimillisestä toiminnasta. Lukija ymmärtää kehysten, skeemojen ja skriptien avulla muun muassa ihmisen toiminta- ja

päämääräsuuntuneisuutta, toimijuutta, tunteita ja motivaatioita. Toisella, tekstuaalisella tasolla, kokemus saa tarinan muodon narratiivissa. Tarinan kertomisen peruskehykset ovat

KERTOMINEN, NÄKEMINEN, KOKEMINEN, TOIMINTA ja REFLEKTOINTI². Toiminta sijoittuu myös ensimmäiselle tasolle, sillä se ei kuvasta sitä miten kerrotaan vaan mitä kerrotaan.

Lukemisen poikkikulttuurinen luonne tulee esille kahdessa ensimmäisessä tasossa, sillä kaikissa kulttuureissa tarinan kertominen on protyyppinen kognition menetelmä. Kolmas taso taas on

kulttuurispesifi, sillä eri kulttuureissa on erilaisia kerronnan tapoja. Erilaiset kerronnan mallit ja toimijat vaihtelevat kulttuureittain ja tieto esimerkiksi lajeista tai narratologisista käsitteistä

muokkaa tulkintaamme. Neljännellä tasolla lukija käyttää edellä mainittuja tasoja hyväkseen ja pyrkii luonnollistamaan tekstin outoutta. Fludernikille kerronnallistaminen onkin tekstin

ymmärtämisen kannalta olennainen prosessi, jossa lukija pyrkii hänelle tuttujen kehysten avulla tulkitsemaan hänelle outoja asioita. Näin narrativisaatiossa on kyse erilaisten tulkinnan

strategioiden käytöstä. (Fludernik 1996, 43–46.)

Fludernikin mukaan kertomuksen keskiössä on juonen sijaan jonkin kokijan tai toimijan läsnäolo.

Kokemuksellisuus (*experientiality*) on olennaista kaikessa kerronnassa. (Fludernik 1996, 13.)

Fludernik nostaakin narratiivin aiheeksi inhimillisen kokemuksen, joka on kaikille kerronnan lajeille yhtenäinen tekijä (emt., 26). Narratiivia voidaan näin luonnehtia kokemuksellisuudeksi, joka

välittyy eri tietoisuuden tapojen kautta. Fludernikin eri kategoriat aktivoituvat lukijan mielessä, ja

näiden kehysten avulla lukija pystyy luonnollistamaan kerronnan. KERTOMISEN, KOKEMISEN, KATSOMISEN, TOIMINNAN ja REFLEKTION kehykset tarjoavat erilaisen tien kerronnan

kokemuksellisuuteen. Kun narratiivi suodattuu KERTOMISEN kehyksen kautta, kertojan tietoisuus nousee keskiöön. Tämä vastaa perinteistä kertoja-keskeistä kerrontatilannetta. Henkilökeskeiselle

kerronnalle on taas vastaavuutensa KOKEMISEN kehyksen kautta välitetyssä kerronnassa. Näin

² Fludernik käyttää kapitaaleja omassa teorisoinnissaan samalla tavoin kuin metaforateoriassa eli kognitiivisessa semantiikassa johdetaan käsitteellisiä metaforia.

syntyy subjektiivinen deiktinen keskus eli henkilöahmon kognitio kaikkine osa-alueineen. REFLEKTION kehys taas viittaa kokeelliselle kerronnalle tyypilliseen itsereflektioon ja KATSOMISEN kehys havainnointiin ikään kuin kameran linssin läpi. Viimeksi mainittu kehys on tyhjä ja narratiivi ei henkilöidy millään tavalla. (emt., 49–50, 197–198.)

Tutkielmassani tarkastelen henkilöahmojen tajuntojen muodostumista ennen kaikkea KOKEMISEN kehyksen kautta. Olen kiinnostunut myös kolmannella tasolla tapahtuvista prosesseista, kun pyrin selvittämään, miten esimerkiksi lukijan kulttuurinen ymmärrys esimerkiksi intertekstuaalisuudesta tai tieto tilallisuuden ja mielten esittämisen analogisesta suhteesta vaikuttaa tapaan hahmottaa fiktiivisiä mieliä. Kaunokirjallisuuden lukijoina ja elokuvan katsojina meillä on hyvin todennäköisesti olemassa valmis skeema esimerkiksi siitä, miten säätö korreloi henkilöahmon mielentilan kanssa. Fludernikin tasot on kuitenkin helppo nähdä toistensa päälle liukuvina, ja siksi en pyrikään tarkasti erottelemaan eri tasoille kuuluvia elementtejä. Leena Kirstinä onkin todennut, että kolmas kulttuurispesifi taso sulautuu helposti muihin ja on kategoriana tarpeeton, koska kulttuurimme vaikuttaa sekä esiyymmärrykseemme että tekstuaalisen tason operaatioihin (Kirstinä 2000, 129).

Fludernikin mallissa kielellinen presentaatio kokemuksellisuudesta ei ole millään tavalla ensisijainen. Elokuva ja draama operoivat kirjallisista poikkeavilla kerronnan strategioilla, mutta ne kuitenkin heijastavat tarinamaailmaa hyvin samantyyppisesti kuin kirjoitetut tekstit. Elokuvat ovat myös riippuvaisia samoista kognitiivisista parametreista eli reseption kehyksistä kuin kirjoitetut tekstit. Fludernik myöntää, että eri mediumien perinteessä tietyt parametrit usein etualaistuvat, ja esimerkiksi elokuvissa on usein luovuttu tavasta esittää asioita KERTOMISEN kautta. Mediamuoto siis vaikuttaa, mutta yleisesti ottaen tekstuaaliset ja visuaaliset mediat eivät eroa toisistaan narratiivisuudessaan. Sen sijaan ne eroavat analyysiin käytettyjen työkalujen osalta. On selvää, että proosantutkija tarvitsee erilaisia käsitteitä kuin elokuvantutkija. (Fludernik 252, 263–264.)

Pyrin osoittamaan, että samoin kuin *Suden vuosi* -romaanin myös *Suden vuosi* -elokuvan perustana on inhimillinen kokemuksellisuus, joka ei elokuvassa välity ainoastaan KATSOMISEN kehyksen kautta, vaan myös KOKEMISEN kehyksen avulla. Luonnollisen kertomuksen prototyyppiä on vastustettu kovasti niin kutsuttujen epäluonnollista narratologiaa kannattavien tutkijoiden keskuudessa. (Ks. mm. Richardson 2006.) Fludernik pyrkii luomaan täysin uutta teoriaa, ja hänen näkemyksiään kokemuksellisuuden keskeisyydestä on luonnollisesti kritisoitu. (Ks. Mäkelä 2011.) Kognitiivisen narratologian uranuurtaja David Herman, joka tarkastelee kertomusten

osallistujarooleja, katsoo kokemuksellisuuden etualaistuvan vain psykologisten romaanien genressä (Herman 2002, 158). Koska *Suden vuosi* -romaanin kuuluu tähän lajiperinteeseen, sitä olisi mahdollista tutkia Fludernikin ajatusten valossa, vaikka Fludernikin mallia ei haluaisikaan nostaa yleispäteväksi teoriaksi narratiivista ja narratiivisuudesta. Pysin kuitenkin esittämään, että Fludernikin ajatukset ovat sovellettavissa ennen kaikkea *Suden vuosi* -elokuvan analysointiin, ja hänen pyrkimyksensä laajentaa narratologian kysymyksenasetteluja on hyvin tervetullutta.

Katsojan tehtäväksi siis jää konstruoida henkilöhahmojen tajunta omien kognitiivisten kehystensä avulla. Alan Palmer ehdottaa yhdeksi tällaiseksi kehykseksi jatkuvan tajunnan kehystä. Hänen mukaansa lukijan on mahdollista lukea henkilöhahmon mieltä upotettuna kertomuksena käyttämällä hyväkseen jatkuvan tajunnan kehystä. Tällöin lukija kerää tietoa, joka liittyy tietyn henkilöhahmon nimeen ja konstruoi tähän nimeen liittyvien mainintojen avulla henkilöhahmon tajunnan. (Palmer 2004, 175–176.) Jatkuvan tajunnan kehys on keino rakentaa fiktiivisiä mieliä ja upotetut kertomukset tämän prosessin tulos. Upotettujen kertomusten käsitteen on tarkoitus välittää se näkemys, että lukijalla on suuri määrä tietoa saatavillaan ja tästä tietomäärästä hän luo ja muokkaa päätöksiä henkilöhahmon mielestä. (Palmer 2004, 183.) Marie-Laure Ryanilla käsite upotetuista kertomuksista tarkoittaa mitä tahansa tarinan tapaista representaatiota, jonka henkilöhahmon mieli tuottaa ja lukijan mieli uudelleen tuottaa (Ryan 1986, 320). Palmer laajentaa Ryanin huomioita upotetuista kertomuksista ja tarkoittaa niillä koko henkilöhahmon mieltä toiminnassa. Käsite kattaa jokaisen henkilöhahmon hahmottamisen ja kognitiivisen näkemyksen, ideologisen maailmakatsomuksen, muistot menneestä sekä uskomukset, toiveet, intentiot, motiivit ja suunnitelmat tulevaisuudesta. Palmer käyttää käsitettä kertomus, koska kyseessä on romaanin tarina yksittäisen henkilöhahmon rajoitetusta näkökulmasta nähtynä. (Palmer 2004, 183–184.) Palmerin mukaan upotettujen kertomusten käsite ilmaisee Mihail Bahtinin näkemyksen romaanista yksilöllisten äänten polyfoniana ja hänen ajatuksensa siitä, että lukijoiden tulisi suhtautua henkilöhahmoihin subjekteina eikä objekteina (emt., 187).

Kuvaus henkilöhahmon toiminnasta on kuvaus tämän henkilöhahmon upotetun kerronnan kehityksestä. Toiminnan takana olevat syyt, motiivit, intentiot ja tarkoitukset voivat olla kertojan eksplisiittisesti kuvaamia, ne voivat olla lukijan implisiittisesti ymmärtämiä tai jäädä mysteeriksi. Kuitenkin ne ovat aina olemassa tarinamaailmassa. Upotettujen kertomusten kautta tekstejä lähestyttäessä tutkimuksen ydin on toiminnan takana olevien mentaalisten tapahtumien systemaattinen analyysi. (Palmer 2004, 122.) Jatkuvan tajunnan kehyksen alakehys onkin ajatus-toiminta -jatkumo. Fiktiivisen mielen konstruointi on sidoksissa toiminnan kuvaukseen, sillä

mentaaliset tapahtumat ovat kausaaliosassa yhteydessä fyysisille tapahtumille. (emt., 210–211.) Palmer korostaa, että yksinkertainen ulkoisen käyttäytymisen kuvaus voi olla yhtä informatiivinen kuin kaikista suurin ja sisäisin näkökulma henkilöahmon tajuntaan (emt., 131). Myös Wittgenstein on todennut ihmiskehon olevan paras kuvaus ihmisen sielusta (Wittgenstein 1958, 178). Toiminnan taustalla voi olla paikallinen motivaatio (*local motivation*), joka rakentuu hetkellisille perusteluille ja syille, jotka ovat ominaisia juuri kyseisessä kontekstissa, tai henkilöahmon toimintaa laajemmin kuvaava teleologinen motivaatio (*extended, teleological motivation*), jonka avulla on mahdollista rakentaa yhtenäistä kuvaa henkilöahmosta tämän toiminnan perusteella. (Palmer 2004, 217–218.) Toiminnan kuvaus, joka indikoi mielentilaa, on tärkeässä osassa lukijan konstruoidessa henkilöahmon mieltä. Kuitenkin on syytä muistaa, että osoittava kuvaus (*indicative description*) voi olla myös virheellinen indikaattori mielentilasta. Esimerkiksi nauru ei ole aina huvittuneisuuden ilmaus, vaan se voi merkitä myös katkeruutta tai sarkastista mielentilaa. (emt., 172.) Toisinaan voi myös olla vaikea hahmottaa, onko jonkin eleen tai ilmeen ymmärtämisen taustalla yleiset kulttuuriset konventiot, mediumiin liittyvät konventiot vai jonkin tietyn lajityypin omat konventiot (Bacon 2004, 172).

Tulkitsemme henkilöahmon käyttäytymistä meidän on luotava hypoteeseja mentaalisisista tiloista, jotka aiheuttavat toiminnan. Hypoteesien onnistuminen riippuu siitä, miten hyvin onnistumme liittämään henkilöahmoon hänelle kuuluvia uskomuksia ja haluja, jotka vaikuttavat hänen käyttäytymiseensä. Käyttäytymisen ja mentaalisten tilojen suhde on siis vastavuoroinen. Kilpailevia hypoteeseja tarkastellessa voimme pyrkiä löytämään oikean ja sulkemaan pois väärin noudattamalla teoreettisia hyveitä eli yksinkertaisuutta, ennustettavuutta, johdonmukaisuutta ja rationaalisuutta. Tällöin etusijalla ovat ensinnäkin syyt, jotka korostavat käyttäytymisen ja mentaalisten tilojen mahdollisimman suoraa yhteyttä, ja toisekseen syyt, jotka auttavat ennakoimaan henkilöahmon tulevaa käyttäytymistä. Kolmanneksi on tarkasteltava syitä, joiden valossa mennyt käyttäytyminen on johdonmukaista, ja lopuksi vielä sellaisia syitä, joiden perusteella itekin lukijoina todennäköisesti toimisimme vastaavassa tilanteessa. (Currie 1995, 235–236) Erityisesti elokuvan katsojina meidän täytyy tehdä oletuksia henkilöahmoista näiden käyttäytymisen perusteella. Pyrkessämme tulkitsemaan hahmoja, emme suinkaan etsi perimmäistä syytä henkilöahmon käytökselle vaan lähinnä etsimme riittävää syytä hahmon toiminnalle. Käyttämämme kognitiiviset kehykset ovat tässä olennaisessa asemassa, sillä ne johdattavat meitä tulkinnoissamme. (Anderson 1998, 134–135.) Palmer itse keskittyy teoksessaan *Fictional Minds* kaunokirjallisiin mieliin, mutta uskoo teorioidensa kuvausvoimaan myös elokuvan osalta. Onkin totta, että Palmerin näkemyksiä on

hyvin vaivatonta soveltaa elokuvan tajunnan tutkimiseen, sillä ne pohjaavat ajatukselle mielestä, joka rakentuu ennen kaikkea toiminnan kautta.

Henkilöhahmo ja henkilöhahmon tajunta siis konstruoidaan lukemis- tai katsomisprosessin aikana niistä vihjeistä, joita lukija kerää jatkuvasti. Näitä vihjeitä voidaan hahmottaa sekä todellisuuden tulkitsemisen että fiktiivisen tekstin tulkitsemiseen käytettävien skeemojen avulla. Henkilöhahmon tajunta muodostuu monisyisessä prosessissa, johon vaikuttaa se, mitä teksti kertoo henkilöhahmoista ja millaisia näkemyksiä lukijalla on maailmasta, siinä olevista ihmisistä ja erityisesti fiktiivisistä henkilöistä (Schneider 2001, 607–609). Kerronnassa, jota ohjaavat tietyt opitut skeemat, tuodaan esille henkilöhahmojen tapa hahmottaa ja tulkita maailmaa (Hakala 2005, 28). Monika Fludernik korostaa, että lukijan omat tulkinnat ja havainnot vaikuttavat fiktiivisen mielen muodostumiseen voimakkaasti, sillä lukija heijastaa fiktiivisiin mieliin omiin tulkinnallisiin kehyksiinsä sopivia piirteitä. (Fludernik 1993, 398–408) Samalla tavoin voidaan ajatella, että myös henkilöhahmot heijastavat toistensa mieliin niitä piirteitä, jotka sopivat heidän tulkinnallisiin kehyksiinsä. On kiistatonta, että fiktion tapa tuottaa fiktiivisiä mieliä perustuu aina jokaisen lajin omiin konventioihin. Nämä tavat voidaan kuitenkin aina jossain määrin palauttaa ihmiskognition tapaan jäsentää kaikkea havaitsemaansa kehystämisen prosessin avulla.

Käsitellessään kognitiivista kirjallisuudentutkimusta Kajannes toteaa, että teksti voi kommentoida omaa kognitiivisuuttaan peilaamalla itseään sisällyttämiinsä teoksiin (Kajannes 2000, 59–60). Tätä ajatusta on mielestäni helppo laajentaa koskemaan myös henkilöhahmojen kognitiota. Onkin mielenkiintoista kysyä, mitä saamme tietää henkilöhahmojen mielistä tarkastelemalla niitä viittaussuhteita, joita *Suden vuosi* -teokset jatkuvasti luovat. Virpi Hämeen-Anttilan koko tuotantoa läpäisee laaja intertekstuaalinen verkosto. Hänellä on selvästi halu sirotella teoksiinsa runsaasti viittauksia erilaisiin mytologioihin, kaunokirjallisiin teoksiin ja populaarikulttuurin kohteisiin. Näillä viittauksilla on teoksissa erilaisia funktioita, ja tämän tutkimuksen puitteissa olen kiinnostunut tarkastelemaan niitä viittauksia, jotka syventävät tietämystämme henkilöhahmojen mielistä. Sen lisäksi, että *Suden vuosi* -elokuva toisintaa osan romaanin viittauksista elokuvallisessa asussa, elokuva intermediaalisuudessaan³ luo aivan uudenlaisia kytköksiä eri tekstien välille.

Kognitiotiede pyrkii jäsentämään mielen toimintaa myös käsittemetaforien kautta syntyvien kehysten avulla. Käsittemetaforalla tarkoitetaan abstraktioita, joita muodostetaan kielellisissä metaforissa toistuvien systemaattisuuksien pohjalta (ks. Lakoff & Johnson 1980, 7–13). Esimerkiksi *Suden vuosi* -teoksia tulkitessa keskeiseksi käsittemetaforaksi muodostuu HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ,

³ Intermediaalisuus määritellään intertekstuaalisuudeksi eri mediumien välillä (Lehtonen 2001, 91–92).

HUONO ON ALHAALLA, joka määrittää sitä, miten käsitämme todellisuuden rakenteet. Kyseinen käsittemetafora väijyy taustalla, kun arkikielessä käytämme esimerkiksi ilmausta ”mieli on maassa” ollessamme surullisia ja ilmausta ”leijua pilvissä” tuntiessamme iloa.

Käsittemetaforien muodostuminen jakaa tutkijoiden mielipiteitä. Varsinkin aiemmin tukeuduttiin usein näkemykseen, jonka mukaan kohdealuetta jäsennetään lähdealueen avulla. Enemmän kannatusta saa kuitenkin nykyään ajatus siitä, että metaforat ja metonymiat vakiintuvat idiomeiksi toistuvissa diskurssitilanteissa. Näissä tilanteissa keskeisiä ovat puhujien kulttuuritaustan ja ihmisten kognitiivisten ominaisuuksien muodostamat kehykset. Kommunikaatio metaforan avulla onnistuu siksi, että puhujat jakavat saman skeeman tiettyssä kontekstissa. Metaforan konventionaalistumisen seurauksena siitä tulee idiomi. Taustalla heijasteleva käsittemetafora tyypillisesti vahvistuu, kun puhetilanteissa kehitellään uusia edeltäjistään johdettuja ilmauksia. (Idström 2010, 3.)

Käsittemetafora voidaan käsittää kehykseksi, jonka läpi näemme maailman. Tämä kehys on mielestäni olennainen tulkitessamme fiktiivisiä mieliä, sillä lukija konstruoi fiktiivisiä mieliä niiden kehysten puitteissa, jotka tulevat fiktiivisessä maailmassa esille. Palaan tähän analysoidessani *Suden vuosi* -teosten tilallisuutta alaluvussa 5.2.. Tutkielmani seuraavissa luvuissa pyrin teorisomaan fiktiivisten tajuntojen konstruoitumista entistä tarkemmin ja tarjoamaan samalla lukuisia analyysiesimerkkejä *Suden vuosi* -teosten tajunnan kuvauksesta.

3 *Suden vuosi* -teosten mielet eivät rakennu tyhjiössä

Luen tästä lähtien *Suden vuosi* -teoksia rinnakkain, jotta niiden tajunnan kuvausten välinen suhde hahmottuu selkeästi. Lähdän liikkeelle fiktiivisten mielten sosiaalisuudesta, joka tulee ilmi henkilöhahmojen tulkityksessä toistensa mieliä sekä mielten rakentamisessa toistensa varaan.

3.1 Mielen teoriaa – toisten mielten lukeminen

Lisa Zunshine uskoo, että voidaksemme lukea fiktiivisiä mieliä, meidän täytyy lainata kognitiotieteeltä käsitys mielen teoriasta (*Theory of Mind, ToM*). Zunshine näkee, että mielen teoria on koko modernin romaanin perusta. Tulkintamme fiktiivisistä henkilöistä noudattaa samaa kaavaa kuin todellisuudessa tekemämme tulkinnat. (Zunshine 2003, 227.) Mielen teoria ei ole teoria siinä mielessä, missä teorian käsite yleisesti ymmärretään. Mielen teoria tarkoittaa kykyämme lukea toistemme mieliä eli ajatuksia, tunteita, intentioita ja haluja käyttäytymisen perusteella. Ihmisellä tämä kyky lähtee kehittymään lapsuudessa, elleivät vakavat neurologiset häiriöt, kuten autismi, heikennä sitä. Lisa Zunshine muistuttaa, että päätelmämme saattavat usein olla vääriä, mutta kykyämme lukea toistemme mieliä on perusta sosiaaliselle kanssakäymiselle. Teoriasta ja mielen lukemisesta puhuminen saattaa kuitenkin olla harhaanjohtavaa, sillä emme suinkaan tulkitse toisten mieliä intentionaalisesti ja tietoisesti. Vaikka hahmotamme toisten kehonkieltä ja kasvojen ilmeitä laajasti, emme välttämättä pysty tietoisesti tulkitsemaan eleiden merkityksiä. (Zunshine 2011, 64–65.)

Ekologinen elokuvantutkimus korostaa, että kykyämme lukea toistemme mieliä eli havaita muiden ihmisten tunteita ja intentioita on aina ollut tärkeää lajimme selviytymisen kannalta (Anderson 1998, 127). Kykyämme havaita toisten ihmisten tunteita ei ole kuitenkaan riippuvainen siitä, ovatko tunteet aitoja vai näyttelijöiden esittämiä. Tämä on perusta koko näyttämö- ja elokuvataiteelle, sillä se mahdollistaa tajunnan esittämisen myös esittävien taiteiden kautta. (emt., 133.) Gregory Currien mukaan tulkityksessämme arkielämässämme toisia ihmisiä, simuloimme heidän ajatteluaan *on-line*. Fiktion kohdalla teemme samaa *off-line*, eli simuloimme tarinan henkilöitä fiktiivisen maailman puitteissa. Meidän täytyy kuvitella mielessämme, millaista on olla tarinan esittämässä tilanteessa,

jotta voimme kuvitella myös henkilöhahmojen tuntemuksia. Mentaalinen simulaatio on siis sitä, miten ymmärrämme toisten ihmisten mieliä. Currien mukaan fiktiivinen teksti suorastaan vaatii meitä simuloimaan henkilöhahmojen mieliä. (Currie 1995, 146–155.) Käsitän Currien tarkoittavan simulaatiolla hyvin samantapaista kognitiivista prosessia, jota David Herman (2002, 14–15) kutsuu deiktiseksi siirtymäksi. Deiktinen siirtymä mahdollistaa fiktion sisäisen maailman havainnoinnin ja ymmärtämisen, sillä lukija asemoi itsensä fiktion ajallisiin ja tilallisiin kehyksiin.

Mielen teoria tarkoittaa, että voimme luoda muiden mielistä mentaalisia malleja ja rekursiivisesti myös mentaalisia malleja muiden mentaalisista malleista (Oatley 2011, 17). Fiktio antaa meille mahdollisuuden käyttää omaa mielen teoriaamme. Zunshinen tavoin Bacon katsoo, että fiktio on meille niin tärkeää juuri siitä syystä, että se tarjoaa meille mahdollisuuden koettaa ymmärtää erilaisia ihmisiä ympärillämme. Sekä kanssaihminen että fiktion lukeminen vaatii meitä käyttämään samantyyppisiä skeemoja, jotka koskevat inhimillistä käyttäytymistä. Fiktio eroaa kuitenkin todellisuudesta siinä, että elokuvaa katsoessamme otamme huomioon realistisen motivaation lisäksi kompositionaalisen, transtekstuaalisen ja taiteellisen motivaation⁴. (Bacon 2004, 173–174.)

Mielen teoriaa on hyödynnettävä teatteria ja elokuvaa katsottaessa eri tavalla kuin romaania lukiessa, varsinkin silloin kuin esittävä taide ei käytä voice-over -kerrontaa. Tällöin katsojan on luotava käsitys henkilöhahmon mentaalisista tiloista käyttäytymisen ja dialogin perusteella. (Zunshine 1996, 23.)

Moreover, in the case of the live performance – as opposed, that is, to simply reading the text of the play – this exercise of our mind-reading capacity is crucially mediated by the physical presence of actors and thus the wealth of *embodied* information (or misinformation) about their character's hidden thoughts and feelings. (Zunshine 1996, 23, kursivointi alkuperäinen.)

Näkemykset mielen teoriasta linkittyvät Palmerin ajatuksiin jatkuvan tajunnan kehiksestä ja henkilöhahmon toiminnan merkityksestä sen luomisessa. Palmerin mukaan Mihail Bahtinin teoriat osoittavat, ettei sisäinen puhe ole todellisuudessa sisäistä lainkaan vaan se ottaa osaa jatkuvaan dialogiin muiden yksilöiden kanssa siinä kulttuurissa jossa elämme. Henkilöhahmojen ajatukset ovat näin väistämättömästi osa heidän sosiaalista kontekstiaan. Suhde henkilöhahmon ajatusten luoksepääsemättömyyden ja niiden julkisuuden välillä on kiinnostavaa. Tämä suhde tulee hyvin esille kun henkilöhahmo miettii, arvioi ja ymmärtää väärin muiden mielteitä sekä toisaalta reagoi ja toimii näiden ajatusten pohjalta. (Palmer 2004, 174.) Näin hän käyttää omaa mielen teoriaansa.

22

⁴ Kompositionaalinen motivaatio on taustalla, kun pyritään rakentamaan eheää kerrontaa. Transtekstuaalisessa motivaatiossa elementin esiintyminen liittyy taas ennen kaikkea konventioihin. Motivaatio voi olla myös taiteellinen silloin, kun etsitään uusia luovia ilmaisukeinoja. (Ks. tarkemmin eri motivaation lajeista Bacon 2004, 60–65).

Tärkeää onkin ottaa huomioon, että mielen teoriaa käytetään kahdella eri tasolla. Ensinnäkin lukijat käyttävät omaa mielen teoriaansa tulkitessaan henkilöhahmojen käyttäytymistä. Toisaalta henkilöhahmot pyrkivät ymmärtämään toisiaan lukemalla toistensa mieliä. Tähän viittaa myös Mäkelä, joka korostaa, että fiktiossa tapahtuu jatkuvasti kahdenlaista lukemista rinnakkain. Samalla kun lukijat muodostavat tulkintaa fiktiivisistä tapahtumista, henkilöhahmot tulkitsevat itseään ja toisiaan fiktiivisessä maailmassa. (Mäkelä 2011, 71.)

Otan lukijan roolin huomioon laajemmin koko tutkielmani lähtökohtana ja keskityn nyt siihen, miten henkilöhahmot pyrkivät käyttämään omaa mielen teoriaansa. Tässä on kuitenkin tärkeää hahmottaa tarinamaailman näkökulmainen luonne. Palmerin mukaan jokainen henkilöhahmo hahmottaa tarinamaailman omasta näkökulmastaan, joka eroaa toisten henkilöhahmojen näkökulmasta. Sekä lukijalla että henkilöhahmoilla on jokaisella oma sisäinen fiktiivinen tietosanakirja, joka kattaa mahdollisen tiedon tarinamaailmasta ja toimii näin tulkinnan apuna. (Palmer 2004, 194–196). Se että havaitsemme, onnistuuko jokin henkilöhahmo lukemaan toisten mieliä oikein, johtuu siitä, että lukijan fiktiivinen tietosanakirja eli käsitys tarinan maailmasta on usein laajempi kuin henkilöhahmoilla. Elokvassa tämä mahdollistaa myös draamallisen ironian, kun yleisö tietää asioista enemmän kuin henkilöhahmo.

Suden vuosi -teokset perustuvat siihen, että henkilöhahmot yrittävät hahmottaa toistensa ajatuksia ja tunteita. *Suden vuosi* -romaanissa tämä on erityisen keskeisellä sijalla. Lähes koko romaani rakentuu sen varaan, että henkilöhahmot miettivät, mitä toiset henkilöhahmot heistä ajattelevat. Henkilöhahmojen harras toive kyetä lukemaan toistensa mieliä tulee esille jo tutkielmani otsikossa. Lainaus on kohdasta, jossa Ilari pohtii Sarin ajatuksia: ”Sari Karaslahti näyttää mieltä, pääsisipä sen pääkopan sisään”(SVR 43). Myös *Suden vuosi* -elokuvassa pyrkimys ymmärtää toisten ajatuksia on selkeästi havaittavissa, vaikkei sitä tuodakaan ilmi eksplisiittisesti esimerkiksi voice-over kerronnalla. Elokvalla ei olekaan mediumina samanlaista yliluonnollista mahdollisuutta päästä henkilöhahmojen tajuntaan kuin romaanilla, mutta sillä on kyky luoda vaikutelmia henkilöhahmoista tarkkailemassa toisiaan ja toistensa mielenliikkeitä.

Romaanissa Sariin ihastuneen Ilarin kyvyttömyys tulkita Sarin mieltä tulee ilmi, kun Ilari ja Sari istuvat kahvilassa ja Ilari haluaa saada Sarilta rakentavaa palautetta teksteistään. Ilari on pahalla päällä, kun Sari ei ylistä hänen kirjoitelmiaan Ilarin toivomalla tavalla. Kun Ilari tivaa lisää perusteluja, hän huomaa, että ”Sari räpyttelee silmiään ja sen kasvoilla on jäykkä ilme. Se näyttää tosissaan omituiselta, kuin se voisi pahoin.”(SVR 145) Ilari tulkitsee tämän suuttumukseksi ja

hätääntyy hieman. Sari pyyhkäisee kuitenkin otsaansa ja kieltää tämän. Hän on saanut melkein epilepsiakohtauksen – joutunut omien sanojensa mukaan pikku hukan kynsiin – mikä ilmenee kun seuraavassa luvussa fokalisaatio siirtyy Sariin ja hänestä tulee kerrontaa refleктоiva henkilöhahmo, jonka KOKEMISEN kehyksen kautta tarinaa kerrotaan ja tapahtumia kuvataan. Elokvassa katsoja ymmärtää Sarin saaneen pienen kohtauksen, kun kamera tallentaa näkökulmaotoksen kautta Sarin vision kahvilan tapahtumista. Sarin lukiessa Ilarin tekstiä kirjaimet sumenevat utuisiksi kameran fokuksen vaihdellessa ja korostavat näin Sarin näkökentän hämärtymistä pikku hukan aikana. Sarin havaintomaailmaan kuuluu tällöin myös korvia vihlova ei-diegeettinen ääni, jolloin myös kuulokulma on Sarin. Ilarikin havaitsee, että Sarilla on mahdollisesti jokin vialla, mutta on niin keskittynyt omaan ääneensä, ettei juuri anna sille painoarvoa. Toinnuttuaan Sari vastaa Ilarille leikilliseen sävyyn tämän ehdotukseen uudesta tapaamisesta. Myös romaanissa ”Sari hymyilee, tavalla joka saa hänet ajattelemaan ettei hänen ehkä vielä sittenkään kannata heittää kaikkea toivoa” (SVR 145). Ilari siis tulkitsee Sarin hymyn niin, että Sari saattaisi kuitenkin olla myötämielinen hänen suhteensa, vaikka Sari on vain helpottunut siitä, ettei saanutkaan isoa kohtausta. Ihastunut Ilari tulkitsee näin Sarin käyttäytymisen romanttisten kehysten läpi.

Sarin selvittyä pienestä kohtauksesta molemmat teokset kuvaavat, kuinka Sari käy ulkona Ilarin kanssa. Sari keskustelee tämän kanssa kirjoista ja elokuvista, ”[m]utta Ilarin olisi pitänyt tajuta, ettei hän voinut antaa sille enempää. Sen olisi pitänyt nähdä, miten hän kärsi sen inttamisesta ja vaatimisesta ja lihoista ja hampaista. Ja hänelle tuli pikku hukka, kaikkien niiden ihmisten keskellä. Miten se häntä masensi.”(SVR 153) Sari toivoo, että Ilari pystyisi lukemaan hänen tajuntaansa. Hän kuitenkin salaa sairautensa Ilarilta, koska hänestä tuntuu, ettei Ilari ymmärrä häntä. Sari myös usein peittää luonnolliset reaktionsa Ilarilta. Tämä tulee hyvin esille muun muassa elokuvan kohtauksessa, jossa Ilari kertoo Sarille Mikon avioerosta. Katsoja havaitsee hienoisen hätkähdyksen Sarin ruumiinkielessä ja hölmistyneen ilmeen hänen kasvoillaan, mutta Sari koettaa pitää muuten eleensä normaaleina ja taltuttaa kasvoilleen leviävän hymyn välttääkseen sen, että Ilari käsittäisi, miten paljon tuo uutinen todellisuudessa Sarille merkitsee. Täysin samalla tavoin Sari toimii myös romaanissa, kun hän saa kuulla Ilarilta Mikon avioerosta: ”Hän ei näytä mitään, haukkaa vain sämpylää. -- Mitään hän ei näytä. Mutta hänen mielensä on syösty hämmennykseen.” (SVR 154)

Sari kuitenkin toivoo Ilarin pystyvän lukemaan hänen tajuntaansa. Häntä masentaa, kun hän ymmärtää, ettei toiveen toteutuminen ole kuitenkaan mahdollista.”Eikä Ilari nähnyt. Se katseli vain itseään.”(SVR 153) Tämä Sarin ajatus purkautuu ulos elokuvan lopussa, kun Sari tapaa Ilarin baarissa Mikon tyttären Lotan lääkeyliannostuksen jälkeen. Sari toivoo Ilarin ymmärtävän

mielenkuohunsa, joka johtuu Lotan sairaalaan joutumisesta ja etenkin siitä, ettei Mikko asettunut hänen puolelleen vaimoan vastaan. Ilari on kuitenkin itse saanut juuri tietää, että hänet potkitaan pois käsikirjoittajatiimistä, ja hän on hyvin hermostunut ja katkera. Kuten yleisesti romaanissa, Sari ei puhu Ilarille elokuvassakaan omasta ahdistuksestaan. Tässä kohtauksessa Sari kuitenkin kimpaantuu Ilarin käytöksestä ja toteaa: ”Tarkotan vaan, että sun lähestymistapas fiktion ei niinku hirveesti ota huomioon muitten mielipiteitä. Minä, minä, minä. Minä, minä, minä.” (SVE 1:20:09) Tämä on kannanotto Ilarin yleiseen tapaan puhua koko ajan muiden päälle ja vain omista asioistaan.

On myös kyseenalaista, kuinka hyvin Ilari ja Lotta kykenevät lukemaan Sarin mieltä elokuvan kohtauksessa, jossa molemmat väittävät Sarilla ja Mikolla olevan suhde. Sari vakuuttaa kuitenkin heidän vain asuvan yhdessä. Katsojina luemme kuitenkin Sarin aiempaa käyttäytymistä, hänen ilmeitään ja eleitään, ja ymmärrämme, että toive jostakin suuremmasta on olemassa. John Searle esittää, että voimme itse erehtyä omista mentaalisisista tapahtumisistamme joko itsepetoksen, väärintulkinnan tai epähuomion takia (Searle 1992, 147–149). Onkin mielenkiintoista pohtia, onko kyse siis itsepetoksesta, kun Sari ei suostu myöntämään tunteitaan Mikkoa kohtaa vaan jopa ryntää sänkyyn Ilarin kanssa.

Sari kuvataan koko romaanin ajan yleensä melko pidättyväisenä Ilarin seurassa. Kun Ilari koettaa löytää yhteisen puheenaiheen ollessaan ensimmäisen kerran Sarin kanssa kahvilla, ”Sari ei sano mitään, ja hän hermostuu ja alkaa lukea merkityksiä joka asiaan”(SVR 38). Pakonomaisesti Sarin mieltä havainnoiva Ilari epäonnistuu kuitenkin usein tulkitsemispyrkimyksissään. Ilarin mielen teorian toimimattomuus tulee ilmi romaanissa myös siinä vaiheessa, kun Mikko ja Sari jo seurustelevat ja Ilarilla on juttua Heidi-nimisen tytön kanssa. ”Hän ihmettelee miksi Heidi jaksaa elämöidä siitä jos hän käy Sarin kanssa kahvilassa tai elokuvissa silloin tällöin, kun Gromankaan ei näytä välittävän.”(SVR 290) Ilari ei käsitä, että Heidi kykenee lukemaan hänen mieltään ja näkee, että hän on kiinnostunut Sarista. Sen sijaan Mikko tajuaa, ettei Sari ole kiinnostunut Ilarista eikä siksi välitä näiden tapaamisista. Tietyllä tapaa edellä mainittu Ilarin ainoastaan itsensä katseleminen pätee kaikkiin henkilöihämoihin teoksissa. Jokaisella on omat kognitiiviset kehyksensä, joiden kautta maailmaa tulkitaan oman itsen läpi. Mikko ja Sari kuitenkin oppivat näkemään teosten aikana myös muiden kuin omaa elämäänsä koskevien kehysten läpi. Elokuvassa Mikko ja Sari ymmärtävät viimein keskinäisen suhteensa laadun, kun he huomaavat viettävänsä odotusten vastaisesti jouluiltaa yhdessä. Saavuttuaan asunnolle Mikko toteaa: ”Sä ootkin kotona.” Sari: ”Niin oon. Niin säkin.” (SVE 1:12:18) Henkilöhahmot lukevat mielihyvän kokemuksen toistensa kasvoilta, ja päätyvät syleilemään toisiaan. Romaanissa mielten välinen yhteys on kuvattu Sarin

kautta: ”Mikko tuo kasvonsa lähelle hänen kasvojaan. He lukevat toistensa reaktioita. Sitten heidän päänsä kääntyvät suudelmaan.” (SVR 345)

Romaanin lopussa Sari tuo ilmi sen, että Mikko kykenee ymmärtämään häntä ja on siksi löytänyt tien hänen sisimpäänsä.

Ja kun hän palaa illalla kotiin, hän on iloinen siitä, että vastassa on joku joka on oppinut lukemaan oikein hänen vaiteliaita kasvojaan, joku joka ei suutu eikä huolestu, vaan puhuu hiljaa, puhuu vähän, on vain siinä, ruumiineen ja käsineen. Kuin tietäisi että se on ainoa tapa päästä häneen perille asti. (SVR 374)

Sarin ajatuksista tulee hyvin ilmi, miten merkittävässä asemassa ruumiinkielen tulkinta on mielen tulkinnan kannalta. Sarin henkilöahmo käyttää lukemisen metaforaa samalla tavoin kuin mielen teoriassa on totuttu se jäsentämään. Voidaan ajatella, että aivan samoin kuin fiktiivinen teos heittää lukijalle kognitiivisen haasteen ymmärtää sen merkityksiä, myös fiktiiviset henkilöahmot tarjoavat tämän haasteen toisilleen. Henkilöahmojen pyrkimys jäsentää toistensa mieliä voidaankin nähdä sekä temaattisena että rakenteellisena juonteena (vrt. Mäkelä 2011, 53). Toisten henkilöahmojen ajatusten pohtiminen ja oman itsen hahmottaminen sitä kautta kohoaa yhdeksi *Suden vuosi* -teosten keskeisimmistä teemoista. Mielen lukeminen voidaan kuitenkin nähdä myös kerronnallisena ratkaisuna, jonka avulla kuvataan, miten riippuvaisia henkilöahmot ovat toisistaan näennäisestä itsenäisyydestään huolimatta. Samalla voidaan myös havaita, miten irti todellisuudesta he elävät ja kuinka hukassa he ovat oman elämänsä kanssa. Ilarilla Sarin mielen tarkastelu kehittyy jopa pakkomielteeksi. Toisaalta, kuten edellisestä esimerkistä voi päätellä, teokset myös osoittavat, että henkilöahmojen suostuessa toisten luennan kohteiksi, heidän on mahdollista löytää sisäinen tasapaino myös omassa mielessään.

3.2 Sosiaalinen mieli – mieli jäsentyy yhteisesti

Kuten edellä tuli ilmi, *Suden vuosi* -teosten henkilöhahmot koettavat kovasti rakentaa käsitystä itsestään ja toisistaan. Samalla heidän oma fiktiivinen tajuntansa rakentuu suhteessa muihin henkilöhahmoihin. Tajunta ei rakennukaan vain yksin henkilöhahmon omassa mielessä vaan yhteydessä muihin henkilöhahmoihin. Henkilöhahmon tajunnan konstruoinnissa tärkeää on hahmottaa, että tajunta ei suinkaan muodostu tyhjiössä. Palmer käyttää käsitettä kaksoisupotettu kertomus (*double-embedded narrative*), tuodakseen esille muiden henkilöhahmojen merkityksen henkilöhahmon mielen hahmottamisessa. Palmer esittää, että kaikki fiktio luetaan kaksoisupotusten kautta. Kaksoisupotettu kertomus on henkilöhahmon mieli sisällettynä toisen henkilöhahmon mieleen. Kaksoisupotetut kertomukset eli henkilöhahmon mielen representaatiot sisältyvät tällöin muiden henkilöhahmojen mieliin ja kyseessä on henkilöhahmon tajunnan sisään konstruoitu toinen tajunta. Paikantuva identiteetti (*situated identity*) tarkoittaa sitä, että fiktiivisen henkilöhahmon identiteetti ei muodostu pelkästään hänen omasta upotetusta kertomuksestaan vaan kaikista niistä kaksoisupotetuista kertomuksista, joiden subjektina hän on. (Palmer 2004, 231.) Paikantuva identiteetti tarkoittaaakin sitä, että henkilöhahmon identiteetti on tuotettu muiden mielissä ja rakentuu myös teoista. Ainoastaan pieni osa identiteettiä on tuotettu henkilöhahmon omassa mielessä, ja suurimmaksi osaksi muiden mielet tuottavat sitä. (emt., 168.) Muiden odotukset vaikuttavat omiin tavoitteisiimme ja toimintaamme. Sosiaalisesta roolista, joka meistä muodostuu muiden upotetuissa kertomuksissa, tulee näin osa identiteettiämme. (emt., 232.) Ajatus identiteetin paikantuvuudesta liittyy näin osaksi konstruktivistista identiteettikäsitystä. Sen mukaan identiteetti on jatkuvassa muutoksessa ja rakentuu suhteessa toisiin eli identiteetin rakentumista voidaan pitää hyvin pitkälti sosiaalisena tapahtumana (Mead 1952, 135 ja 225–226.) Nykytutkimuksessa identiteetti nähdäänkin yleensä sosiaalisesti määrittynäänä, muuttuvana, vuorovaikutuksellisenä ja kontekstisidonnaisena (Kulmala 2006, 58–59).

Laajasti katsoen on olemassa kaksi näkökulmaa mielestä, sisäinen ja ulkoinen. Nämä kaksi perspektiiviä muodostavat ennemminkin jatkumon kuin varsinaisen dikotomian, mutta ero on yleisesti varsin selkeä. Sisäinen näkökulma korostaa mielen sisäisiä, yksityisiä, introspektiivisiä, psykologisia, mysteerisiä ja erillisiä puolia. Ulkoinen perspektiivi sitä vastoin painottaa niitä puolia mielestä, jotka ovat ulkoisia, aktiivisia, julkisia, silminnähtäviä, sosiaalisia ja ruumiillisia. Palmer kutsuu ulkoista näkökulmaa sosiaaliseksi mieleksi. Traditionaalinen narratologinen lähestymistapa

on pitkään ollut tutkia sisäistä näkökulmaa (Palmer 2011, 27). Ihmisen tietoisuuden tutkimuksessa on kuitenkin olennaista hahmottaa mielen molemmat aspektit (Damasio 2000, 82).

Palmer nostaa keskiöön sosiaalisten mielten kommunikaation kolme erityistä tapaa.

Henkilöhahmojen sosiaalinen mieli tulee hänen mukaansa hyvin esille henkilöhahmojen elekielestä, kasvoista ja katseesta. (Palmer 2011, 33.) Elokuvaa tarkastellessa nämä nousevat hyvin keskeiseen asemaan. Upotettuja kertomuksia tuotetaan myös elokuvassa suullisesti, mutta ennen kaikkea eleiden ja ilmeiden kautta. Elokuvassa korostuvat katset, ja erityisesti niiden intensiteetti ja suunta. Esimerkiksi Sarin Ilarilta ja Mikolta saama ihailu tulee hyvin esille elokuvan alun kohtauksessa, jossa opettaja ja opiskelijat jatkavat käytävällä luennolla alkanutta keskustelua Baudelairesta. Mikko pyytää Saria esittämään oman näkemyksensä, ja sekä Mikko että Ilari odottavat Sarin sanoja kuumeisesti. Molemmilla miehillä on intensiivinen, tarkkaileva ja odottava katse, joka kohdistuu vain ja ainoastaan Sariin. Kun Sari lausuu omat ajatuksensa julki ja kävelee pois, molemmat miehet jäävät tuijottamaan hänen peräänsä. Ilari toteaa ihailevasti: ”Se on fiksuin ja seksikkäin nainen, joka tässä talossa on koskaan kävellyt” (SVE 7:35). Mikko pyörähtää nopeasti ympäri kohdatakseen Ilarin katseen. Tässä kohtaa Mikko todella herää huomaamaan Sarin ainutlaatuisuuden, ja Ilariin luodusta katseesta paistaakin ymmärrys. Toisaalta Mikon terävä katse on tulkittavissa mustasukkaisuudeksi, sillä vaikka hän itse tuntuu ajattelevan Ilarin kanssa hyvin samalla tavoin, kukaan ei saa puhua hänen jumalattarestaan yhtä rahvaanomaisesti kuin Ilari.

Sekä Ilari että Mikko näkevät Sarin omien ihastumisen kehystensä kautta ja tuntuvat arvottavan Saria hyvin korkealle. Sarin muisto joulusta kertoo paljon Mikon häntä kohtaan osoittamasta palvonnasta: ”Mikko kulki asunnossa kuin olisi astunut pyhitetyllä maalla ja ihaili ja palvoi häntä niin nöyränä ja kiitollisena, että hänen teki mieli käydä sen kimppuun ja mukiloida sitä. Lempeästi.” (SVR 261–262.) Vielä romaanin lopussakin Mikko pitää yhä Saria ihmeenä, joka osui hänen kohdalleen: ”Joskus hän saa ehkä selitetyksi äidilleen senkin, että hän se on valittu eikä Sari” (SVR 377). Sarin tietynlainen palvonta näkyy koko romaanin ajan Mikon ajatuksissa ja teoissa. Myös elokuvassa Mikko korottaa Sarin jalustalle, mikä näkyy elokuvan lopussa, kun Mikko nimitetään professoriksi. Tietynlainen pyhimyskuvaus tulee väistämättä mieleen Sarin puhtaanvalkeasta mekosta ja takaa siivilöityvästä auringonpaisteesta. Mikon puhuessa Sari seisoo salin yläosassa ja hänen ylemmyyttään suhteessa Mikkoon korostaa valittu kuvakulma. Samaa efektiä käytetään Sarin seistessä hiukan myöhemmin Helsingin Tuomiokirkon tasanteella. Myös Mikon virkaanastujaispuhe korostaa ylhäällä–alhaalla-dikotomian merkityksiä, joihin palaan myöhemmin. Olennaista on huomata, että tässä kohdin Sarin ja Mikon KOKEMISEN kehykset sekoittuvat

kerronnassa. Sarin kokemuksen kautta välittyy kuva naisesta, joka on päässyt irti kahleistaan selvittyään hengissä vakavasta kohtauksesta ja tehtyään sovinnon Ilarin kanssa. Toisaalta Mikon kokemus Sarin voimaannuttavasta roolista on lähes yhtä keskeinen tulkinnan kannalta.

Hyvin pitkään sekä romaanissa että elokuvassa Sari kuitenkin tuntuu näkevän itsensä ennen kaikkea sairauden kehysten läpi. Ehkä selvimmin Sarin ulkopuolisen ihailun ja sisäiseksi muuttuneen halveksunnan paradoksaalisuus tulee esille hajuaistin kautta. Ilari miettii: ”Ja Sari on itse niin ihmeellinen. Tuoksuu aina puilta, ulkoilmalta, viileältä.” (SVR 288) Myöhemmin romaanissa selviää, että Sarille on tärkeää tuoksua hyvältä, koska häntä on hyljeksitty hänen sairautensa takia nuorempana sen vuoksi, että hän kuulema haisee sairaalta. ”Se [leiritoveri] sanoi että minä haisin. Haisin sairaalta ja mädäntyneeltä. Niin että se oli koko ajan vähällä oksentaa.” (SVR 310) Näin Sarin identiteetti paikantuu pikku hiljaa prosessissa, jossa vastakkain ovat toisaalta Sarin oma näkemys itsestään onnettomana sairautensa kärvistelevänä ihmishylkiönä ja toisaalta Mikon ja Ilarin ylistävät arviot hänen kauneudestaan ja älyllisyydestään.

Myös Mikko nähdään monella tavoin. Hyvän esimerkin kaksoisupotetuista kertomuksista tarjoaa romaanin alku, kun Mikko tulee esitellyksi toisten puheen ja ajatusten avulla. Mikon tajunta jäsentyy romaanin ensimmäisessä luvussa Mikaelan tajunnan kautta ja sen jälkeen vielä Sarin tajunnan kautta ennen kuin lukija pääsee tarkastelemaan Mikon omia ajatuksia. Mikaelan suhtautuminen Mikkoon on penseää. Hän pitää tätä ”kuolleen kalana” (SVR 11), saamattomana ihmisenä, joka ei kykene mihinkään, ei edes pettämään vaimoaan. Sari sen sijaan näkee Mikon ”henkäksenkeveän sädekehän kantajana” (SVR 17), joka tekee kaiken oikein. Sari kuvaa ajatuksissaan Mikkoa näin: ”Groman on kaksi ihmistä samassa ruumiissa. Luentojen ulkopuolella Groman on kömpelö ja vähäpuheinen, kuin kiusaantunut vierasmaalainen, joka ei tunne paikallista kieltä tai tapoja. Hädin tuskin tervehtii, juoksee vain kaikkia pakoon.” (SVR 18) Vierasmaalaisuus tuntuu tässä viittaavan yhteisön ulkopuolelle kuulumiseen, asettautumiseen tai joutumiseen. On huomioitavaa, että tällainen vierasmaalaisuus näyttää lukeutuvan Mikon syvimpään olemukseen ja on näin osa hänen jatkuvaa käyttäytymistään, jonka taustalla on teleologinen motivaatio, eikä ainoastaan heijastele hänen eroaan Mikaelasta. Mikon ihmisiä pakoon juokseminen on otettu mukaan myös elokuvaan, jossa Mikko konkreettisesti lenkkeilee, mutta juoksee samalla pakoon pahaa oloaan ja kaikkia ihmisiä. Mikko tuntuukin pakenevan aina vaikeita asioita kohdatessaan. Kun Mikko saa romaanissa kuulla Mikaelan eroaikomuksista, hän kieltäytyy sanomasta sanaakaan vaimolleen ja päätyy kävelemään koko yön Helsingin öisiä katuja. Kuitenkin Sarin mielestä ”[I]uento-Groman on tykkänään toisenlainen: puhelias, tarkkaavainen, täysin läsnäoleva,

liikkeissään vapaa ja itsetiedoton kuin tanssija.” (SVR 18) Sari tuntuu kuitenkin olevan ainoa, joka näkee tämän eron. ”Kerran vierustoverin kanssa käydyin satunnaisen keskustelun aikana hän tajusi, että useimmat eivät huomaa mitään muutosta. Niistä Groman on aina yksi ja sama: totaalisen himmeä tyyppi.” (SVR 18)

Romaanin Mikko on hyvin herkkä toisten mielipiteille. Kun Mikko menee yliopistolle selvittääkseen, tietäisikö joku hänen työkavereistaan asuinsijaa tai lisätienestettä hänelle, Mikolla on mielessään selkeä skeema niistä tunnetiloista, joita hänen asemassaan olevia kohtaan yleisesti tunnetaan. ”Ensin myötätunnon tapaista, helpotusta siitä ettei itse ole samassa jamassa, ja sitten epäluuloa ja pelkoa” (SVR 133). Kysellessään kollegoiltaan lisää työtunteja ” [n]e vilkaisevat toisiinsa. Hän arvaa mitä ne ajattelevat.”(SVR 134.) Muodostamansa kognitiivisen mallin mukaisesti Mikko ymmärtää työkaveriensa katseen merkinä häneen kohdistuvista halveksunnan tunteista. ”Hänestä tuntuu että ne tuskin malttavat odottaa että hän lähtee, päästäkseen kauhistelemaan” (SVR 134). Mikko tajuaa kuitenkin itse oman vainoharhaisuutensa kehitellessään mielikuvia toisten ajatusmalleista: ”Jos tätä jatkuu vielä pitkään, hän on paitsi luuseri myös parantumaton paranoi” (SVR 134). Asunnoton Mikko onkin niin kovan henkisen rasituksen alaisena, ettei hän kykene käyttämään omaa mielen teoriaansa kunnolla vaan ajautuu ylitulkitsemaan työtovereidensa käytöstä.

Kun romaanin Mikosta tuntuu, että hän ei pärjää kiihtyvässä julkaisutahdissa, hän omaksuu omat tuntemuksensa muilta: ”Hän on kelvoton. Joutaa pois. Nyt Mikaelakin on sitä mieltä että hän joutaa pois.” (SVR 74) Sari on ainoa, joka näkee hänet tärkeänä ja onnistuneena, ja lopulta Mikkokin alkaa nähdä itsensä uudella tavalla: ”Minä olen arvokas, hän ajattelee - - ” (SVR 200). Kun Mikko ottaa Sarin sanat vastaan, hän ottaa ne samalla osaksi itseään ja alkaa nähdä itsensä eri valossa. Elokvassakin Sarin ajatukset Mikosta kohoavat kaikista merkittävimmiksi Mikon mielessä. Kun Mikko kysyy Sarilta, voisiko tämä kuvitella Mikon laitoksen professorina, Sarin kieltävä vastaus saa Mikon kasvot venähtämään ja järkytys kuultaa katseesta. Kun paljastuu, että Sari vain pelleilee, Mikon kasvot alkavat säihkyä ja leveä hymy hiipii niille. Saatuaan tukea Sarilta Mikko myös aloittaa kirjoitusprosessin, johon ei ennen Sarin neuvoja jaksanut uskoa. Romaanissakin Mikko tajuaa, että on syyllistynyt itsepetokseen ajatellessaan liikaa muiden mieltä: ”Oliko hän halunnut löytää Mikaelan puheista ja käytöksestä muuta kuin järjetöntä vastenmielisyyttä häntä kohtaan?” (SVR 200) Mikon paikantunut identiteetti on alkanut nähdä kaikki häneen kohdistuvat ajatukset ja teot tietynlaisen epäonnistumisen kehyksen läpi. Mikko kuitenkin käsittää, ettei ole ehkä osannut lukea Mikaelan mieltä niin kuin olisi pitänyt.

Kun romaanissa Mikko ottaa osaksi omaa identiteettien toisten arvostelun ja halveksunnan, jota hän itse mielikuvissaan vielä lietsoo, elokuvassa Mikko ei alistu toisten katseille, sosiaaliselle paheksunnalle. Kun Mikko tapaa ensimmäistä kertaa Sarin vanhemmat, tilanne on tragikoominen. Mikko on nukahtanut nojatuoliin uudessa kodissaan eli Sarin tarjoamassa asunnossa. Hän näyttää rähjäiseltä kulkurilta lenkkikenkineen ja ylisuurine takkeineen. Sarin vanhempien tuijottaessa epäuskoisina nukkuvaa Mikkoa, Mikko tuntee katseen ja herää tervehtimään. Mikko hymyilee ystävällisesti ja tervehtii lempeästi, vaikka Sarin äiti kavahtaa miehen kättelyä. Mikon äänensävyistä kuulee, että hän suhtautuu tilanteeseen hivenen huvittuneesti. Sarin isä ei ole lainkaan huvittunut ja uhkaa Mikkoa: ”Nyt on erittäin lähellä, että käy huonosti” (SVE 49:38). Lähikuva Mikon kasvoista näyttää, miten rentoutuneet kasvot muuttuvat puolustautuviksi. Tämä kertoo, että Mikko ei suostu myöntämään asumisjärjestelyissä olevan mitään väärää.

Sama puolustautumisreaktio on havaittavissa elokuvassa Mikon keskustellessa työtovereidensa kanssa. Ensin hänen kollegansa Jarkko Salminen ripittää tätä: ”Kuules Mikko, jossain sivistysvaltiossa sä olisit jo laitokseen suljettu ja ulkona täältä” (SVE 55:26). Mikko istuu kirjaston pöydässä ja Salminen seisoo kumartuneena hänen puoleensa. Tämä asetelma korostaa Salmisen ylemmydentunnetta ja hänen puolustamansa sosiaalisen normin arvoa. Vielä radikaalimmin suhteessa Mikkoon näyttäytyy hänen esimiehensä, joka seisoo kirjaston parvella ja kutsuu Mikkoa kuin opettaja kuritonta oppilasta: ”Dosentti Groman, huoneeseeni” (SVE 55:42). Esimiehen korkeampaa asemaa korostetaan kuvakulmalla, jossa hänet nähdään Mikon perspektiivistä alhaalta käsin. Hänen valtansa sekä Mikkoon että Jarkkoon taas on havaittavissa symbolisessa otoksessa, joka on rajattu käsittämään esimiehen käden ja alhaalla pieniltä näyttävät alaiset. Esimiehen kuulustellessa Mikkoa Sarista Mikon alas luotu katse kertoo siitä, ettei mies haluaisi vastata kysymyksiin heidän suhteestaan. Vasta kun professori hiiltyy ja tiuskaisee Mikolle, tämä nostaa katseensa. Murhaava katse pureutuu professoriin kun tämä vihjailee Mikon makaavan oppilaansa kanssa. Tyyni ja rauhallinen Mikko toteaa ”Mä en makaa oppilaani kanssa. Ja sitä paitsi, se asia ei kuulu kenellekään.” (SVE 56:43) Mikon äänessä ei kuulu häpeää vaan lähinnä raivostumista, kun hän menettää hermonsä ja puuskahtaa: ”Miten vitussa kaikki tietää siitä” (SVE 57:05).

Joulunvieton kuvaukset tarjoavat ehkä parhaan esimerkin siitä, miten erilaisten kognitiivisten kehysten kautta romaanin ja elokuvan Mikko näkevät suhteensa Sariin. Samalla kyse on luonnollisesti myös romaanin ja elokuvan Mikon eri tavoin paikantuvista identiteeteistä. Romaanissa Mikko viettää joulua entisen perheensä luona ja yrittää ensin pysytellä seinustoilla näkymättömänä, mutta kun Lotta kiukuspäissään paljastaa koko Mikaelan suvulle Mikon asuvan

opiskelijansa kanssa, syntyy oikea hullunmylly. Mikko päätyy vessaan oksentamaan pois pahaa oloaan ja pakenee sen jälkeen paikalta. ”Hänellä on niin kuvottava olo, enon tönimisestä, sillistä tai muusta, että hänen täytyy mennä kylpyhuoneeseen antamaan ylen” (SVR 251). Epäsuorassa ajatuksessa Mikon fyysinen ja henkinen kuvotus yhdistyvät, eikä Mikko itsekään tiedä kumpi aiheuttaa pahoinvoinnin. Ahdistava mielentila on kuitenkin selkeästi ilmaistu toiminnan kautta. Elokvassa Mikko sen sijaan itse ottaa joulupöydässä puheeksi hänen ja Mikaelan eron. Iloinen virne kasvoillaan Mikko tuntuu nauttivan aiheuttamastaan hämmennyksestä. Kun Lotta kimpaantuu ja ottaa puheeksi Sarin, koko pöytäseurue kiehuu ja Mikko saa syytöksiä jopa pedofiiliasta. Tämänkin keskellä Mikko säilyttää tyyneytensä ja poistuessaan seurasta kuittaa syytökset ironisesti: ”Tehän olette itse aina niin erinomaisia ihmisiä” (SVE 1:10:18). Sen jälkeen Mikko nostaa esiin suvun jäsenten ongelmat: Valentinin syrjähyppy, Lise-Lotten alkoholismien ja Erikin alaikäiset poikaystävät. Viimeinen niitti, joka saa Mikaelan haukkomaan henkeään, on Mikon ilmaan jäävä viittaus seksielämäänsä. Tämänkin hän lausuu suu vienossa hymyssä.

Mikko ei siis identifioi itseään elokuvassa samalla tavalla syytösten kautta kuin mitä hän tekee romaanissa. Romaanin Mikko hahmottaa oman ihmisyytensä aina toisten mielipiteiden läpi. Mikko esimerkiksi uskoo Mikaelan sukulaisten olevan sitä mieltä, että ”hänen alansa oli kerta kaikkiaan väärä, ja ihmisenä hänet oli varhain punnittu ja havaittu toivottomaksi tumpeloksi”(SVR 52). Näiden odotusten mukaisesti Mikko myös toimii hyvin pitkään ennen kuin kohtaaminen Sarin kanssa muuttaa hänen elämänsä. Elokvassa on lisätty Mikon professuurin haku, jotta Mikon alemmuudentunne tulisi myös elokuvassa esille. Mikko ei nimittäin usko omiin mahdollisuuksiinsa professuurin haussa, ja tämä tulee ilmi keskusteluissa laitoksen johtajan ja Sarin kanssa. Kaiken kaikkiaan elokuvan Mikko on kuitenkin romaanin Mikkoa voimakkaampi hahmo. Vaikka myös elokuvan Mikko kuvataan usein epätietoisena painiskelemassa kipeiden ajatusten kanssa, hänen toimintansa synnyttää silti mielikuvan henkilöstä, jonka mieli ei rakennu pelkästään toisten ihmisten ajatusten varaan.

4 Tie mieleen

Tässä luvussa erityishuomio kohdistuu niihin kerronnallisiin kehyksiin, joita molemmat teokset käyttävät fiktiivisten mielten luomisen apuna. Keskityn erilaisiin kerronnallisiin keinoihin, joista keskeisimmiksi kohoavat fokalisaatio, peilimotiivi ja musiikin rooli.

4.1 Kokeva mieli – fokalisaation kautta tajunnan sisään

Pyrkiessämme konstruoimaan henkilöhahmojen tajuntaa keskeisessä roolissa on romaanin ja elokuvan tavat tuottaa kerrontaa. Perinteisten luokitusten mukaan *Suden vuosi* -romaanissa on ekstradiegeettis-heterodiegeettinen kertoja (ks. Genette 1980, 228–245). Tarinan ulkopuolisella kertojalla on näin suora pääsy henkilöhahmojen mieliin. Franz Stanzelin kategorisoinnissa kerrontatilanteet on taas jaettu kolmeen ryhmään, joita ovat ensimmäisen persoonan kerrontatilanteet, tekijäkeskeiset kerrontatilanteet ja henkilökeskeiset kerrontatilanteet. Kolmannelle eli henkilökeskeiselle kerrontatilanteelle on ominaista, että kerrontaa välittävän kertojan korvaa romaanin henkilö, joka tuntee, ajattelee ja havainnoi. Lukija näkee tällöin muut henkilöhahmot reflektiohenkilöhahmon kautta. (Stanzel 1984, 4–5.) *Suden vuosi* -romaanin kerronta on henkilökeskeistä kerrontaa. Kerronnan reflektiohenkilöhahmo vaihtuu joka luvussa, ja näkökulmatekniikan käyttö antaa lukijalle mahdollisuuden tarkastella osittain samoja tapahtumia eri näkökulmista. Reflektiohenkilöhahmo on näin etualaistettu henkilö, jonka tajunnan kautta fiktiivinen maailma muodostuu ja jonka havainnoista se jäsentyy (emt., 48). Kuten aiemmin olen tuonut ilmi, Fludernikin mukaan kokemusten suodatuessa henkilöhahmon kautta, kyseessä on KOKEMISEN kehys. Tällöin syntyy subjektiivinen deiktinen keskus eli henkilöhahmon kognitio kaikkine osaluueineen. Henkilökeskeisessä kerronnassa lukijoiden on mahdollista kokea fiktiivinen maailma henkilöhahmojen tajunnan kautta. KOKEMISEN luonnollinen kehys pitää sisällään kokemuksen tietoisuudesta, tunteista ja havainnoista. (Fludernik 1996, 48–50.)

Mirja Kokko korostaa, että tajunnan kuvausta tarkastellessa ei riitä, että kysymme havainnointiin liittyvän ”kuka näkee tai havaitsee” -kysymyksen. On välttämätöntä pohtia myös ”kuka tuntee, ajattelee ja tietää”. Nämä linkittyvät yhteen fokalisaation käsitteen kanssa. (Kokko 2010, 23.)

Esimerkiksi Rimmon-Kenanin fokalisaation käsite kattaa niin henkilöhahmojen tiedot, tunteet kuin arvomaailmankin, sillä henkilöhahmon havainnot maailmasta voivat olla suodattuneita näiden kautta. (Rimmon-Kenan 1999, 99–106.) Fokalisaatio on kuitenkin yksi kirjallisuustieteen kiiivaimmin kiistellyistä käsitteistä, ja tämän tutkimuksen puitteissa ei ole mahdollisuutta paneutua siihen kovin laajasti. Kuten aiemmin totesin, romaanissa käytetään näkökulmatekniikkaa, jossa jokainen henkilöhahmo ”pääsee ääneen” yksi kerrallaan eli toimii fokalisoijana. Lukujen vaihtuessa myös fokalisoija vaihtuu. Kerronnan risteämiskohdissa tapahtumat pysyvät samoina, vaikka tulkinnat eroavat toisistaan. Tästä esimerkkinä on Mikon pitämä luento symbolismista, joka ensin kuvataan Sarin näkökulmasta, sitten Ilarin tajunnan avulla ja lopulta Mikon kautta. Kuten tutkielmani edellisessä luvussa tuli ilmi, henkilöhahmojen tajunta ei suinkaan jäsenny yksin heidän oman päänsä sisällä. Esimerkiksi kun luemme kolme eri versiota symbolismi-luennosta, pääsemme havainnoimaan sekä Sarin mielen kautta jäsenyviä ajatuksia Mikosta, Ilarin näkemyksiä Sarista ja Mikosta että Mikon mietteitä Mikaelasta ja Sarista. Käsitteemme henkilöhahmojen tajunnoista jäsenyy näiden kaksoisupotettujen kertomusten avulla.

Symbolismi-luennolla Sari nähdään ulkopuolisten silmin kauniina, haluttavana ja viisaana jopa tilanteessa, jossa hän itse tuntee olonsa ”haudasta kaivetuksi ruumiiksi” (SVR 17). Romaanissa kuvataan Ilarin kautta, miten ”Sarin pää kohoaa harmaankirjavien selkien merestä kuin musta lilja sammalmatosta. Pää kääntyy. Sari katsoo ikkunaan päin. Sarin liikkeet ovat minimaalisia ja majesteettisia. Sarin iho on hohtava, läpikuultava. Vautsi, se on kuin toiselta planeetalta.” (SVR 21) Ilarille ei tule mieleenkään, että Sarin liikeratojen pienuus voisi johtua fyysisestä kivusta ja mielen kuvotuksesta. Samassa tilanteessa Mikon mietteet Sarista ovat hyvin samantapaisia kuin Ilarilla. Mikon katsoessa Saria, mies ajattelee, että Sari on ”[k]aunis levottomuutta herättävällä tavalla. Lahjakas, omalaatuinen. Takakireä, paitsi tenttivastauksissaan. --” (SVR 30) Sarin riutunutta olotilaa ei näe kumpikaan miehistä. Sari toisaalta itsekin tietää, että häntä on vaikea tulkita, ja kokee näyttävänsä korkeintaan hieman krapulaiselta: ”Eivät ne mitään huomaa. Näkevät mitä uskovat näkevänsä. Luulevat että hän on niin kuin ne, viettänyt iloisen illan.” (SVR 15)

Eri henkilöiden kautta fokalisoitu kerronta paljastaa myös henkilöhahmojen ajatusten lähes täydellisen samanaikaisuuden. Symbolisimi-luennolla sekä Mikko että Sari haaveilevat toisistaan ja tuntuvat ajattelevan juuri samalla hetkellä toistensa mieliä. Mikko toivoo mielessään Sarin katsovan häneen ja ilahtuu, kun Sari vastaa miehen katseeseen: ”Nosta ihanat tummansiniset silmäsi, nosta nyt, katso tänne. Noin sitä pitää.” (SVR 30) Hetken Sari luuleekin omien ajatustensa paljastuneen,

kun Mikko jää tuijottamaan häntä opettajankorokkeelta: ”Groman katsoo harvinaisen pitkään. Kuin tietäisi mitä hänen mielessään liikkuu.” (SVR 18)

Katriina Kajanneksen mukaan nykykirjallisuuden trendinä on kognitioiden kuvaaminen sisältä päin. Tällöin tekstin sisällä päästään mukaan siihen orgaaniseen tapahtumaketjuun, jossa henkilöhahmon tunteet, ajatukset ja havainnot kehittyvät ja muokkautuvat. (Kajannes 2000, 57.) *Suden vuosi* -romaani tarjoaa juuri tällaisen näkökulman henkilöhahmojensa mieliin. Sen sijaan elokuvan perinteessä on vain harvoja teoksia, jotka pyrkisivät kuvaamaan henkilöhahmon tajuntaa jatkuvasti. On kyllä yritetty luoda pelkästään yhden henkilöhahmon havainnoille perustuvia kokeiluja, kuten Robert Montgomeryn *Lady in the Lake*, joka on kuvattu lähes kokonaan etsivän näkökulmasta. *Lady in the Lakea* ei kuitenkaan pidetä yleisesti ottaen kovin onnistuneena elokuvana.

Luonteensa takia elokuva vastustaa traditionaalisia kieleen keskittyviä havaintoja kertojasta (Chatman 1990, 124). Toisinaan esitetäänkin, että elokuvassa kertojan käsite on tarpeellinen vain voice-over-kerronnan ja upotettujen tarinajaksojen osalta (Bacon 2004, 222). Esimerkiksi antropomorfointia vastustavan David Bordwellin mukaan elokuvan kertojaa ei ole mahdollista erottaa, vaan katsoja aktiivisesti konstruoi kerronnan muun muassa skeemojen avulla (Bordwell 1985, 30–31). Jarmo Valkola onkin todennut, että elokuvakerronta pohjautuu yleensä kameran poissaolevuuteen, sillä sen olemuksessa yleistä on juuri kertojan tai havainnoijan puuttuminen (Valkola 1999, 86). Stam puolestaan painottaa, että suurin osa elokuvista käyttää kameraa tietynlaisena liikkuvana kolmannen persoonan kertojana representoidakseen useiden henkilöhahmojen näkökulmia eri hetkinä (Stam 2000, 72). Medium ei näin luo jyrkkää eroa kolmannen persoonan kerronnan ja henkilöhahmojen kokemusten välille (Grodal 2005, 601). Minua kiinnostaakin, miten elokuvan on mahdollista synnyttää subjektiivinen deiktinen keskus eli missä kohdin *Suden vuosi* -elokuvaa kerronta välittyy KOKEMISEN kehyksen kautta.

Elokuvassa kameratyöskentelyn tarkoitus voi karkeasti jakaen olla joko subjektiivista tai objektiivista (Branigan 1992, 125). Objektiivisuus merkitsee fokalisaatiosta kieltäytymistä. Tällöin me katsojina havainnoimme elokuvan ääntä ja kuvia itsenäisesti eli irrallaan henkilöhahmosta. Voimme kuitenkin kuvitella henkilöhahmolla olevan samanlaisia kokemuksia kuin meillä. (emt., 161.) Braniganin mukaan elokuvan fokalisaatio on sitä, kun emme seuraa henkilöä niinkään puhumassa tai tekemässä jotain vaan henkilö on todella kokemassa jotakin joko näkemällä tai kuulemalla (emt., 101). Kyseessä on siis KOKEMISEN kehyksen kautta välittyvä kerronta. Branigan painottaa, että henkilöhahmon yksityiset kokemukset voidaan esittää joko ulkoisesti tai

sisäisesti. Ulkoisessa fokalisaatiossa kamera keskittyy henkilöhahmoon ja seuraa tämän tekemisiä. Ulkoinen fokalisaatio kuvaa myös henkilöhahmon tietoisuutta, mutta tekee sen hahmon ulkopuolelta käsin. (emt., 103.) Fokalisaatio elokuvassa toteutetaan usein sen mukaan kuka on kameran kuvauksen ensisijainen kohde ja kenen katsetta seurataan. Tästä henkilöhahmosta tulee näin tilanteen kokija. Braniganin jaottelussa sisäinen fokalisaatio on yksityisempää ja subjektiivisempää kuin ulkoinen fokalisaatio. Sisäinen fokalisaatio käsittää laajan skaalan erilaisia subjektiivisia kokemuksia aina henkilöhahmon havainnoista käsityksiin ja aina ”syviin ajatuksiin”, kuten uniin, hallusinaatioihin ja muistoihin. Havainnointia ja muodostuneita käsityksiä on mahdollista esittää muun muassa näkökulmaotoksen avulla ja näkökulmaotoksen tarkentamattomuus voi ilmaista esimerkiksi henkilön humala- tai huimaustilaa. (emt., 101–103.) Kai Mikkonen suhtautuu kuitenkin Branigania kriittisemmin elokuvan mahdollisuuksiin henkilöhahmon subjektiivisen kokemuksen välittämisestä. Mikkosen mielestä kaikki elokuvat ovat kameranäkökulman takia tietyssä mielessä ulkoisesti fokalisoituja, vaikka ne käyttäisivät voice-over-kerrontaa tai subjektiivista näkökulmaa. (Bacon & Mikkonen 2008, 95.)

Bacon tiivistää otoksen subjektiviteetin asteen kolmeen tasoon. Visuaalinen näkökulmaotos kuvataan jonkin henkilön silmin, mutta ympäristö näyttäytyy objektiivisesti. Näkökulmaotos voidaan toteuttaa sijoittamalla kamera henkilön pään paikalle, klassisella yliolantoksella tai vihjaamalla kontekstin avulla siihen, että katsojina näemme jotain, johon henkilöhahmo on kiinnittänyt huomionsa. Toisaalta maailman hahmottamiseen voidaan lisätä vääristymiä, jotka aiheutuvat henkilöhahmon fyysisen tai psyykkisen tilan muutoksista. (Bacon 2004, 200.) Häikäisyefektit ja erilaisin audiovisuaalisin keinoin tuotetut visuaaliset vääristymät käsitetään helposti henkilöhahmon tilan kautta (Bacon 2010, 261). Nämä keinot ovat suuressa roolissa *Suden vuosi* -elokuvan tavassa tuottaa Sarin epilepsian aiheuttamia havaintoja. Tällöin otoksen subjektiivisuus tulee ilmi pelkän sisällön kautta, sillä objektiivisten ja subjektiivisten otosten erottelu voi olla muuten hankalaa (Valkola 1999, 86). Kolmannella tasolla suurinta subjektiviteetin astetta edustavat henkilöhahmon mahdolliset kuvitelmat. Rajat eivät luonnollisesti ole kovin selviä. Esimerkiksi vaikka takautuma olisi subjektiivisesti motivoitu, se voidaan silti toteuttaa suurimmaksi osaksi objektiivisen kerronnan keinoin. (Bacon 2004, 200.) Tästä on kyse esimerkiksi silloin, kun *Suden vuosi* -elokuvassa Mikko Sarin sairaalasängyn vieressä valvoessaan näkee takautumana otoksia luennosta, jossa ajatus Sarista naisena iskostui lopullisesti hänen mieleensä. Toisenlaisena kuvitelmana taas voidaan pitää Sarin näkemä sutta, joka toimii epilepsian vertauskuvana.

Kai Mikkonen (2010, 321) korostaa, että henkilöhahmon subjektiivista näkökulmaa päästään lähelle useiden eri elokuvatekniikoiden avulla. Näkökulma-asemien moninaisuutta on kuvannut Manfred Jahn (2003, F4.3.8), joka luokittelee subjektiiviset visuaaliset näkökulmakuvat viiteen eri kategoriaan. Ensimmäinen on näkökulmakuva tai -otos, joka on suurin ja sisäisin kaikista näkökulmista, koska katsoja näkee saman minkä henkilöhahmokin. Katsekuva tai -otos taas kuvaa henkilöä katsomassa jotakin eli havaintopiste on tällöin ulkoinen. Kahden kuvan sarja puolestaan yhdistää katsomisen ja katsotun siten, että kuvien välinen siirtymä on niiden yhteisen elementin varassa. Kuvakulma selän, olkapään tai pään takaa, jota usein kutsutaan myös yliolannotokseksi, välittää osittain tai kokonaan henkilön näkökulman ja -kentän, mutta on kuitenkin selkeästi epäsuorempi kuin varsinainen näkökulmaotos. Viimeisimpänä kategoriana on reaktiokuva, joka paljastaa henkilön reaktion siihen, mitä hän on katsonut.

Branigan korostaa, että kaikkia elokuvatekniikoita on mahdollista käyttää luomaan subjektiivisuutta, vaikka tavallisesti juuri näkökulmaotoksen tapaisia tekniikoita on pidetty vihjeinä siitä. (Branigan 1992, 145) Fokalisaatio henkilöhahmon kautta saattaakin ilmetä eri tavoin. Subjektiivisuus voi olla eksplisiittistä kun se on ilmaistu näkökulmaotoksen avulla, tai implisiittistä, kun se tulee ilmi joidenkin erityistekniikoiden kautta. (emt., 161). Mikkonen esimerkiksi listaa joukon elokuvallisia keinoja, joilla voidaan luoda vaikutelma subjektiivisista havainnoista ja kokemuksista. Näitä ovat muun muassa erilaiset värisuodattimet, vääristymät näkökentässä tai äänimaailmassa sekä erityisesti henkilöhahmon liikkeitä seuraava kamera. (Bacon & Mikkonen 2008, 99.) Branigan korostaa myös leikkauksen olevan tärkeä työkalu ilmaistaessa subjektiivisuutta, sillä ihmismielen taipumus luoda merkityksiä käsillä olevasta materiaalista on ensiarvoisen tärkeää (Branigan 1992, 146).

Suden vuosi -elokuvassa näemme kohtauksen, jossa Sari hoippuu raitiovaunuun erittäin sekavassa mielentilassa. Hän on juuri harrastanut seksiä Ilarin kanssa ja pelkää selvästi epilepsiakohtauksen alkavan. Voidaan kysyä, onko raitiovaunu todella tyhjä ihmisistä niin kuin kohtaus antaa olettaa, vai onko kyseessä Sarin yksinäisyyden ja avuttomuuden tuottama vääristymä havainnoissa. Subjektiivisuutta korostaa Sarin liikkeitä edestäpäin seuraava kamera ja puolilähikuvan käyttö. Sari ei näytä kiinnittävän lainkaan huomiota raitiovaunun tyhjyyteen, mutta otoksen subjektiivisuus tulee ilmi myös Sarin kuulokulman kautta, kun ei-diegeettinen musiikki vaihtuu korvien vinkumiseksi ja raitiovaunun kolkkoon kalkkeeseen.

Sarin tuntemaa ahdistusta ja pelkoa on tuotu esille myös elokuvan kohtauksessa, jossa hän ui yksinään uimahallissa. Aluksi Sarin rentoja uintiharjoitteita kuvataan ulkoisen fokalisaation kautta. Pian on kuitenkin havaittavissa muutos sisäiseen fokalisaatioon, kun valaistus tummenee radikaalisti ja Sarin kiihkeisiin hengitysäniin sekoittuu painostavia äänimaisemia. Sarin pakokauhunomainen liikehdintä on kuvattu ulkoapäin, mutta Sarin tajuntaan päästään silti sisälle subjektiivisuuden ollessa implisiittistä. Ymmärrämme näin Sarin epilepsiaa kohtaan tuntemaan kauhun elokuvan tarjoamien vihjeiden avulla.

Romaanissa Sarin pelot tulevat hyvin esille muun muassa hänen painajaisensa myötä. Cohn onkin todennut, että unijaksojen aikana kertojan on mahdollisuus nähdä suoraan nukkuvan mieleen (Cohn 1983, 52). *Suden vuosi* -romaanissa Sarin tajunta näyttäytyy lukijalle vertauskuvallisesti, kun Sarin eläinuni muuttuu hyvin nopeasti eroottiseksi.

Aitauksessa on korkeat reunat. Sisällä on mustia tai tummanruskeita eläimiä, lehmiä tai poneja. Hän saa päähänsä että on kylmä, että eläimet palelevat, paleltuvat kuoliaaksi, kun eivät pääse aitauksesta karjasuojaan lämmittelemään. Hän alkaa riisua omia vaatteitaan, joita on paljon, paksuja takkeja ja pitkiä paitoja, ja heittää niitä aitauksen sisään. Silloin yksi eläin nostaa etujalkansa aidan päälle ja katsoo alas häneen, eikä se ole eläin tietenkään vaan mies, suurikokoinen tumma mies. Mies ojentaa hänelle molemmat kätensä. Hän tarttuu miehen käsiin ja odottaa että tämä vetäisi hänet sisään aitaukseen, joka on nyt turvapaikka. Mutta mies vain pitelee hänen käsiään lujasti omissa käsissään, jotka ovat vitivalkoiset mutta hyvin kuumat. Hänellekin tulee kuuma, on kuin turpoaisi, kasvaisi, kuin jokin paisuisi sisällä ja olisi tulossa ulos. (SVR 79)

Uni tuo esille sen, että Sarin pelko kumpuaa kaipauksesta vitaalista elämää kohtaan. Unessaan Sari odottaa ja jopa toivoo pääsevänsä aitauksen vangiksi eli oman kehonsa vangiksi ja takaisin epäeroottiselle alueelle, jonka kokee kaikkein turvallisimmaksi. Miehen kaipuu on kuitenkin niin voimakas, että se ei päästä Saria otteestaan ennen kuin tämä herää. Palaan seuraavassa alaluvussa siihen, miten elokuvassa Sarin pelkoja heijastetaan Rikka-nimisen toisen epileptikon avulla. Romaanissa sen sijaan kuvataan, kuinka Sari painajaisen jälkeen ikään kuin ajatuksissaan keskusteleo oman vasemman aivopuoliskonsa kanssa: ”*Kuuntele nyt. Minä olen se joka varjelen sinua kaikelta. Varjelen sinua etenkin siltä huligaanilta, joka sytyttää tulipaloja meidän sievässä pikku kodissamme. Minä haluan elää. Elää? Sano suoraan, että kyse on miehistä.*” (SVR 81, kursivointi alkuperäinen) Kursiivi erottaa näin personoidun ”järjen äänen” Sarin suoran ajatuksen avulla ilmaistuista mietteistä. Järki suojelee Saria tunteilta, jotka voivat aiheuttaa tulipalon tavoin syttyviä kohtauksia Sarin mielessä. Tässä psykoanalogiassa koti nähdään vertauksena Sarin

tajunnalle. Sarin suurin pelko tuntuukin olevan se, että rakastelu laukaisee epilepsiakohtauksen. Tämän vuoksi hän ei salli itsensä rakastua kehenkään, koska häpeää omaa epänormaaliuttaan. Näin sekä romaani että elokuva luovat kuvaa pelkojensa takia eristäytyneestä nuoresta naisesta.

Jo tarkastellessani henkilöahmoja lukemassa toistensa mieliä, nostin esiin Sarin ja Ilarin kahvilakeskustelun, jonka aikana Sari joutuu pienen epileptisen kohtauksen valtaan. Elokuvassa onkin paljon Sarin epilepsian aiheuttamia subjektiivisen näkökulman vääristymiä, ja joihinkin niistä palaan myöhemmin. Yksi korostetuimmista kohtauksista on elokuvan alkupuolella. Ensin kamera seuraa hoippuvaa Saria yliopiston portaikossa. Sen jälkeen nähdään Sarin subjektiivisena näkökulmaotoksena vääristyneen muotoinen patsas. Kahden kuvan sarjassa seuraava katseotos paikallistaa naisen aulaan ja osoittaa Sarin katseen suunnan olevan patsasta kohti. Kun Ilari ilmestyy kohtaukseen mukaan, kamera on sijoitettu Sarin pään paikalle ja katsojina näemme Sarin vääristyneen, usvaisen ja sekavan kuvan Ilarista. Sarin ja Ilarin keskustelu on taas kuvattu yliolantoksilla siten, että kuva-vastakuvatekniikka⁵ hyödyntämällä kummankin keskustelijan ajatukset tulevat ilmi. Sarin huonovointisuus paljastuu tämän horjuessa ja Ilarin huolestuneisuus näkyy miehen katseessa ja hivenen eteenpäin kurrottavassa asennossa. Ilarin poistuessa näemme hänet jälleen Sarin näkökentästä käsin kuvattuna vääristävän linssin läpi. Koko kohtauksen ajan kuulokulma on Sarin ja korvien vihlintaa jäljittelevä äänimaisema lakkaa vasta Sarin tarjoutuessa Ilarin kanssa treffeille. Tässä Sarin tuntoja siis tuodaan ilmi lähes koko ajan KOKEMISEN kehyksen kautta, mutta hetkellisesti ulkoinen fokalisaatio paljastaa myös Ilarin huolen tämän ollessa refleктоiva henkilöahmo. Elokuvan kohtausta paljastaa Sarin kognitiosta myös jotain muuta kuin pelkät vääristyneet havainnot. On mielestäni olennaista, että Sari on aiemmin torjunut Ilarin lähentymisyriytykset. Tässä kohtauksessa kausaliteettisuhde on niin vahva, että voidaan olettaa Sarin suostuvan Ilarin kanssa elokuvaan, koska hän toivoo voivansa elää normaalia nuoren naisen elämää epilepsiasta huolimatta.

Romaanissa Sarin kohtauksia ei ole kuvattu laisinkaan Sarin itsensä näkökulmasta. Kerran Sari itse sanallistaa kokemuksensa menneestä pikku hukasta eli pienestä kohtauksesta: ”Ei sitä yleensä huomaakaan. Tulee vain parin sekunnin katko. Sanovat että minulla katse jäykistyy tai silmät kääntyy ylös. Minulta se aika katoaa jonnekin. En muista siitä mitään. Jälkeenpäin saattaa olla vähän hassu olo. Hajamielinen. Katkot on aniharvoin pitkiä, minun pisin taisi olla kymmenen sekuntia ja se tuli sairaalassa kun ne ottivat rasisus-EEG:tä.” (SVR 269) Muiden rooli Sarin mielen

⁵ Kuva-vastakuvatekniikkaa käyttämällä voidaan esittää kahden vastakkain olevan ihmisen keskustelu kuvaamalla ensin toista ja sitten toista keskustelun osapuolta. Asetelman perustana ovat arkipäiväiset ja luultavasti myös hyvin universaalit havaintoskeemat. (Bacon 2004, 48.)

rakentajana korostuu, sillä Sari kertoo vain siitä, mitä muut ovat sanoneet, mutta hänellä itsellään ei ole muistikuvia tapahtuneesta. Myöhemmin romaanissa Mikko kuulee Sarin saavan kohtauksen ja rientää auttamaan. Mikon silmin on mahdollista kuvata Sarin tilaa: ”Sari makaa pyjamassaan vuoteen vierellä. Toinen jalka on sotkeutunut peitteeseen ja vetänyt sen lattialle. Sarin kädet ja jalat törröttävät jäykkänä kuin tikut, kaula on ojentunut, kasvot ovat jähmettyneet naamioksi ja silmät kääntyneet melkein nurin.” (SVR 325) Romaanissa siis kuvataan sitä, miten jokin toinen henkilö näkee kohtauksen. Romaanissa ei näin ole edes pyritty luomaan näkökulmaa, jossa Sarin omat tunnot sen hetkisestä tilanteesta olisivat läsnä. Mielestäni onkin helppo todeta, että mieli ikään kuin pakenee kielellisyyttä. Tämän puitteissa täytyykin kenties uudelleen punnita Maria Mäkelän näkemys siitä, että yksityisen kokemuksen saavuttamattomuus on aina kaunokirjallisuuden tajunnankuvauksessa läsnä (ks. Mäkelä 2011, 46–47). Kun Sari saa rankan kohtauksen, Sarin tajunnan sisään ei päästä, vaan lukija näkee tapahtumat ainoastaan Mikon havainnoinnin kautta.

Sen sijaan elokuva pyrkii omien audiovisuaalisten keinojensa avulla luomaan katsojan mieleen kokemuksen siitä, miltä epileptikohtaus voi tuntua. Hutcheon on todennut, että esimerkiksi fantasiaa ja maagista realismia käyttämällä elokuva voi luoda visuaalisia, ulkoisia analogioita subjektiivisille elementeille (Hutcheon 1996, 59). Elokuvasa Sarin epileptiset kohtaukset on kuvattu fantasiamaaisina vedenalusotoksina. Elokuvan alussa saadessaan suuren kohtauksen Sari kamppailee veden alla päästäkseen pinnalle, ja elokuvan lopun tajunnanmenetyskohtaus on kuvattu hitaana vajoamisena kohti veden pohjaa. Sari ei kuitenkaan missään vaiheessa sanallista kokemustaan uppoamisesta. Onkin helpompi ajatella, että kyseessä on metaforinen kuva Sarin tuntemuksista kohtauksen aikana kuin varsinainen mentaalikuva.

4.2 Mielen peilit – itseään heijastava mieli

Tässä alaluvussa hahmotan sitä, millainen kuva henkilöihahmojen tajunnoista muodostuu romaanin ja elokuvan runsaiden peilauskohtausten kautta. Kulttuurintutkija Melchior-Bonnet toteaa, että alun perin peili oli ulkoisen heijastelun väline. Samalla siitä kuitenkin muotoutui sisäisen tutkiskelun esikuva. (Melchior-Bonnet 2004, 175.) Peilistä ja peilauksesta onkin tullut yksi käytetyimmistä teemoista, motiiveista ja symboleista eri taiteissa. Reflektiivisyys, joka on läsnä romaanin kerronnassa lähes koko ajan päähenkilöiden pohtiessa omaa itseään, korostuu sekä elokuvan että

romaanin runsaissa peilauskohtauksissa. Ne ovat hetkiä, jolloin henkilöhahmot tulevat tietoisiksi omasta ajattelustaan. Ne ovat myös hetkiä, jolloin kerronta kehystyy peiliin katsovan henkilön kokemuksen kautta. Kaikki henkilöhahmot haluavat nähdä oikein minänsä ja tulla nähdyiksi omana itsenään. He pyrkivät itsereflektion kautta luopumaan useista tajuntaansa häiritsevistä aspekteista. Melchior-Bonnetin (2004, 168) mukaan peilaaminen on edestakaista liikettä toiveesta heijastukseen ja heijastuksesta toiveeseen. Peilin avulla on mahdollista havainnoida ja arvioida itseään ja sen kautta luoda haaveita itsestään ja muuttaa itseään.

Peilirakenteiden avulla lukija ja katsoja hahmottaa, miten henkilöhahmojen itsetietoisuuden aste kasvaa. Avain sekä romaanin että elokuvan lukemiseen tunnutaan antavan romaanissa esiintyvällä viittauksella kuuluisiin runoilijoihin ja heidän tapaansa käyttää kieltä. Sari lukee kirjasta, että ”[runoilijan] vision itseään tutkiskeleva luonne käy ilmi sellaisista metaforista kuin peili (yleinen Baudelairella ja Mallarmélla) ja heijastukset vedessä (hienovaraisempi keino, jota Rimbaud käyttää)” (SVR, 110). Tämä teosten läpileikkaava teema, itsensä tunteminen ja itsensä näkeminen, on tuotu esiin varsin tutuilla motiiveilla. Peilimotiivi on jo romaanissa olennainen, mutta sen merkitys korostuu ennen kaikkea elokuvassa. Vedellä ei sen sijaan ole suurta roolia romaanissa, mutta elokuvassa sen kuvasto on runsaan metaforinen. Keskityn veden merkityksellisyyteen hieman myöhemmin, sillä vaikka se heijastelevana pinta on selkeästi peiliin rinnastettavissa, kokemuksellisuus avautuu sen kautta hieman eri tavoin.

Peilien kautta keskeiseksi kohoaa toiseuden tematiikka. Peilikuvassa nähdään usein toinen, tunnistamaton. Melchior-Bonnet toteaa, että peilin avulla ihmisen on mahdollista nähdä toiseus itsessään. Odottamattomassa kohtaamisessa jokin itselle tuntematon ja ristiriitainen osa tulee näkyville. Tukahdutettu tai puuttuva hahmottuu tällöin kuvastimessa. (Melchior-Bonnet 2004, 234.) Romaanin alussa Sari näkee itsensä sekä tavaratalon näyteikkunassa että katukiveyksessä: ”Peilikuva kävelee tavaratalon mitan hänen rinnallaan, aukinaisen takin helmat lepattavat. Sileä jalkakäytävä peilaa ylösalaisen kuvan: mustat kengät ja vaaleanharmaisiin sukkiin verhotut sääret.” (SVR 44) Tässä on jo aiheita teemasta, jonka Sari tuo jatkuvasti esille. Sarista tuntuu, että hänen mielensä on ikään kuin ylösalaisessa tilassa. ”Sokoksen ikkunasta heijastuva nainen täyttää kohta kaksikymmentäkolme ja asuu yhä lapsuudenkodissaan Matinkylässä” (SVR 44). Sari näkee itsensä vain heijastuman kautta, ja tuo näky ei tunnu kuvaavan sitä Saria, joka hän toivoisi olevansa ja jonka hän toivoisi näkevänsä. Hän on lukittu lapsuudenkotiinsa sairautensa takia, ja tavaratalon lasiseinä antaa hänen katseelleen vain toisinnon tuosta vangista eikä suinkaan kuvaa itsenäisestä ja omaehtoisesta Sarista.

Elokuvan Sarin kokemus omasta vankeudestaan kuvataan hieman toisenlaisen peilauksen kautta, kun Sari pukeutuu peilin edessä olleessaan lähdössä laitoksen juhliin. Hänen äitinsä saapuu paikalle tuomaan koruja ja juttelemaan tyttärensä kanssa. Dialogia käydään ensin niin, että naisten takana oleva peili on joko sumea tai Sarin äidin heijastus näkyy kuvastimesta. Kun Sari saa kuulla, ettei hän saakaan muuttaa omaan asuntoon, hän kääntyy kohti peiliä katsomaan omaa kuvaistaan. Kasvoilta voi lukea hämmennyksen ja epätietoisuuden. Sari tuntuu pohtivan, kuka hän on. Kuka on tuo nainen, joka ei pärjää omillaan ja ei saa asua itsekseen? Jollain tapaa kyseessä on elokuvan ensimmäinen tunnistamisen hetki, joka on tietyssä mielessä samanlainen kuin romaanin alussa kuvattu heijastus oman kehonsa vangista.

Peilaus ei näin suinkaan ole vain itsetutkiskelun vaan myös vieraannuttamisen väline. Romaanin alussa Sarin epilepsia paljastetaan hänen kuvatessa tapaansa peilata kaulassaan roikkuvaa epilepsialaattaa. ”Hän katselee kirjaimia enimmäkseen peilistä: AISPELIPE” (SVR, 15). Peilikuva kääntää kirjaimet toisinpäin, ja Sari voi tällä tavoin ikään kuin erottaa sairauden itsestään. Tulee kuitenkin romaanin edetessä yhä selvemmäksi, etteivät Sarin vieraannuttamisen taktiikat toimi. Peilin ei tarvitse olla edes konkreettinen peili tai toinen ihminen, peilikuva voi heijastua myös piirustuksesta. Sarin ollessa sairaalassa ”Lotta näyttää kuvaa jonka se on istuessaan hänestä piirtänyt. Siinä hän nököttää vuoteessaan laiha ja murheellisena, kuin kynitty joutsen omien höyheniensä keskellä.” (SVR, 342) Jälleen Sari näkee itsensä sairautensa kautta, ja ymmärtää mitä epilepsia voi hänelle tehdä. Kyseessä on yksi harvoista hetkistä, kun joku muukin tuntuu näkevän hänet heikkona ja avuttomana. Sarin vahvuus on ropissut pois. On ensiarvoista, että juuri Lotta, joka on aluksi vihannut Saria, pystyy luomaan hänelle piirroksen kautta peilin itseensä. Sarin heikkous, joka on tullut esiin kyvyttömyytenä ymmärtää Lottaa, peilautuu nyt tämän nuoren naisen kautta.

Elokuvassa peilin kautta on kuvattu myös itsereflektion hetki, jolloin Sari tajuaa, ettei kukaan voi käsittää hänen tilannettaan. Laitoksen juhlissa Sarille tulee huono olo tanssilattialla, ja hän pakenee naistenhuoneeseen ottaakseen lääkettä. Sarin opiskelutoveri on samaan aikaan vessassa, ja hän luulee Sarin ottavan huumeita. Kaveri pyytää saada itsekin muutaman napin, mutta Sari kieltäytyy. Nainen pettyy ja puuskahtaa: ”Sä et oo niin helvetin täydellinen kun luulet” (SVE, 40:16). Kamera fokusoi perinteiseen tapaan siihen henkilöhahmoon, joka on äänessä, mutta kohtauksesta tekee mielenkiintoisen se, että se on kuvattu niin, että naiset näkyvät ainoastaan peilin kautta. Lisäksi Sarin opiskelutoveri muistuttaa hyvin paljon Saria samalla tavoin kiharrettuine ruskeine hiuksineen. Kyseessä on tällöin ikään kuin kaksoispeilaus: toisaalta Sari heijastuu suoraan peilistä ja toisaalta lähes identtisestä opiskelukaveristaan. Peilistä Sari ei siis näe vain ulkopuolista uhkaa vaan myös

sisäisen. Ristiriita syntyy luonnollisesti siitä, että Sari ei epileptikkona suinkaan kuvittele olevansa täydellinen, mutta näistä sisäisistä ajatuksista ei kukaan ulkopuolinen voi saada kiinni. Toisaalta kyseessä on sisäinen muistutus peilistä katsovan kaksoisolennon taholta, joka muistuttaa että vaikka Sari kuvitteli hetken voivansa elää normaalia nuoren ihmisen elämää, kyseessä on harha.

Selkein peilauskohtaus elokuvassa on se, kun Sari nähdään huoneessaan peilikuvan kautta. Sari istuu alusvaatteisillaan huoneessaan ja tuijottaa peilikuvaansa arasti. Keho ja mieli tuntuvat olevan tietyllä tapaa eri paria. Sari tarttuu röntgenkuvaansa, joka on otettu hänen aivoistaan, ja miettii selvästi epilepsiaa. Mietteliäät kasvot korostuvat seuraavassa peilin kautta nähdyssä otoksessa. Nopeilla montaasimaisilla leikkauksilla erotetaan nykyhetkestä sinisävyiset muistot taustalla vaanivasta sudesta ja muljahtelevasta silmästä, jotka viestittävät kohtausten olevan alkamaisillaan. Sarin päässä kuuluu myös hänen äänensä, sanallistettu versio sudesta, joka on ”musta olento, joka kulki jossain näkökentän reunoilla” (SVE 19:05). Seuraavassa otoksessa Sari kääntää katseensa peilikuvasta eli kaksoisolennostaan – tuosta toisesta puolesta, jota ei halua katsoa, nähdä eikä muistella. Lähikuvassa kasvoista korostuu voimakas pelko ja ahdistus. Seuraava alastonkuva taas korostaa Sarin paljautta ja puolustuskyvyttömyyttä uhkan edessä. Melchior-Bonnet onkin todennut, että kun peilikuva saa aikaan liian paljon tuntemuksia, peili alkaa heijastaa eheyden sijaan pirstaleita. Peilikuva voi mielikuvituksen tavoin aiheuttaa tunteen ihmisen jakautumisesta. (Melchior-Bonnet 2004, 257.)

Kuten totesin, peilit eivät suinkaan aina ole konkreettisia, vaan toiset henkilöahmot voivat toimia myös päähenkilöiden mielten heijastajina. Tietynlaisena peilinä Sarin ahdistukselle onkin epätoivoinen Mikko, johon leikataan Sarin peilauskohtauksesta. Mikko nähdään hänelle vieraassa ympäristössä, kollegansa luona, haromassa vähäisiä hiuksiaan kumarassa asennossa. Kaikkein paljastavin merkki Mikon mielen myllerryksestä ovat kuitenkin hänen turvonneet tyhjyyteen tuijottavat silmänsä. Päähenkilöiden sekasortoiset mielentilat korostuvat tällä peilimäisellä rinnastuksella, joka vaatii katsojan käsittelemään molempien tunnetiloja.

Koska Sari ei tunnu löytävän itseään oman kuvajaisensa kautta, hän koettaa löytää vastaukset oman mielensä kiemuroihin peilaamalla itseään muihin: ”Hän katseli Ilaria ja itseään Ilarin ilmeiden, reaktioiden ja sanojen peilissä ja tarkkaili kiinnostuneena, mitä kaikkea hänen omasta suustaan tuli ulos. Ajattelikohan todella noin?” (SVR 48) Viimeinen kysymys kertoo Sarin epävarmuudesta sen suhteen, kuka hän on ja mitä hän oikeasti ajattelee. Hän ei ole vielä selvillä, miten muut ihmiset vaikuttavat häneen ja hänen ajatuksiinsa. Romaanin loppupuolella Sari taas pyrkii Mikon kautta

hahmottamaan itsensä vakavan kohtauksen jälkeen: ”On pakko katsoa. Tämäkin on peili.” (SVR 337) Sarin herätessä Mikko on hänen peilinsä, jonka kautta hän näkee itsensä. Mikossa hän näkee oman keskeneräisyytensä ja heikkoutensa, sairauden runteleman ihmisen. Mikossa hän kuitenkin näkee myös oman rakkaudennälkänsä.

Elokuvassa Sarin peiliksi on luotu romaanin maailmasta puuttuva henkilöahmo Riikka, joka myös sairastaa epilepsiaa. Vaalea tyttö kyselee Sarilta tämän tuntoja ja antaa Sarille syyn jäsentää omaa mieltään. Riikkaa voidaan pitää tyypillisenä ”läheinen suhde -henkilöhahmotyyppinä” (ks. tarkemmin erilaisista henkilöahmoista mm. Aaltonen 2002, 56–62). Tällaisen hahmon funktio on usein päähenkilön ajatusten peilaaminen. Tietyllä tavalla kyseessä on perinteinen elokuvan keino saada Sari sanallistamaan ajatuksensa ilman vieraannuttavaa voice-over kerrontaa tai monologeja. Riikan henkilöahmon funktio on kuitenkin monisyisempi. Samalla kun Riikka puhuu omista ajatuksistaan, kamera kohdentaa kuvauksen Sariin. Sarin kasvojen ilmeistä katsoja voi tällöin päätellä, että Riikka itse asiassa sanallistaakin juuri Sarin tuntoja. Sairaalan parvekkeella Riikka esimerkiksi puuskahtaa: ”Se on aivan perseestä, että tän ikäsen pitää koko ajan pelätä” (SVE 47:58). Kamera on sijoittunut naisten vasemmalle sivulle niin, että lähikuvassa näkyvät Riikan niska ja Sarin kasvojen sivuprofiili. Vaikka Riikka puhuu, hän näkyy sumeana, ja tarkennus on Sarissa koko kohtauksen ajan. Sarin kasvojen ilme kertoo, että tämä ei ole ensimmäinen kerta, kun hän ajattelee samalla tavoin. Kyseessä on oivallinen esimerkki siitä, miten kerronta voi elokuvassa suodattua Sarin KOKEMISEN kehyksen kautta, vaikka äänessä onkin Riikka.

Peilien avulla on elokuvassa hyvin helppo korostaa otosten subjektiivisuutta. Kun henkilöahmo heijastuu osittain tai kokonaan peilistä, näemme tapahtumat näkökulmaotoksena sisäisesti fokalisoituna ja samalla hahmotamme henkilön reaktiot tilanteessa. Kun Sari elokuvan lopussa taistelee tajunnanmenetyskohtausta vastaan kylpyhuoneessa, lähes koko sekvenssi on kuvattu peiliä hyödyntäen. Näin kerronta suodattuu Sarin KOKEMISEN kehyksen kautta yliolanotoksina kuvatuissa otoksissa. Tarkkailemalla Sarin eleitä ja ilmeitä peilistä pääsemme entistä syvemmälle Sarin tajuntaan ja aistimme naisen tuntemaan epätoivon ja tuskan.

Elokuvassa peilit ovat mukana hetkissä, kun Sarin mielessä tapahtuu jotain myllertävää. Nuo kohtaukset nähdään usein peilin kautta tai tilassa, jossa on peili. Peilaus onkin selkeästi yhteydessä juuri Sarin henkilöahmoon ja hänen vieraantumisen ja toiseuden kokemukseensa. Heijastumisella on kuitenkin romaanissa ja elokuvassa yhteys myös Mikolle merkittäviin hetkiin. Romaanissa se on tarkasti osoitettava hetki, jolloin Mikko käsittää, ettei heitä enää Mikaelan kanssa ole. Mikaelan

heijastus näkyy seinällä olevan taulun lasissa ja silloin Mikko ymmärtää että ”maailma on kääntynyt toiseen suuntaan”(SVR, 26). Mikko ei näe suoraan asioita, ja ainoastaan heijastusten kautta hän voi ymmärtää tapahtumia. Ikään kuin vinosta kulmasta katsominen tekisi asioista todellisia. Tämä palautuu Mikon rooliin kirjallisuudentutkijana, joka työkseen tarkastelee todellisen maailman representaatiota, heijastuksia todellisuudesta.

Elokuvassa Mikko ymmärtää Sarin merkityksen oman heijastuksensa kautta. Sarin maatessa tajuttomana sairaalassa Mikko katsoo elokuvassa ensimmäistä kertaa peiliin. Ensimmäistä kertaa elokuvan aikana myös kuulemme Mikon ajatukset ikään kuin suoraan, kun lääkärin sanat kuuluvat taustalla: ”Sari tarvitsee rinnalleen ihmisen, joka ei pelkää sitä mitä hän pelkää” (SVE 1:27:37). Mikon harmaapartaisesta peilikuvasta leikataan nopeasti kuvaan pistäväsilmaisestä sudesta. Peilistä odottamattomasti heijastuva kaksoisolento on tuntematon ja outo toiseus (Melchior-Bonnet 2004, 270). Näin katsoessaan peilikuvaansa Mikko näkee suden ja samalla hän näkee pelon. Susi on teoksissa metafora epilepsiasta, mutta elokuvan kontekstissa susi edustaa myös Mikon syyllisyyttä Sarin kohtauksesta. Mikko on susi, jonka takia Sari makaa tajuttomana. Mikko kokee, että hänen selkärangattomuutensa on johtanut tähän tilanteeseen. Romaanissa Sarin vakava kohtaus ei ala yhtä dramaattisesta tilanteesta kuin elokuvassa vaan tavallisena arkiämönä. Mikko kuitenkin syyllistää myös romaanissa kohtauksesta itseään. Mikon syyllisyys on kuvattu itsesyytösten ryöppynä.

Miten hän on pitänyt huolta siitä jota hän on sanonut rakastavansa. Kaatanut omat murheensa ja tautinsa sen niskaan. - - Kyllä, hän on luultavasti tartuttaja. - - Kyllä, on ollut kaikenlaista stressiä, elämänmuutos, ihmissuhteet, Sari tekee kovasti töitä, opiskelee, kääntää, kuuntelee mitä muilla on sydämellään. Ja hän on vain katsellut vierestä. - - Hän ei ole uskonut että Sarin sairaus on täyttä totta. (SVR 329–330)

Tässä tulee hyvin ilmi Palmerin huomio, että vapaan epäsuoran esittämisen välittömyys soveltuu ennen kaikkea kuvaamaan tilanteita, joissa esiintyy jännittyneisyyttä, kuohuntaa, sisäistä kamppailua, henkistä etsintää, mullistuksia ja erilaisia kriisejä (Palmer 2005, 605). Mikko tuntee syyllisyyttä siitä, ettei ole ollut Sarin tukena. ”Kun voisi olla ajattelematta mitään” (SVR 331), Mikko toivoo, mutta hänen ajatuksensa kiertävät romaanissa hurjaa vauhtia ja Sarin tärkeys korostuu niissä vahvasti. Elokuvassa Mikko taas hahmottaa Sarin merkityksen itselleen, kun muistot tulvivat hänen mieleensä. Nämä takautumat luodaan leikkaamalla otoksiin, jotka on jo nähty aiemmin elokuvassa. Kyseisiä mentaalikuvia käsittelen myöhemmin tarkemmin. Tärkeää on kuitenkin huomata, että juuri peilaus, yritys katsella omaa tajuntaa, mahdollistaa myös kerronnallisen kehyksen, jonka avulla meidän on mahdollista päästä katsojina Mikon mielen sisälle.

4.3 Mielen sävelet – musiikin kehystämä tajunta

Kuten tutkielmassani on jo tullut ilmi, henkilöhahmojen katseet ja katsomiskulmat ovat olennaisessa roolissa määrittäessään osittain sitä, kenen KOKEMISEN kehyksen kautta elokuvaa kerrotaan. Fokalisaatio ja katse linkittyvätkin selkeästi yhteen, vaikkei fokalisaation käsitteen sisältöä voidakaan rajoittaa pelkäksi näkökulman tarkasteluksi (Chatman 1990, 139). Katseella voi olla monia funktioita. Katseella henkilöhahmo voi muun muassa etsiä informaatiota, antaa informaatiota, varoittaa, kiittää, ilmaista uteliaisuutta, kontrolloida, uhkailla tai luoda läheistä suhdetta johonkuhun. (Palmer 2011, 37.) Henkilöhahmojen katseita tarkastelemalla voidaankin fiktiivisiä tajuntoja konstruoida entistä tarkemmin. Olen jo aiemmin käsitellyt henkilöhahmojen katseita muun muassa mielen sosiaalisuutta käsittelevässä alaluvussa, sekä fokalisaation ja peilaamisen yhteydessä. Nyt pyrin yhdistämään katsomisen ja kuulemisen eli tarkastelemaan sitä, miten elokuvan äänimaisema tuottaa osaltaan henkilöhahmojen mieliä.

Haluan tässä alaluvussa nostaa esille musiikin vaikutuksen henkilöhahmojen tajuntojen jäsentämisessä. Kuten aiemmin totesin, Robert Stamin mukaan elokuvalla on tietystä mielessä romaania kattavampi valikoima mahdollisuuksia, joiden avulla tuottaa fiktiivisten mielten kuvausta. Hutcheon korostaa juuri musiikin merkitystä: “For the adapter, music in film functions as an emulsifier that allows you to dissolve a certain emotion and take it in a certain direction” (Hutcheon 2006, 41). Elokuvan ääntä voidaankin käyttää yhdistämään ulkoinen ja sisäinen tila vähemmän eksplisiittisesti kuin mitä esimerkiksi kamera-assosiaatiot tekevät (emt., 41). Onkin tärkeää huomata, että elokuvan narratiivisuus ei synny pelkästään sen visuaalisuuden kautta, vaan myös musiikki tarjoaa tulkinnan kannalta tärkeää informaatiota (Kalinak 1992, 30). Musiikilla on usein tulkinnan kannalta merkittävä vaikutus, vaikka katsoja ei edes kiinnittäisi tietoisesti huomiotaan siihen (Levinson 1996, 250). Oman tutkimukseni kannalta on olennaista, että musiikkia voidaan käyttää luonnehtimaan henkilöhahmon mieltä (Branigan 1992, 140). Jarold Levinson on jaotellut elokuvamusiikin eri funktioita, ja henkilöhahmon tajunnan kuvaamiseen liittyy viidentoista kategorian joukosta kaksi. Ensimmäinen musiikki voi paljastaa henkilöhahmon psykologisen tilan, johon kuuluvat niin tunnetilat, persoonallisuuden piirteet kuin jotkin tietyt kognitiot. Toisekseen musiikki voi muokata katsojan suhtautumista henkilön tajuntaan esimerkiksi korostamalla jonkin tunnetilan voimakkuutta. (Levinson 257–258) Musiikin ja kuvan välistä suhdetta kuvaan yleisesti parafrasoin, polaroinnin ja kontrapunktin käsittein. Ensimmäinen tarkoittaa tilannetta, jossa musiikin ja kuvan merkitys ja tunnelma ovat yhtäläisiä. Polarointia käytetään taas silloin, kun

halutaan selventää kohtausten tunnelatausta. Kontrapunkti musiikki puolestaan luo ristiriidan kautta kuvalle uuden merkityksen. (Juva 1995, 211–213.) Baconin mielestä suurin osa elokuvamusiikkia pyrkii korostamaan tunteita ja tunnelmia sellaisenaan pyrkimättä selkeään kontrastiin tai ironiaan (Bacon 2004, 235). Näin on myös *Suden vuosi* -elokuvan kohdalla. Elokuvassa musiikki tukee ja korostaa henkilöhahmojen tajunnan muuta kuvausta.

Palataan hetkeksi katseen voimaan. Laura Mulveyn mukaan valtavirtaelokuvassa mies on hahmona aina aktiivinen katsoja ja nainen passiivinen katseen kohde (Mulvey 1999, 837). Tätä jaottelua on suomalaisessakin elokuvassa rikottu toisinaan, kuten esimerkiksi Teuvo Tulion ohjaama *Intohimon vallassa* (1947) osoittaa. Myös *Suden vuosi* -elokuva kääntää katsojan roolit pääläelleen. Kun Sari ja Mikko ovat muuttopuuhissa, Sarin lähes voyeristinen katse tarkkailee Mikkoa lasisen oven takaa. Kamera seuraa Mikon paidan vaihtoa, Mikon paljasta yläruumista ja Sarin tarkkaavaisen katseen suuntaa herkeämättä. Kohtausta ennakoi muuttolaatikoiden purkamisen taustalla voimakkaasti soiva Poets of the Fall- yhtyeen kappale ”Carnival of Rust”. Laulajan pitkät ooo-äänteet häipyvät hitaasti pois juuri ennen kuin Sari nostaa katseensa Mikon kehoon. Intohimoa huokuvan kappaleen loppuminen tihentää entisestään kohtausten intensiteettiä. Kappaleen sanoista kuultaa toive seksuaaliseen kanssakäymiseen. Kertosäe alkaa sanoilla: “come feed the rain / cause I'm thirsty for your love / dancing underneath the skies of lust”. Sanoituksesta on kuultavissa kaipuu intohimoiseen rakkauteen. Kuitenkin *lust* merkitsee mielestäni tässä kontekstissa enemmän kuin pelkkää seksuaalista himoa. Se kuvastaa henkilöiden halua saada jotain enemmän kuin ennen, sillä tarpeeksi ei ole enää riittävästi. Kertosäe jatkuu: “yea, feed the rain / cause without your love my life / ain't nothing but this carnival of rust.” Ruoste toimii pysähtyneisyyden ja paikoilleen jähmettymisen vertauskuvana. Tästä olotilasta molemmat päähenkilöt pyrkivät pois. Sade voidaan näin nähdä myös surun metaforana, ja pyyntö ruokkia suru pois laulun puhujan ja samalla myös Mikon ja Sarin suurimpana toiveena. Tässä kohtauksessa elokuvan musiikki toimii parafrasina. Myös ilman musiikkia henkilöhahmojen toiveet ja halut tulisivat tietyllä tavalla ilmi, mutta kappale korostaa odottavaa ilmapiiriä ja henkilöiden mieltä kaihertavaa jännitystä hypnoottisella kitaranäppäilyllä ja rytmimunan nakutuksella. Kertosäkeen alkaessa henkilöhahmojen tunteet taas ikään kuin räjähtävät ilmoille kun rummut, basso ja sähkökitara liittyvät mukaan luomaan kontrastia pidättyväiselle alulle. Samalla myös kappaleen sanat tuntuvat antavan vihjeen henkilöhahmojen tunne-elämästä.

Romaanissa kuvataan Mikon muuttopäivää hyvin eri tavoin kuin elokuvassa. Mikon KOKEMISEN kehityksen kautta on aistittavissa miehen mielen myllerrys ja toive rakkaudesta. Hän ei kuitenkaan

”uskalla kysyä, hän ei edes uskalla katsoa Saria, mutta ääneen sanomaton kerääntyy hänen rintaansa ja kurkkuunsa ja vie lämmön hänen kasvoiltaan” (SVR 216). Kun elokuvasta välittyy selkeästi avoin toiveikkuus ja jopa himo, romaani kuvaa käpertyneisyyttä omaan itseen ja pelkoa torjutuksi tulemisesta. ”Hän kuulee Sarin liikahtavan. Se ei kuitenkaan tule hänen luokseen tai kosketa häntä.” (SVR 216) Toisin kuin elokuvassa, jossa Sarin pitkät katseet ja Mikon kevyet kosketukset korostavat ilmapiirin sähköisyyttä, romaanissa henkilöhahmot pysyvät erillään. Sarin ”[ä]änikään ei kuvasta palavaa intohimoa tai kissamaisesti hyrisevää sensuaalisuutta tai edes hellyyttä. Se on tasainen ja eleetön.” (SVR 216) Pystyäkseen näkemään Sarin mielen sisään Mikon täytyykin lopulta kohottaa katseensa. Sarin tajunta nimittäin rakentuu hänen teoissaan ja tekemättä jättämisissään. Mikon on kuitenkin vaikea lukea Sarin ajatuksia tämän eleettömän toiminnan kautta. Kun Sari selittää haluavansa edetä rauhallisesti, Mikon ”on pakko katsoa Sarin kasvoja ymmärtääkseen lopunkin --” (SVR 217). Nähdessään Sarin kasvoilla tyyneyden ja lempeyden Mikko vihdoinkin tajuaa, mitä Sari haluaa ja mitä tämä odottaa häneltä.

Sari tuntuu olevan elokuvassa suhteen aktiivisempi osapuoli, mutta romaanissa Mikko lähestyy tavoitteellisesti Saria laitoksen pikkujouluissa. Mikon käyttäytymisen taustalla on tällöin paikallinen motivaatio, sillä tapahtuma luo poikkeaman Mikon normaaliin käyttäytymiseen. Yleensä Mikko nimittäin pitää itseään täysin mitättömänä eikä koe osaavansa hyödyntää skriptiä naisen lähestymiseen. Laitoksen pikkujouluissa nousuhumalaisesta Mikosta tuntuukin, ettei hän ole oma itsensä lainkaan. Liittyessään opiskelijoiden seuraan ja tehdessään Sarin kanssa sinunkaupat Mikko ”puristaa kättä. Pitkään. Sari painaa katseensa.” (SVR 181) Näin Mikosta tulee valloittaja, jolla on voimaa ja valtaa nuoren naisen ylitse. Sarin painunut katse kertoo hänen ujostelevan, ja antavan näin omalla katseellaan tilaa miehelle. Mikon saalistajaskriptin heräämisestä kertoo hänen ajatuskulkunsa. ”Minä isken sen, hän ajattelee” (SVR 181). Hyvin voimakastahtoisesti Mikko ajaakin Ilarin pois tieltään ja saa Sarin näin kokonaan itselleen.

Elokuvassa sen sijaan nähdään pikkujouluista kohtaus, jossa Mikko nuokkuu yksinään salissa, jossa soitetaan lounge-musiikkia. Lounge-musiikille on tunnusomaista sen pyrkimys saada kuuntelijassa aikaan kokemus toiseen paikkaan siirtymisestä (Goldsmith 2005, 1060). Taustalla leijaileva diegeettinen musiikki⁶ vahvistaakin vaikutelmaa Mikon halusta olla jossain toisessa paikassa. Sari on elokuvassa se, joka lähestyy Mikkoa. Kohtaus päättyy siihen, että musiikki lakkaa ja Sari ja Mikko tuijottavat toisiaan pitkään. Katse on tässäkin merkinä sanattomasta sopimuksesta, sillä

⁶ Diegeettisellä musiikilla on jokin lähde elokuvan fiktiivisessä maailmassa. Ei-diegeettinen musiikki puolestaan on elokuvan taustamusiikkia. (Bacon 2004, 236.)

elokuva ei näytä, kuka lopulta ehdottaa siirtymistä Mikon hotellihuoneeseen, vaan pikkujoulutilasta siirrytään ristikuvaleikkauksen avulla hotellin tyhjälle käytävälle.

Suden vuosi -romaanissa ei juuri viitata henkilöhahmojen kuuntelemaan musiikkiin. Ainoastaan kerran Sarin mielentilaa kuvataan musiikin avulla, kun nainen kurkkukivussa ”kuuntelee parikymmentä tahtia Chopinia, toteaa sen mielialaan sopimattomaksi ja vaihtaa Scarlattiin” (SVR 297). Valitsemalla Scarlatilta D-duuri-sonaatin, Sari tuntuu hakevan piristystä ankeaan olotilaansa. Klassisen musiikin soittaminen kuvaa myös Sarin henkilöhahmoa yleisesti ja vahvistaa romaanin luomaa kuvaa täsmällisestä ja hivenen pidättäytyväisestä naisesta. Tukahdutettuja tunteita kuvaa myös se, että Sari ”jättää Mikon häärimään keittiön pöydän ääreen ja Mikhail Pletnevin olohuoneeseen kutomaan romanttista h-molli sonaattia, menee kylpyhuoneeseen ja vääntää veden valumaan”(SVR 298). Näin Sari jättää romanttiset haaveet musiikin ja Mikon myötä ja siirtyy molemmista erilliseen tilaan. Kylvyn ottaminen on myös olennaista tulkinnan kannalta, sillä kuten myöhemmin tutkielmassani käy ilmi, vesi on Sarille tietynlainen pakopaikka, jonne hän sekä romaanissa että elokuvassa eristäytyy.

Suden vuosi -elokuvassa musiikilla on merkittävä rooli kognitioiden ilmentäjänä ja vahvistajana. Kaiken kaikkiaan Tuomas Kantelisen säveltämä elokuvamusiikki korostaa mahtipontisine jousisektioineen *Suden vuosi* -elokuvan henkilöhahmojen mielentilojen liikkeitä ja tunteiden kirjoa ylimalleisesta onnesta syvimpään suruun. Erityisesti Sarin epilepsiakohtausten aikana musiikki luo osaltaan vaikutelmaa henkilöhahmon sisäisestä rikkinäisyydestä ja epätoivosta. Musiikki voi kuitenkin olla kameran lisäksi tärkeässä roolissa myös määrittäessään sitä, kenen tajunnan kuvauksesta on kyse. Elokuvan loppupuolella on tästä hyvä esimerkki. Sarin ja Ilarin keskustellessa baarissa diegeettinen musiikki kuuluu ensin heikosti taustalla. Musiikki voimistuu, kun kamera kuvaa lähikuvaa molempien kasvoista. “Everything falls apart / when you let me fall in to your arms” laulaja laulaa samalla hetkellä, kun Sari nousee ensimmäistä kertaa vastustamaan Ilaria. Diegeettinen musiikki on raivokasta ja tuntuu kuvaavan Ilarin tunteita ja rikkoutuneita haaveita. Ilari tajuaa viimein, ettei Sari rakasta häntä, vaikka tämä onkin mennyt sänkyyn hänen kanssaan, ja ettei hän ole osannut lukea Sarin mieltä oikein tämän käyttäytymisen perusteella. Kun Sari nousee pöydästä ja ryntää kadulle, musiikki kulkee naisen mukana ja muuttuu ei-diegeettiseksi samalla kun sen volyyymi kasvaa. Kappale, joka äsken tuntui kertovan jotain olennaista Ilarin tajunnasta, kuvaakin nyt Sarin epätoivoa. Claudia Gorbman toteaaakin, että elokuvamusiikille on tyypillistä, että se usein risteää eri kerronnan tasojen kanssa. Musiikki voi vaihtua hetkessä subjektiivisesta

objektiiviseksi ja diegeettisestä ei-diegeettiseksi. (Gorbman 1987, 152–158.) Kyseisessä kohtauksessa se auttaa paikallistamaan KOKEMISEN kehyksen välillä Ilariin ja välillä Sariin. Kuten sekä tästä että aiemmasta esimerkistä voi huomata, erityisesti elokuvassa käytettyiden kappaleiden sanoituksilla voi olla merkittävä rooli niiden heijastellessa henkilöhahmojen tunteita ja ajatuksia. Tutkielmani seuraavassa luvussa siirryn tarkastelemaan millaisen heijastavan pinnan henkilöhahmojen tajunnoille tarjoavat romaanin ja elokuvan sisältämät tekstit ja tilat. Seuraavaksi jatkankin tutkimuksessani tekstuaalisen perinnön tarkastelua eli otan analyysini kohteeksi intertekstuaalisuuden tajunnan kuvauksen jäsentäjänä.

5 Mielen heijastukset

Tutkielmani viimeisessä varsinaisessa luvussa suuntaan kohti fiktiivisiä tajuntoja jälleen hieman erilaisesta näkökulmasta. Tarkoitukseni on tutkia, miten henkilöhahmojen mielet rakentuvat suhteessa ympäristöihinsä. Pysin siis tarkastelemaan, millainen rooli intertekstuaalisuudella sekä teosten luomalla tilallisuudella on tajunnan konstruoinnin kannalta.

5.1 Mielen paloja – intertekstuaaliset kehykset

Intertekstuaalisuutta on mahdollista pitää yhtenä kehyksenä, jonka kautta romaania ja elokuvaa luetaan. Intertekstuaalisten viittausten avulla lukija konstruoi henkilöhahmon rakentumista ja tämän mielen liikkeitä. Samalla intertekstuaaliset viittaukset ja niiden luomat kehykset auttavat toisia henkilöhahmoja muodostamaan käsityksen henkilöhahmojen tajunnoista. Intertekstuaalisuus ja sen hahmottaminen sijoittuu Fludernikin mallin kolmannelle tasolle. Jokainen lukija lukee fiktiota läpi omien kognitiivisten kehystensä, jotka ovat muokkautuneet ympäröivässä yhteiskunnassa. Intertekstuaalisuuden ymmärtäminen onkin vahvasti kulttuurisidonnaista.

Intertekstuaalisuuden teoria voidaan jakaa rajatonta ja rajallista intertekstuaalista kannattaviin tutkijoihin. Esimerkiksi Julia Kristeva ja Roland Barthes näkevät intertekstuaalisuuden koko kulttuurin kenttään kuuluvana kaiken kommunikaation ehtona, kun taas rajallinen intertekstuaalisuus liittyy tunnistettavissa oleviin viittauksiin. (Makkonen 1991, 18–19.) Kristevan ja Barthesin määrittelemät intertekstuaalisuudesta vaikuttavat analyysin kannalta turhan laajoilta, ja Pekka Tammi ei tunnukaan näkevän rajattomasta intertekstuaalisuuden käsitteestä olevan juuri hyötyä tekstien tulkinnan osalta, vaan hän pyrkii löytämään konkreettisia esimerkkejä intertekstuaalisuuden tutkimuksen tueksi (Tammi 1991, 74). Huomionkin tässä tutkielmassani ainoastaan rajatun intertekstuaalisuuden muodon, jossa subteksti voidaan jäljittää. Subtekstin käsite kirjallisuustieteellisessä kontekstissa on peräisin Kiril Taranovskin tutkimuksista. Käsitteenä se on ennen kaikkea analyysin väline ja sen pohjimmaisena käyttötarkoituksena on tekstien

hermeneuttisten ongelmien selvittäminen. (emt., 60–61.) Subtekstianalyysin avulla pyritään selvittämään subtekstien tehtävä tekstissä (Makkonen 1991, 22).

Molemmat *Suden vuosi* -teokset sisältävät runsaasti intertekstuaalista ainesta, mutta tämän tutkimuksen valossa on olennaista keskittyä vain niin subteksteihin, jotka toimivat lukijan apuvälineinä tämän konstruoidessa henkilöhahmojen tajuntaa. Tammi korostaa, että teoksen ymmärtämisen kannalta ei ole suinkaan välttämätöntä havaita tai tuntea subtekstiä (Tammi 1991, 65). Pysin kuitenkin osoittamaan, että subtekstien avaaminen auttaa hahmottamaan henkilöhahmojen mieliä tarkemmin. Jotkin intertekstuaaliset viittaukset kuvaavat nimittäin henkilöiden sielunmaisemaa. Ne ovat avaimia henkilöhahmojen tajuntaan ja antavat vihjeitä siitä, mitä hahmot tuntevat tai ajattelevat. Ensinnäkin niiden runsaus kertoo henkilöhahmojen tavasta hahmottaa maailmaa kirjallisten kehysten kautta. Toisekseen viittaukset avaavat subtekstejä tuntevalle lukijalle mahdollisuuden hahmottaa henkilöhahmojen tuntemuksia ja ajatuksia yksityiskohtaisen tarkasti.

On todettu, että kaunokirjallisuudessa ekfrasis voi toimia karttana henkilöhahmon mieleen (ks. Klarer 1999,37; Wandhoff 2004, 220–221). Aivan samalla tavalla erilaiset subtekstit ovat karttoja henkilöhahmon mielen sisälle. Siinä missä ekfrasis voidaan nähdä vahvana kognitiivisena kehyksenä, joka ohjaa lukijaa kerronnan läpi (Wandhoff 2004, 221), myös intertekstuaaliset kehykset johdattavat lukijaa tulkitsemaan henkilöhahmon mieliä. Ritva Leppihalme esittääkin jaottelussaan alluusoiden funktioista, että alluusio voi rakentaa merkityksiä, jotka liittyvät henkilöhahmoihin (Leppihalme 1997, 33–70). Kun puhumme laajemmasta tekstienvälisyydestä, voimme havaita, että elokuvan multimodaalinen luonne mahdollisesti houkuttelee esiin vielä runsaammin erilaisia subtekstejä.

Yleisin kytkentä kahden tekstin välillä *Suden vuosi* teoksissa on suora nimeäminen. Tällöin toinen teos, henkilönimi tai muu vastaava mainitaan eksplisiittisesti tutkittavassa teoksessa. Usein viittaus on myös tyyppillisesti metonyminen, sillä suoraan johonkin teokseen viittaamalla korostetaan epäsuorasti tekstin muita ominaisuuksia. Subtekstin ja tekstin suhde voidaankin usein nähdä metonymisena, sillä lukijan tulee pystyä näkemään kokonaisten tekstien välillä vallitseva suhde niiden osien kautta. Metonyminen suhde syntyy myös toisen tyyppin kytkennöissä. Tähän tyyppiin kuuluvat suorat tai muunnetut viittaukset toiseen tekstiin eli lainaukset, jotka käsittävät minkä tahansa muun osan tekstin diskurssista. Kolmas kytkentätyyppi pitää sisällään tyyllilliset subtekstit eli tapaukset, joissa teoksessa lainataan joitain yksilöllisiä tyylikeinoja. Neljänteen kytkentätyyppiin

taas lukeutuvat monilähteiset viittaukset, joka tarkoittaa subteksteistä löytyvien subtekstien hahmottamista. Tällöin voidaan periaatteessa luoda loputtomia viittausten sarjoja. (Tammi 1991, 68–82.)

En ole tutkielmassani niinkään kiinnostunut etsimään ja kategorisoimaan erilaisia kytkentöjä vaan tarkastelemaan eri subtekstien merkitystä henkilöhahmojen tajuntojen jäsentämisen apuvälineinä eli tietynlaisina intertekstuaalisina ja intermediaalisina kehyksinä. Myös Maria Mäkelä puhuu tutkimuksessaan kertomuksellisista, kirjallisista ja intertekstuaalisista kehyksistä. Hänen mukaansa näillä kehyksillä tietoisesti operoidessaan henkilöhahmo voi synnyttää itsestään tietoisesti eli itsereflektiivisen ”kirjallisen mielen”. Hahmottaakseen tämän kirjallisen mielen lukijalla on oltava tietoa kaunokirjallisuuden konventioista. Mäkelä osoittaa ansioituneesti, miten hänen *Sa femme* -esimerkkitekstissään muodostuu näin kahden eri tason kautta ristiriitainen ja ironisoitu kuva henkilöhahmon tajunnasta. (Mäkelä 2011, 261.) Itse pyrin kuitenkin oman aineistoni avulla osoittamaan, miten lukijan kaunokirjallisuuden, elokuvan ja muun populaarikulttuurin tuntemus tuottaa kognitiivisen kehyksen, joka auttaa luomaan ristiriidattonta ja yhtenäistä kuvaa henkilöhahmojen tajunnasta. Näin juuri ristiriidattomuus eri tasojen välillä mahdollistaa lukemaan *Suden vuosi* -teosten intertekstuaalisuutta kuvauksena henkilöiden mielistä.

Miguel de Cervantesin romaani *Mielevä Hidalgo don Quijote Manchalainen* on subteksti, johon romaanissa viitataan muutamaan otteeseen. Esimerkiksi nähdessään Mikon murtuneena Sari vertaa Mikkoa vaistomaisesti kuuluisaan kirjallisuuden hahmoon. Mikko on kuin ”Don Quijote, jonka tuulimyllyn siipi on lyönyt maahan” (SVR 151). Sekä Mikko että Don Quijote ovat tietyllä tapaa arkielämästä vieraantuneita. He ovat lukeneet kaunokirjallisuutta niin paljon, että näkevät kaiken kirjallisten kehysten kautta. Tämä tulee hyvin esille esimerkiksi silloin, kun Mikko saa kuulla vaimonsa uskottomuudesta. Hän miettii sosiaalisia normeja, jotka liittyvät uskottomuuteen, ja yrittää löytää oikeanlaisen reagoimistavan tilanteeseen.”Hän pyörittelee asiaa, kirjoittaa sen mielessään lauseeksi ja katselee sitä. *Vaimoni on ollut minulle viime joulukuusta saakka uskon.* Mitä hänen pitää tuntea tuollaisen lauseen edessä? Olla raivoissaan? Kiehua mustasukkaisuudesta?”(SVR 53, kursivointi alkuperäinen.) Mikko ei kuitenkaan tunne näitä tunteita, vaikka hänen ehkä kuuluisi. ”Hän ei kykene tuntemaan kuin hämmästyttä. Ei, ei hämmästyttä, vaan epäuskoa. Tai ei se oikein sitäkään ole.”(SVR 53) Tunteiden erittely on Mikolle selvästi hankalaa. Kirjallisuudentutkijana hän ottaa käyttöön ne välineet, jotka hän tuntee parhaiten, ja alkaa miettiä, miten hän erittelisi miespäähenkilön tunteita, jos lukisi jostain kirjasta kuvauksen Mikaelasta kertomassa tälle aikeistaan. Mikko ei selvästikään ole tottunut tuntemaan tunteita vaan ainoastaan

lukemaan niistä, ja näin hänen on välttämätöntä kuvitella sanat ja kirjoittaa ne mielessään lauseiksi, jotta hän kykenee suhtautumaan niihin.

Mikon mielen rakentuminen kirjallisuuden kautta, tulee esille teoksessa jatkuvasti. Kun kirjallisuustieteelliset termit metafora ja symboli tulevat Mikon luennoilla esille, Mikko vaistomaisesti lainaa ne omaa elämäänsä jäsentäviksi määritteiksi. Mikon kirjalliset kehykset aktivoituvat, kun hän sovittaa oman elämäntilanteensa noihin käsitteisiin: ”Toistuva, tuttu, tylsä. Hän on muuttunut Mikaelan silmissä metaforasta symboliksi. Minkä symboliksi? Epäonnistumisen, luopumisen, surkeuden, rikkinäisten haaveiden...” (SVR 27) Mikko pyrkii näkemään itsensä Mikaelan silmin, mutta hahmottaa naisen ajatuksia oman kirjallisuusteoreettisen tietämyksensä kautta. Näin Mikko ei ole enää Mikaelalle metafora, joka tehoaa uutuudellaan ja ainutlaatuisuudellaan, vaan pelkästään ikävien ja raskaiden asioiden symboli.

Romaanin alussa Mikaelan poikaystävä viittaa löyhästi Anna Kareninan aviorikokseen ja Mikko voidaan nähdä osana kaunokirjallisten petettyjen aviomiesten joukkoa, johon Aleksei Kareninkin kuuluu. Virkamiesmäisyyden ja jäyhyyden lisäksi Mikkoa ja Annan puolisoa yhdistää tietynlainen idealismi. Merkittävin yhtäläisyys liittyy kuitenkin Mikon ja Aleksein kykyyn tulkita toisten ihmisten mieliä. Mikko on täysin sokea Mikaelan ihastukselle ja uskottomuudelle aivan samalla tavoin kuin Aleksei ummistaa silmänsä Annan tunteille Vronskia kohtaan. Mäkelä toteaaakin, että hyvin pitkään romaanissa Aleksei Karenin on jopa ”autistisen kykenemätön kuvittelevaan toisten ihmisten tajunnanliikkeitä” (Mäkelä 2011, 83).

Ennen kaikkea uskottomuustematiikka voidaan liittää yleisesti tajunnan kuvauksen konventioihin. Väitöskirjassaan Maria Mäkelä esittääkin, että länsimaisella uskottomuuskirjallisuudella ja tajunnankuvauksella on vahvat kytkökset. Hänen mukaansa tajunnankuvauksen rakenteelliset ehdot ovat syynä moniin uskottomuuskirjallisuuden toistuviin teemoihin. (Mäkelä 2011, 11.) Vaikka uskottomuustematiikka ei *Suden vuosi* -romaanissa ole yhtä merkittävässä roolissa kuin Mäkelän analysoimissa teoksissa, se voidaan silti nähdä jatkumona näille kanonisoiduille romaaneille, joissa uskottomuuden ja mielen kuvaukset kerrostuvat ja linkittyvät. Esimerkiksi kun uskottomuutta tarkastellaan Mikon tajunnan kautta, huomataan, että romaanissa aviorikos on ulkoapäin tuotu kirjallinen kehys (vrt. Mäkelä 2011, 14). Vaikka Mikko siis koettaa rakentaa aviorikosskriptiin kuuluvia emootioita, hän ei kuitenkaan tunne analysoimiaan tunteita, vihaa tai syytöksiä. Hän tajuaa sen itsekin: ”Jotain on vialla” (SVR 54). Mikon kiinnostus toiseen mieheenkin on teoreettista laatua. Yksilöityjä tunteita ei ole, vaikka hän lukiessaan tai teatteria tai elokuvaa katsoessaan saattaa itkeä

ja tuntee suuria tunteita. Mikaela pitää häntä hulluna juuri sen vuoksi, että hän elää kirjallisten kehysten sisällä, vaihtoehtoisessa fiktiivisessä maailmassa eikä todellisessa teoksen reaali maailmassa. Kun Mikko kirjoittaa fiktiivistä tekstiä hän ”kirjoittaa pikemminkin toisissa kirjoissa kohtaamista ihmisistä kuin elävistä olennoista, joista hän ei tiedä lopultakaan kovin paljon”(SVR 75). Mikon elämästä vieraantuneisuus tulee näin hyvin esille. Hän ei ymmärrä elämää, sillä hän lukee siitä vain kirjoista. Niinpä hän myös etsii kirjallisia kehyksiä, joihin sijoittaa omat ajatuksensa. Pirjo Lyytikäinen on todennut, että Cervantesin romaanissa rinnakkain esittäytyy kaksi vastakohtaista fiktiivistä maailmaa. Toinen on Don Quijoten ihanteenaan pitämä kirjallisuuden maailma ja toinen fiktiivinen realismiin ja arkitodellisuuteen pohjautuva maailma. (Lyytikäinen 1991, 174.) Aivan samalla tavalla Mikon tajunta jäsentyy kahden eri maailman kautta.

Alan Palmerin mukaan Cervantesin romaanissa keskeisintä on se, että kertomus, jonka Don Quijote konstruoi itselleen, on konfliktissa tarinamaailman muiden henkilöhahmojen kertomusten kanssa hyvin monella tapaa. Don Quijote näkee jättiläisiä kun muut näkevät tuulimyllyjä. Romaanin jokaisessa kohdassa hän konstruoi tarinamaailman reaalisuuden eri tavoin kuin muut, koska hän omasta näkökulmastaan tulkitsee jokaisen tapahtuman siten, että ne sopivat yhteen hänen upotetun kertomuksensa kanssa. (Palmer 2004, 204.) Täysin samoin toimii *Suden vuosi* -romaanin Mikko. Mikko näkee kaikki romaanin tapahtumat omasta näkökulmastaan käsin ja pyrkii suhteuttamaan ne omaan upotettuun kertomukseensa. Esimerkiksi pohtiessaan omaa suhdettaan naisiin Mikko muistaa Mikaelan sanat: ”*Sulle nuo sun kirjat on todellisempia kuin mä, ethän sä osaa sanoa paria lausetta lainaamatta heti jotain kirjaa, onko sussa enää yhtään mitään omaa, sä olet lainapaloista kokoon kursittu päästä jalkoihin koko mies.*” (SVR 30, kursivointi alkuperäinen) Kursiivi erottaa Mikaelan äänen Mikon fokalisoitusta kerronnasta. Mikaela näkee Mikon vain sanojen kierrättäjänä. Hän kokee, että ääni jolla Mikko puhuu, ei ole tämän oma vaan suodattuu kirjallisuuden kautta. Näin Mikossa ei ole hänen mukaansa jäljellä mitään omaa, vaan Mikko on vain toisinto fiktiosta. Mikaelan mukaan Mikko on läpensä kirjallinen hahmo, ja tämä tulee hyvin ilmi naisen mietteissä: ”Kaikessa mitä se sanoi oli lainausmerkit ympärillä” (SVR 33). Mikolle kirjat edustavat todellisuutta, ja tässä tulee jälleen ilmi Mikon donquijotemaisuus eli hänen uskonsa kirjojen maailmaan. Oikeastaan Mikon koko identiteetti voidaan nähdä intertekstuaalisena, eli Mikaelan sanoin pelkästään erilaisista viittauksista ja kirjallisista traditioista koostuvana. Mikaela turhautuukin lopulta liikaa lukeneeseen Mikkoon, ”joka muisti kaiken mitä sen kirjoissa luki mutta häidin tuskin oman tyttärensä nimeä --” (SVR 89).

Toisaalta koko romaanihistoria on täynnä kirjallisuudesta vaikutteita ja uskomuksia lainailleita romaanihenkilöitä, kuten vaikkapa *Rouva Bovary* Emma. Mikko asettuu tähän jatkumoon. Aivan samoin kuin Emma etsii ”korkeampia ilmaisumuotoja romanttisesta fiktiosta” (Mäkelä 2011, 15), Mikko suodattaa omat tunteensa ja kokemuksensa kirjallisuustietämyksensä lävitse.

Väitöstutkimuksessaan Maria Mäkelä nostaa esiin huomionsa, miten kaunokirjallisilla mielillä on taipumus heijastella toisiaan. *Rouva Bovary* -teoksen Emman kohdalla Mäkelä puhuu henkilöhahmon ja lukijakonstruktion liittolaisuudesta eli siitä, miten molemmilla se, mitä koetaan tai luetaan, linkittyy aina aiempiin fiktiivisiin mieliin. (Mäkelä 2011, 62.) Emma Bovary koettaa siirtää intohimoisen rakkaussuhteen kirjallisista kehyksistä omaan yksitoikkoiseen arkeensa (emt., 161). Hyvin samalla tavoin Mikko käyttää kirjallisia kehyksiä tulkitessaan omaa elämäänsä. Hän kuitenkin herää huomaamaan tapojensa tuhoisuuden. Tämä tulee ilmi hänen puhuessaan tyttärelleen: ”Olen etsinyt maailmasta mieltä ja merkitystä hautaamalla itseni kirjallisuuteen, parhaisiin mahdollisiin sanoihin. Ajattelin että mitä kauempana minusta sanat ovat, sitä kauniimmin ja kirkkaammin ne soivat, vailla kulumia ja arkisuuden tahroja. Enkä viitsinyt enää etsiä omia sanoja. Mikä virhe, Lotta. -- (SVR 239)

Omien sanojen uudelleen löytäminen tuntuu kuitenkin Mikosta hankalalta. Erottuaan Mikaelasta Mikko miettii Sarin pyytämistä teelle: ”Ajatus heikottaa ja huimaa” (SVR 138). On selvää, että Mikon täytyy määritellä uudelleen suhteensa naisiin, hahmottaa uusi skeema ja myös uusi skripti, ja tämä on selvästi hankalaa hänelle. Yhtäkkiä hänellä ei olekaan kirjallisia kehyksiä, joihin voisi heidät helposti sulauttaa. Sen sijaan Sari kyllä näkee mahdollisuuden määritellä heidän suhteensa myös kirjallisten kehysten kautta. Tämä tulee esille hieman myöhemmin, kun Sari ja Mikko jo asuvat yhdessä. Sari miettii heidän suhdettaan:

Asiat etenevät omalla painollaan. Silti kannattaa tietää mihin päin ollaan milloinkin menossa. Hän tarkastelee Mikkoa ja itseään ja näkee valmiit käsikirjoitukset, joita he voisivat ruveta toteuttamaan, valmiiksi rakennetut roolit joiden vietäväksi olisi helppo heittäytyä, Abérlardin ja Héloisen, elämään pettyneen miehen ja tähtisilmäisen koulutytön, mustiin puetun runoilijan ja sirkusprinsessan, sokeasti rakastavan trubaduurin ja julman herrattaren: kolme arvoitusta, yksi kuolema, siellä missä hallitsee Turandot! Hän ei halua rooleja, ei ainakaan kokonaisina, korkeintaan palasina jossain, joka on perusolemukseltaan jotain muuta, satunnaista ja ihmeellistä ja silti aivan tavallista, kuin sumun nousu mereltä, tuulen kyyryyn painama heinä tai kallioon kerrostuneet juovat. (SVR 262)

Sarin olisi helppoa sijoittaa heidät vain historiallisiin kehyksiinsä, joissa he olisivat rakastuneita kuin Abérlard ja Héloise, ranskalainen teologi ja filosofi sekä hänen parikymmentä vuotta nuorempi oppilaansa. Sari ei kuitenkaan halua tulla sijoitetuksi mihinkään, määritellä heidän suhdettaan ja

lokeroida itseään Héloisen tai muiden valmiiden roolien kautta. Sari alkaa jo päästä irti vastaavuuksien ja analogioiden etsinnästä, hän alkaa luottaa itseensä. Viittaus suhteellisen traagiseen tarinaan, johon sisältyy muun muassa Abérlardin kuohitseminen, kertoo myös, että Sari alkaa luottaa myös siihen, että heidän oman tarinansa loppu voisi olla myös auvoisa. Vaikka Sari siis tuntuu osaavan jäsentää omaa mieltään varsin hienosyisesti muun muassa vertaamalla itseään Puccinin oopperan prinsessa Turandotiin, jonka jäisen pinnan alla leimuaa tuli, hän haluaa sanoutua irti näistä miellelyhtymistä. Sari eroaakin siis esimerkiksi Emma Bovarysta osoittaessaan, ettei hän tyydy valmiisiin muualta lainattuihin rooleihin, vaan on valmis irrottautumaan fiktiivisestä perinnöstä.

Jo *Suden vuosi* -romaanin alussa olevat paratekstit ovat kehyksiä suoraan päähenkilöiden mieleen. Jorge Luis Borgesin runon ”Joku näkee unta” alku on selkeä viittaus Mikkoon ja tämän donquijotemaisuuteen: ”Mitä uneksii tutkimaton tulevaisuus? / Se uneksii että Alonso Quijana / saattaa olla Don Quijote / lähtemättä kylästänsä tai / luopumatta kirjoistaan.” Näin esitetään lukemista vahvasti kehystävä toive, että Mikosta voisi kasvaa teoksen edetessä sankari – ennen kaikkea oman elämänsä sankari. Romaanin lopussa Mikko voikin olla oma itsensä Sarin kanssa, eikä hänen tarvitse luopua myöskään päänsä sisäisestä fiktiivisestä maailmasta, jonka hän on luonut kirjojensa avulla. ”Joku näkee unta” on valikoimasta *Peilin edessä ja takana*. Borges käsittelee usein teoksissaan identiteettikysymyksiä ja peileillä on keskeinen asema hänen teoksissaan. Kuten edellisestä alaluvusta tuli ilmi, sama tematiikka on keskeisessä roolissa myös *Suden vuosi* -teoksissa. Peilaustematiikka nouseekin näin jo alussa kehystämään romaanin lukemista.

Toisin kuin romaanissa, elokuvassa Mikon donquijotemaisuutta ei alleviivata. Elokuvassa Mikko ja Don Quijote kyllä rinnastetaan kohtauksessa, jossa Lotta esittää isälleen huolensa vanhempien suhteen tilasta. Mikon elämästä vieraantuneisuutta kuvataankin ehkä parhaiten tässä kohtauksessa, jossa Mikko keskustelee tyttärensä kanssa. Lotta katselee isänsä työskentelyä ja kyselee Mikon työstä sekä vanhempiensa avioliitosta:

”Onks susta teidän suhde kunnossa?” Mikko: ”Mun ja Baudelairen?” Lotta: ”Sun ja äidin! Baudelaire... Elättekte ees samassa maailmassa?” - - Lotta: ”Vois sitä elämässä olla muutakin kuin Baudelaire.” Mikko: ”No mullahan on. Cervantes.” (*SVE* 09:59–10.30)

Dialogi tuo hyvin selkeästi esille kirjallisuudentutkijan omistautumisen työlleen. Mikko uppoutuu kirjallisuuteen niin syvästi, että jopa hänen viisitoistavuotias tyttärensä on paremmin perillä hänen avioliittonsa tilasta kuin hän itse. Lotan puuskahtaessa, että elämässä saisi olla muutakin kuin Baudelaire, Mikko toteaa leikkisään sävyyn, että onhan hänellä Cervantes, ja pyytää Lottaa

ojentamaan *Don Quijoten* kolmannen ja neljännen osan kirjajhyllystä. Tämän jälkeen seuraa leikkaus lähikuvaan kirjan sivuista, joiden kuvissa Don Quijote seikkailee ritariasussaan. Viittaussuhde on hienovarainen, ja aukeaa todennäköisesti vain suhteessa romaanin tapaan verrata Mikkoa ja Don Quijotea ja näiden miesten haihattelevuutta. Toisaalta elokuva ei myöskään esitä Mikkoa aivan samalla tavalla omasta elämästään irrallisena kuin romaani. Vertaamalla Mikkoa Don Quijoteen korostetaan kuitenkin myös elokuvassa Mikon idealistisuutta, joka tulee selvästi ilmi myös hänen ajatuksistaan ja teoistaan. Mikon taipumus jämähtää kirjallisiin traditioihin ja elää elämäänsä niiden kautta on lisäksi havaittavissa myös elokuvan kohtauksessa, jossa Mikko istuu matkustajakodissa yksinään ja miettii Mikaelan sanoja. Taustalla kuuluu Mikaelan ääni: ”Sä oot kasa pölyä. Sä oot samanlainen pölykasa kuin ne sun pirun kirjat. Kato ittees, hyi helveti.” (SVE 27:15)

Siinä missä Mikko vertautuu Don Quijotena tunnettuun Alonso Quijanaan, Sarin mieltä jäsennetään viittauksilla Krzysztof Kieslowskin elokuvatrilogian ensimmäiseen osaan *Siniseen*. Romaanissa Ilari vertaa Saria useaan otteeseen Kieslowskin *Sinisen* Julieen. Ensin Ilari pohtii Saria omassa mielessään: ”Sari K. on persoona. Sielukas ja mystinen, kuin Kieslowskin elokuvien naiset, kahta elämää elävä Veronika tai Sinisen Julie.” (SVR 24) Myöhemmin Ilari viittaa jälleen Sarin kohdalla Kieslowskin *Siniseen*, kun hän toteaa Sarille: ”Se on sinun näköisesi elokuva.” (SVR 68) Ilari todennäköisesti miettii elokuvan estetiikkaa ja voimallisuutta. Hän myös saattaa ajatella, että elokuva on yhtä selittämätön, mysteerinen ja vaikeasti tulkittavissa kuin Sarikin. On mielenkiintoista pohtia, pystyykö Ilari toisaalta näkemään Sarissa myös rikkinäisen Julien. Elokuvatutkija Jarmo Valkola kuvaa *Sinistä* mielen tasojen montaasina, jossa keskiössä on identiteettiään etsivä nainen (Valkola 1999, 75). *Suden vuosi* on hyvin samantyyppinen elokuva, ja sitä voisi kuvailla täysin samoilla sanoilla. Onkin mielenkiintoista, että Ilari näkee Sarin Juliena, vaikkei edes kykene kovin hyvin tarkastelemaan tämän mieltä ja näkemään kaaosta naisen sisällä. Lukijan puolestaan on hyvin helppo peilata Sarin mieltä Julien hahmon kautta. Kyseessä on näin kaksoisupotettu kertomus, kun Sarin tajunta jäsenyy Ilarin tajunnan avulla.

Elokuvassa viittaukset *Siniseen* eivät ole samalla tavoin eksplisiittisiä kuin romaanissa. Ilman romaanin tarjoamia kehyksiä ne voivat jäädä tyystin huomioimatta. On esimerkiksi mielenkiintoista, että elokuvassa Sarille on kehitetty lisäyksenä uimaharrastus, joka romaanista puuttuu. Uiminen kuvaa Sarin uhmaa, sillä uimista pidetään yleisesti epileptikoille vaarallisena harrastuksena. Toisaalta se voidaan nähdä myös hienovireisenä viittauksena Kieslowskin *Sinisen* päähenkilöön Julieen, joka toistuvasti koettaa löytää sisäisen tasapainon juuri uinnin avulla. Näin

rinnastus, joka toistuu useaan otteeseen romaanissa, on tehty elokuvallisin keinoin näkyväksi. Kieslowskin elokuvan estetiikkaa on jäljitelty myös toiselle tavoin. *Suden vuosi* -elokuvan alussa nähdään samalla lailla Sarin silmästä peilautuvana hänen isänsä kuin *Sinisessä* nähdään Julien silmästä tämän lääkäri. Näin myös jo heti elokuvan alkumetreillä koko elokuvan ja romaanin kattava peilaustematiikka nousee esiin.

Intertekstuaalisuus on myös aina tietynlaista peilaamista. Kyseisissä teoksissa intertekstuaalisia viittauksia voidaanakin pitää peileinä henkilöihahmojen mieliin. Intertekstuaalisen viittauksen avulla paljastuu myös Mikon mielen teorian toimimattomuus. Sarin aloittaessa Mikon kanssa keskustelun heidän suhteestaan, Mikko nimittäin kiirehtii tulkitsemaan tämän mieltä väärin. Varmana Sarin torjunnasta ”[h]än ottaa Clèvesin ruhtinattaren ja työntää sen kiireesti hyllyyn. Takariviin.” (SVR 216). Intertekstuaalinen viittaus romaaniin luo psykoanalogian mielestä kirjahyllynä ja arkistona. Samalla kun Mikko konkreettisesti siirtää kirjan hyllyyn, hän työntää myös ajatuksen rakkaudesta mielensä takaosiin. Viittauksen kohteen tunteminen avaa myös lukijalle mahdollisuuden päästä vieläkin syvemmälle Mikon tajuntaan. Madame de la Fayetteen *Clèvesin ruhtinatar* on nimittäin kuvaus naisesta, joka torjuu rakastamansa miehen rakkauden. Mikon kirjavalinta näin ikään kuin pyrkii ennakoimaan mahdollista torjuntaa, jota hän koko ajan pelkää. Clèvesin ruhtinattaren tavoin molemmat *Suden vuosi* -teoksen päähenkilöt säilövät rakkauden tunteen vielä tässä vaiheessa sisäänsä, jotta se ei tahrintuisi. Viittaus *Clèvesin ruhtinatattareen* on oman tutkimukseni kannalta olennainen myös siksi, että kuten Mäkelä (2011, 71) osoittaa, jo La Fayetteen teoksessa voidaan selvästi havaita tajunnan lukemisen kaksi eri tasoa eli toisaalta lukija tulkitsemassa henkilöihahmoja ja toisaalta henkilöihahmot lukemassa toistensa mieliä. *Clèvesin ruhtinatattaren* henkilöihahmot ovatkin taitavia jäsentämään toistensa mieliä, mutta usein syntyy myös väärintulkintoja (emt., 73). Samasta syystä myös *Don Quijote* on keskeinen subteksti tutkielmani osalta. Howard Mancing nimittäin tähdentää *Don Quijote* -luennassaan, että mielen teoriaa hyödyntävää eli syvästi intersubjektivistista kirjallisuutta on kirjoitettu jo romaanin synnystä alkaen (Mancing 2011, 126–127).

Molemmat romaanin päähenkilöistä ovat kirjallisuusihmisiä, ja sekä Mikko että Sari kehystävät usein ajatuksiaan ja tunteuksiaan kirjallisten kehysten kautta. Toinen romaanin parateksti, Dingon ”Autiotalon” väärinkuultu säe, ”ja kuollut susi vie tajuntani pimeään”, on viittaus Sarin tajunnan kuvausta kehystävään susitematiikkaan. Kirjalliset kehykset näkyvätkin romaanissa myös siinä, miten Sari on nimennyt erilaiset kohtaustyyppit. Pientä kohtausta, jossa tajunta ei hämärry, hän kutsuu pikkuhukaksi, ja isompaa ja vaarallisempaa tajunnanmenetyskohtausta isoksi pahaksi

sudeksi: ”Hän on ristinyt toonis-kloonisen isoksi pahaksi sudeksi ja pätkimiset ja nykäykset pikkuhukaksi” (SVR 16). Näillä nimityksillä on selvä viittaussuhde tekstuaaliseen perintöön eli Kolme pientä porsasta -tarinaan ja sen kierrättämiseen Aku Ankka -sarjakuvissa sekä muuhun tunnettuun susikuvastoon, jota tarjoaa esimerkiksi satu Pienestä Punahilkasta. Kyseessä on Sarin tapa hahmottaa maailmaa tekstuaalisesti ja sanallistaa epilepsiakohtauksensa viittaamalla kaunokirjallisiin hahmoihin, joita on yleisesti pidetty ilkeinä ja pahoina. Elokuvassa myyttinen susikuvasto on otettu konkreettisesti mukaan. Elokuvassa Sari ei kutsu kohtauksiaan eri nimillä, mutta saadessaan kohtauksen hän näkee suden muotoisia tummia hahmoja ja paetessaan kohtausta hän pakenee sutta. Nämä näkökulmaotokset on toteutettu elokuvallisen ilmaisun keinoin. Juuri ennen tajunnanmenetyskohtausta Sari ei näe sutta, mutta hänen mentaalisen kuulokulmansa kautta kuullaan suden rähinää ja nopealla leikkaustahdilla sekä Saria takaa päin seuraavalla kamera-ajolla luodaan illuusio sutta pakenevasta naisesta. Susi edustaa metaforisesti Sarin suurinta pelkoa, isoa pahaa sutta eli toonis-kloonista epilepsiakohtausta. Tämä tulee elokuvassa esille monta kertaa aiemminkin, kun esimerkiksi Sarin mielteliäistä kasvoista leikataan nopeasti suden kiiluvaan silmään. Elokuvallisen montaa sin todetaan usein olevan elokuvan pääasiallinen metaforan tuottamisen keino (mm. Bluestone 1957, 22; Bacon 2004, 91). Näin leikkauksella luodaan merkityksiä, joita ihmismieli pyrkii rakentamaan vaistomaisesti. Koska susi ei millään tavalla kuulu elokuvan fiktiiviseen maailmaan, susi on ei-diegeettinen metafora, joka rakentuu Sarin KOKEMISEN kehyksen kautta välittyvässä kerronnassa. Tämän valossa onkin mielestäni kyseenalaistettava Pekka Vartiainen näkemys siitä, että elokuva ei kykene tuottamaan metaforan kaltaisia ilmiöitä vaan ainoastaan kieli kykenee tekemään näkyväksi kahden asian yhtäaikaisuuden (Vartiainen 1999, 115).

Suden vuosi -elokuva ei pyri tuottamaan yhtä monipolvista kuvaa henkilöhahmojensa tajunnoista intertekstuaalisuuden avulla kuin romaani. Vaikka Mikon rakkaus kirjallisuuteen on hetkittäin myös tuhoavaa, *Suden vuosi* -romaani on kuitenkin ennen kaikkea kunnianosoitus kaunokirjallisuudelle. Myös elokuva voisi olla läpensä elokuvallinen, mutta *Suden vuosi* -elokuva painottaa omia lähtökohtiaan elokuvahistoriaa enemmän. Saarelan elokuva käsittelee romaanin tavoin kirjallisuuden opiskelua ja opettamista sekä kahden kirjallisuudesta syvästi kiinnostuneen ihmisen suhdetta, ja tämä näkyy myös elokuvan tavassa käyttää kertovaa fiktiota hyväkseen. Yleisesti ottaen viittaukset rakentavat kuitenkin enemmän elokuvan tematiikkaa kuin varsinaisesti henkilöhahmojen tajuntoja. Jotkin intertekstuaaliset ja intermediaaliset viittaukset ovat kuitenkin tajunnan kuvauksen

kannalta hyvin valaisevia. Esimerkiksi Sarin ja Mikon päädyttyä viimein elokuvan loppupuolella yhteen, havaitsemme kohtauksen, jossa Lordi Byronin runon käyttö tukee elokuvan visuaalisuutta. Kun Mikko lausuu ensimmäisen säkeistön runosta ”She walks in beauty, like the night”⁷, kamera kuvaa Mikkoa ja Saria kahlaamassa rantavedessä auringonlaskussa. Voidaan ajatella kyseessä olevan tietyllä tapaa elokuvan ainoa voice-over kerronnan hetki, sillä Mikon edellisessä kohtauksessa aloittama kertomus päättyy tässä kohtauksessa runon ensimmäiseen säkeistöön. Kyseessä on yksi elokuvan seesteisimmistä hetkistä, kun henkilöhahmojen mielten levollisuus korostuu näin tyyneyttä huokuvan runon ansioista. Samalla Mikon Saria kohtaan tuntema ihailu tulee entistä selvemmäksi.

Vielä monisyisemmin henkilöhahmojen tajunnat hahmottuvat elokuvassa, kun symbolismia käsittelevällä luennollaan Mikko poimii Baudelairen ”Correspondances”-sonetista hänen mielestään sen ytimen ja lausuu säkeet ääneen luennolla. Tämän jälkeen Mikko lausuu Kaijärven suomennoksen: ”syvässä ykseydessä, joka on / laaja kuin yö ja kuin kirkkaus rannaton / niin äänet, värit, tuoksut vastaavat toisiansa”, ja nostaa samalla katseensa Sariin. Sari tuijottaa takasin Mikkoon vienosti hymyillen. Vaikka Saria kuvaavan otoksen valaistus on myös realistisesti motivoitu Sarin takana olevan ikkunan vuoksi, sädekehä Sarin pään ympärillä muistuttaa Hollywoodin kulta-ajalla paljon käytettyä valaistustapaa, jonka avulla henkilöhahmoista tehtiin erityisen eteerisen näköisiä. Sari on tässä kohtaa ikään kuin Mikon toiveiden ruumiillistuma. Leikkaus Sarin piirtämiin kahteen toisiinsa osoittavaan mutta kohtaamattomaan nuoleen rinnastaa henkilöhahmojen katseet ja toisaalta heidän suhteensa. Todellisuudessa he eivät vielä kohtaa, mutta kuten Baudelairen runossa äänet, värit ja tuoksut vastaavat toisiaan, myös Mikko ja Sari löytävät vastaavuuden toistensa välille juuri tässä kohtaa elokuvaa. Mikko hämmentyy tästä huomiosta niin paljon, että sekoaa hivenen sanoissaan, kerää tavaransa ja poistuu nopeasti luentosalista. Intertekstuaalinen viittaus, valaistus- ja leikkausratkaisut sekä henkilöhahmojen käyttäytyminen luovat yhteisvaikutelman, joka kertoo selvästi millainen myllerrys henkilöhahmojen tajunnoissa on tässä kohtauksessa menossa. Sitaatin merkitys korostuu vielä entisestään, kun se toistuu elokuvan loppupuolella. Sari makaa tällöin sairaalavuoteella ja Mikko palaa muistoissaan Baudelaire-luentoonsa niin, että otoksia luennolta näytetään subjektiivisesti motivoineina takautumina. Kyseessä on tällöin hetki, jolloin Mikko ymmärtää Sarin korvaamattoman merkityksen itselleen. Tämä sama tulee ilmi myös romaanissa kun Mikko ajattelee: ”Hän voisi sanoa: olen päättänyt haluta juuri sitä. Että saan tutustua sinuun sisältäpäin koko elämäni ajan.” (SVR 331)

⁷ She walks in beauty, like the night / of cloudless climes and starry skies / and all that's best of dark and bright/ meets in her aspect and her eyes; / thus mellow'd to that tender light / which heaven to gaudy day denies.

5.2 Mielen tilat – tilallisuus mielen kuvaajana

Tutkielmani kannalta merkittävässä asemassa ovat myös fiktiivisen maailman ympäristöt, joiden avulla fiktiivisiä mieliä on mahdollista tulkita. Jo varhainen henkilöhahmojen luonnehdinnan teoria korostaa henkilöhahmon ja ympäristön mahdollista analogista suhdetta (Rimmon-Kenan 1991, 86–90). Toisaalta ekokriittinen kirjallisuudentutkimus on lähiaikoina korostanut myös ympäristöä itseisarvona eikä pelkästään symbolisena taustatekijänä. On kuitenkin sekä elokuva- että kirjallisuustieteessä yleisesti tiedostettua, että ympäristö on toisinaan henkilön tajunnan metafora (Bacon 2004, 188; Kajannes 2000, 57). Cohn painottaakin, että romaanin henkilökeskeisessä kerronnassa psykonarraatio tai epäsuora ajatus tuo usein ilmi, ettei ole olemassa selkeää rajaa henkilöhahmon sisäisen ja ulkoisen maailman välillä (Cohn 1983, 49). Bacon taas korostaa, että tila hahmottaa usein selväpiirteisesti keskeisiä inhimillisiä merkityksiä. Miljööt eivät olekaan vain objektiivista tilaa, vaan niiden subjektiivinen merkitys henkilöille nousee korostetusti esille. (Bacon 2005, 224.) Sekä henkilön ominaisuudet että henkinen tila on mahdollista tuoda ilmi sen kautta, missä ympäristössä hän esiintyy. Elokuvassa muun muassa kuvakulmat, valaistus ja otosten pituus saattavat joko korostaa tai häivyttää tätä yhteyttä. (Bacon 2004, 181.)

Robert Liddell on luokitellut tapahtumapaikan ja henkilöhahmon välisen yhteyden viiteen kategoriaan. Hänen mukaansa miljöö voi olla utilitaarinen, symbolinen, epärelevantti, mielenmaisemallinen tai kaleidoskooppinen. Utilitaarinen tarkoittaa yksinkertaista, tunteisiin koskematonta, minimaalisesti toiminnalle tarpeellista tapahtumapaikkaa. Symbolisella miljööllä on sitä vastoin tiukka yhteys tapahtumiin. Epärelevantilla tapahtumapaikalla taas ei ole merkitystä henkilöhahmolle. Mielenkiintoisesti Liddell näkee epärelevantin miljöön alaryhmäksi ironisen miljöön, joka on ristiriidassa henkilöhahmon tunteiden tai yleisen ilmapiirin kanssa. Kaksi viimeistä kategoriaa ovat mielenmaisema, jossa tapahtumapaikkana on henkilöhahmon sisäinen maisema esimerkiksi muistelmissa, sekä kaleidoskooppinen yhteys paikan ja henkilöhahmon välille. Jälkimmäiselle on ominaista nopea liike edestakaisin fyysisen maailman ja mielikuvituksen välillä. (Liddell 1947, 110–127.) Liddellin teoriaa karkeampi jaottelu on Rimmon-Kenanilla, jonka mukaan henkilöhahmon ja ympäristön väliset suhteet voivat olla joko suoria eli kaltaisuuteen perustuvia tai käänteisiä eli kontrastia painottavia. (Rimmon-Kenan 1999, 90.) Olen kiinnostunut erityisesti juuri näistä kahdesta tavasta, jotka vastaavat Liddellin käsitteitä symbolisesta ja ironisesta ympäristöstä. Nyt pyrin hahmottamaan tilallisuuden merkitystä fiktiivisten mielten kuvauksessa. Tila viittaa sekä henkilöhahmojen ympäristöön, rakennettuihin miljööihin ja muuhun ympäröivään

todellisuuteen, että abstraktimpaan tilallisuuteen, jota käsittelen vertikaalisesti rakentuvan käsittemetaforan kautta. Edellinen on olennainen kehys lukijan konstruoidessa henkilöhahmojen mieliä, jälkimmäinen voidaan mielestäni nähdä monitasoisempana ilmiönä käsittemetaforan aktivoituessa sekä henkilöhahmojen, kerronnan että lukijan kautta.

Liddelin määritelmän symboliset miljööt ovat etusijalla tulkitessa henkilöhahmojen mieliä. *Suden vuosi* -romaanissa harvinaisena ironisena tapahtumapaikkana voidaan nähdä elokuvateatteri, jossa Sari ja Ilari ovat katsomassa elokuvaa hieman sen jälkeen, kun Sari ja Mikko ovat muuttaneet yhteen. Ilari itsekkin tajuaa tilanteen absurdiuden, kun ”[k]ankaalla liikkuu *Enoni on toista maata*, iloisen piittaamattomana hänen nurin käännytyistä, lihamyllyn läpi kulkeneista tunteistaan” (SVR 122). Konteksti luo ristiriitaisuuden Ilarin murskaantuneiden unelmien ja Jacques Tatin komedian välille. Tatin arkkitehtuuriin keskittyvästä, erilaisten miljöiden kanssa leikittelevä elokuvasta onkin syytä siirtyä tarkastelemaan laajemmin symbolisen miljöön kategoriaa.

Kaikkein olennaisimmiksi mielen kuvaajiksi kohoavat henkilöhahmojen kodit. Talo on yleinen ihmisen minuutta kuvaava symboli, ja symboliikaltaan olennainen myös *Suden vuosi* -teoksissa. Sekä elokuvan että romaanin Sari kärvistelevät tilanteessa, jossa heidän ei anneta muuttaa pois kotoa sairauden takia. Romaanissa ”[h]än on sisäistänyt huolehtimisen, varovaisuuden ja paapomisen. Hän elää näkymättömien seinien sisällä.” (SVR 47) Romaanin Sari kokee tilanteen itseään rajoittavaksi. ”Mutta hänessä on viime aikoina kasvanut myös halu kaataa seinät, ennen kuin ne hitsaantuvat paikalleen” (SVR 48). Tässä psykoanalogiassa ihmisen mieli nähdään talona, jonka seinät vertautuvat ajatuksiin. Sarissa kasvaakin halu kaataa mielensä seinät ja muuttaa totuttuja ajatusrakenteita ja tämä johtaa Mikon kanssa yhteenmuuttamiseen. Uuteen asuntoon muuttaminen ja uusi talo tarkoittavat myös uutta ja entistä vapaampaa mieltä. Elokuvassa voidaan nähdä aivan vastaavanlainen tarinankulku. Kiihkeä halu omaan kotiin muuttamisesta kuultaa läpi Sarin ja tämän vanhempien painokkaissa dialogeissa ja Sarin tajuntaa kouraiseva pettymys keskustelujen huonosta lopputuloksesta tämän nonverbaalisesta viestinnästä. Esimerkiksi erään keskustelun päätteeksi Sarin katkeruus vanhempiaan kohtaan tulee ilmi nuoren naisen hylätessä jälkeensä äitinsä tarjoaman kaulakorun, jota Sari oli dialogin perusteella aiemmin pyytänyt.

Myös Mikon mieli voidaan nähdä heijastuksena tämän kotioloista. Romaanin Mikolle sana koti ei tuota kovin mairittelevia konnotaatiota: ”Koti on asunto, johon hän siirtyi naimisiin mennessään. - - Viidentoista vuoden jälkeen hän kulkee yhä huoneistossa siniä pitkin kuin vierailulle kutsuttu vävyehdokas.” (SVR 52) Mikko ei ole kotanaan voinut olla oma itsensä ja tämä oman henkisen tilan

aiempi puuttuminen kaikuu Mikon ajatuksista hänen ihastellessaan uutta kotiaan: ”Oma huone. Sitä hänelle ei ole ollut sitten opiskeluaikojen” (SVR 212). Myös elokuvassa Mikon ja Mikaelan kodin kuvaus hahmottaa kuvaa miehen henkisestä eristäytyneisyydestä. Mikko työskentelee kirjavuoriensa keskellä, ja hänen erkaantumista vaimostaan korostaa lasinen seinä puolisoiden välillä. Myös Mikon ja Lotan erkaantuessa myöhemmin toisistaan tätä mielten välistä kuilua edustaa tytön huoneessa Lotan Mikosta erottava läpikuultava verho. Talon ja ilmapiirin kalseutta korostaa myös ylikorostunut tilan ja esineiden valkoisuus. Lisäksi kokemusta Mikon ansassa olosta ja tilanteen vaarallisuudesta voimistaa elokuvan alun lyhyt lähikuva koriste-esineestä, skorpionista lasisen kuution sisällä. Koriste-esine vertautuu Mikkoon, joka näkyy sumennettuna taustalla. Lotta tuo hetkeä myöhemmin esille huolensa vanhempien väleistä, mutta Mikon tiedostava tajunta ei tunnu asiaa ensin hahmottavan. Lyhyt, huolestunut katse Mikaelan suuntaan kuitenkin kertoo, että Mikko miettii Lotan sanomisia. Mikko ei kuitenkin kykene lukemaan merkkejä Mikaelan kyllästymisestä edes tämän tavasta kääntää selkensä hänelle lehteä lukiessaan.

Uuteen kotiin muuttaminen vapauttaa Mikon mieltä molemmissa teoksissa. Romaanissa Mikko muuttopäivänä ”tanssii näkymättömän kumppanin kanssa valssia eteisestä olohuoneeseen” (SVR 212). Toimintaa kuvaa keveys tilanteessa, jossa raskaat asiat ovat jääneet taakse. Myös elokuvassa Mikon koko olemusta kuvaa rentous ja hyvä olo samassa tilanteessa. Kaikinpuolinen tyytyväisyys konkretisoituu hänen pyöräyttäessään käyntiin soittorasian, jonka sävelmä luo mielikuvaa lapsuuden rauhasta ja tyyneydestä, mielen täydellisestä irtautumisesta nykyisyydestä. Mikon tajunta on tyhjentynyt viimein uhkista niin että kärsinyt mies saattaa nukahtaa rauhalliseen uneen.

Talo ja oma koti merkityksellistyvätkin siis teosten päähenkilöiden tajunnassa hyvin vahvasti. Asumisen tematiikan keskeisyys ihmisyydelle nousee esiin myös filosofi Gaston Bachelardin ajattelussa. Bachelardia suomentaneen Tarja Roinilan mukaan ajattelijan keskeisenä teesinä voidaankin pitää ajatusta siitä, että ihmisenä oleminen on asumista, ennen kaikkea onnellista asumista (Roinila 2003, 22). Bachelard toteaaakin: ”Talo⁸ karkottaa ihmiselämästä satunnaisuutta, se kehottaa ja rohkaisee jatkuvuuteen. Ilman taloa ihminen olisi hajanainen. Talo pitää ihmisen pystyssä niin rajuilmalli kuin elämän myrskyissä. Se on ruumis ja sielu.” (Bachelard 2003, 80.) Bachelardille tärkeää koti on koettuna ja elettyinä tilana. Mikolle ja Sarille vanhasta kodista irrottautuminen merkitsee myös koetusta ja eletystä irrottautumista ja uusiin kokemuksiin valmistautumista. Mikon elämä kääntyy pääläelleen tämän muuttaessaan asumaan Sarin kanssa,

⁸ Suomennoksesta ei tule ilmi, että ranskan kielen sana *maison* tarkoittaa sekä taloa että kotia (Roinila 2003, 22.)

mutta niin kääntyy myös Sarin elämä. Nuori nainen saa tällöin itsenäisyytensä, normaaliin kehitykseen kuuluvan irrottautumisen vanhemmistaan, minkä sairaus on aiemmin estänyt.

Kotia lukuun ottamatta symboliset miljööt ovat elokuvassa keskeisemmällä sijalla kuin romaanissa, mikä on luonnollista elokuvan visuaalisuuden vuoksi. Yliopiston tilat toimivat Mikolle alusta alkaen enemmän henkisenä kotina kuin varsinainen asunto Mikaelan luona. Yliopiston seinien sisällä Mikon arvokkuus ja rakkaus tietoon tulee hyvin edustetuksi. Tietynlainen pyhyys on läsnä myös romaanissa Mikolle rakkaissa paikoissa, sillä kirjastossa Mikon mieli ”saattaa virittyä hartaaksi kuin kirkossa” (SVR 50). Myös vanhat veistokset, joihin elokuvakamera kohdistaa useaan otteeseen ja jotka on leikattu montaasimaisesti, yhdistyvät Mikkoon ja korostavat näin Mikon estetiikan tajua, mutta toisaalta myös sitä, miten kaukana hänen maailmansa on muiden ihmisten maailmasta. Mikon elämä ajautuu kuitenkin kauas tästä arvokkuudesta. Matkustajakoti, jossa Mikko väliaikaisesti asuu, kuvataan kirjassa varsin epämiellyttäväksi ja arveluttavaksi paikaksi. Romaanissa hän huudahtaa Sarille: ” – Tämä, tämä kaikki, tämä surkea paikka, hän parahtaa ja heittää katseen kattoon, hilseilevään läiskään nurkassa. – Minun elämäni. Niin pielessä kuin voi olla.” (SVR 189) Mikko rinnastaa oman elämänsä siihen kontekstiin missä elää eli asuintila on analogia hänen mieleensä. Myös elokuvassa Mikon epätoivo rinnastuu hänen asumuksensa askeettisuuteen, joka paljastuu sekä lavastuksen että Sarin reaktioiden myötä.

Kodin lisäksi Sarin mielen tärkeäksi ympäristöksi muodostuu vesi, jossa hän fantasiamaaisissa kohtauksissa taistelee pitääkseen tajuntansa toiminnassa epilepsiakohtauksen saapuessa. Vesi voidaan nähdä psykoanalisisesti tajunnan metaforana, jolloin ajatusten ja veden virtaavuus rinnastuvat toisiinsa. Aina Sarin tajunnan menetysten aikana vedestä muodostuu liikkumattomia lammikoita elokuvan diegeettiseen maailmaan, ja tämä kuvaa oivaltavasti tajunnan virtauksen loppumista. Vesi on diegeettistä, sillä sen lähde on aluksi vesilasi, jonka Sari kaataa saadessaan epilepsiakohtauksen. Vedestä tulee kuitenkin myös tarinamaailmaan kuulumaton epärealistinen elementti, kun hieman ennen elokuvan loppua Sarin menettäessä tajuntansa suuri vesimassa vyöryy hänen päälleen.

Sarin kohtausten lisäksi vesi on läsnä myös elokuvan muissa miljöissä. Vesi tuntuu symboloivan rauhaa, sillä kun Sari makaa sairaalassa Mikko etsii mielenrauhaa veden ääreltä. Vesi toimii myös kohtaamispaikkana, sillä elokuvan alussa Sari istuskelee mietteissään aina meren rannalla, kun Mikko juoksee hänen ohitse. Vastarakastuneina Sari ja Mikko puolestaan kahlaavat onnellisina rantavedessä ja huuhtovat samalla kaiken menneen pois. Vesi onkin keino koettaa puhdistautua niin

fyysisesti kuin henkisesti. Elokuvasa nähdään, kuinka Sari yrittää pestä pois ensimmäisen kohtauksensa tuottaman hien, pelon ja toivottomuuden. Mikko taas pesee myöhemmin sairaalassa kasvojaan ja koettaa samalla huuhtoa pois Sarin epilepsia-kohtauksesta johtuvan syyllisyyden. Kuten aiemmin totesin, romaanissa Sarin pakopaikkana toimii kylpyamme. Elokuvasa veden rooli korostuu Sarin uimaharrastuksen myötä. Uimahalli, jossa Sari nähdään uimassa aina itsekseen, korostaa Sarin yksinäisyyttä ja eristäytyneisyyttä muusta maailmasta. Sarin tapa tarkkailla itseään ulkoapäin ja suhtautua omaan itseensä lähtökohtaisesti varsin jähmeästi taas tulevat hyvin esille sairaalaympäristössä, jossa Sarin epilepsiaa tutkitaan. Sininen valo korostaa sairaalan kliinisyyttä ja kolkkoutta, ja luo kaikuja Sarin ajatusmaailmasta.

Ympäristön ja mielen yhteys ei rajoitu vain fyysisiin tiloihin. Säätilat toimivat usein sisäisen elämän kuvaajina, ja niin myös *Suden vuosi* -teoksissa. Romaanin alkupuolella Sari tuntee itsensä epilepsia-kohtauksen jälkeisenä päivänä ”haudasta kaivetuksi ruumiiksi” (SVR 17), apeaksi ja väsyneeksi, mutta hänen havaintonsa luentosalin ikkunassa näkyvästä säätilasta korreloivat luennon aikana tapahtuneesta mielialan kehityksestä parempaan suuntaan: ”Taivas korkeiden ikkunoiden takana näyttää hieman kirkastuneen, mutta sade jatkuu mistään piittaamatta” (SVR 17). Vaikka olotila onkin siis muuten kaamea, ajatukset Mikosta ovat kirkastaneen Sarin päivää hieman. Kyseessä ei ole ainoa kerta kun sade toimii indikaattorina tajunnalle, sillä esimerkiksi Mikon olotilan surkeutta maksimoidaan tämän seistessä syvimmän epätoivonsa hetkellä hotellin edessä kaatosateessa. Kohtausta säestää ei-diegeettinen jylhä musiikki ja se on kestollisesti varsin pitkä rakentuessaan kahdesta otoksesta, joista ensimmäinen on Mikon profiilista laaja puolikuva ja toinen puolilähikuva. Ensimmäisen otos korostaa Mikon ja hotellin välisen surkeuden yhteyttä, toinen sateen ja itkun samuutta.

Nimensä mukaisesti *Suden vuosi* -teokset rakentuvat vuodenkierron mukaisesti ja kuvaavat yhtä vuotta päähenkilöiden elämästä. Syksy toimii alkutilanteena, lähtökohtana kaaokselle ja epätoivolle sekä syksyiselle synkkyydelle ja pimeydelle, jossa kukaan ei näe itseään oikeassa valossa. Henkilöhahmot käpertyvät itseensä talven lähestyessä samalla tavoin kuin Mikko nähdään elokuvassa käpertymässä paksuihin vaatteisiin, joiden tarkoitus on suojata miestä purevalta kylmyydeltä. Yksi elokuvan keskeisistä käännekohdista sijoittuu jouluiltaan, jolloin taivaalta satava ensilumi symboloi uuden alkua. Kohtauksessa Mikko saapuu katastrofaaliselta jouluaterialta entisen perheensä luota ja luulee, että Sari ei ole kotona. Sari nähdään kuitenkin sisällä ihastelemassa lumisadepalloksi tai talvitalismaaniksi kutsuttua koriste-esinettä, joka jäljittelee lumisadetta. Sarin lempeästä ja haaveilevasta olemuksesta kameran fokus vaihtuu ikkunasta näkyvään todelliseen

lumisateeseen. Ikkunan alla lumisateessa seisoo Mikko ja luo katseen kohti koti-ikkunaa. Yläkulmasta kuvatussa otoksessa olennaista ovat uuteen lumipeitteeseen jääneet jalanjäljet. Askel uuteen onkin edessä, sillä saapuessaan kotiin Mikko ja Sari syleilevät toisiaan ja päätyvät rakastelemaan ensimmäistä kertaa. Tuosta yöstä alkaa suhde, joka on täynnä keväistä onnea, eikä talvisiin maisemiin enää palatakaan vaan seuraavan aamun keskustelun jälkeen tehdään elliptinen hyppäys kohtaukseen rakastuneesta parista kävelemässä lämpimässä rantavedessä. Lopulta myös elokuvan päätösotos on täynnä aurinkoa ja kesän lämpöä, joka hehkuu myös Sarin onnellisissa kasvoissa. Romaanikin päättyy peippojen lauluun ja iloisiin kesätunnelmiin. Molemmissa teoksissa onkin havaittavissa tutut kulttuuriset konventiot, jotka pyrkivät heijastamaan tiettyihin vuodenaikoihin yhdistyviä tunnetiloja.

Tilallisuus on mahdollista nähdä myös ympäristön kuvausta laajemmin kognitiivisten kehysten kautta. Siinä missä aiemmat esimerkkini osoittavat, että teoksia lukiessa keskeiseksi käsittemetaforaksi nousee MIELI ON SÄILIÖ, ja siitä johdettu MIELI ON TALO, molemmissa *Suden vuosi* -teoksissa tiivistyy myös käsittemetafora HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ, HUONO ON ALHAALLA, josta voidaan johtaa ELÄMÄ ON YLHÄÄLLÄ, KUOLEMA ON ALHAALLA. Romaanissa tämä näkyy ennen kaikkea Mikon tavassa hahmottaa omaa tilannettaan. Hän miettii epätoivoista asemaansa useaan otteeseen romaanin aikana ja sanallistaa kaamean tilanteensa putoamisena, vajoamisena johonkin. ”Hän vajoaa yhä alemmas johonkin, jolla ei ole nimeä. Ja syvyyksistä, *de profundis*, hän huutaa, eikä kukaan kuule.” (SVR 170, kursivointi alkuperäinen) Mikko ymmärtää, että putoaminen turvaverkotta (SVR 217), olisi varmastikin syössyt hänet täydelliseen tuhoon, ellei Sari olisi ollut paikalla ojentamassa kättänsä. Jälkeenpäin Mikko näkeekin juuri tämän elämänsä käännekohtana, nousuna ylös: ”Sitten tuli putoaminen, ja sitten Sari, ja hänen elämänsä kääntyi toisin päin” (SVR 376). Mikon mielenliikkeet syvästä surusta hurmokselliseen iloon on helposti tulkittavissa tämän vertikaalisen suhteen perusteella.

Elokuvassa katsojan kykyä jäsentää maailmaa kyseisen käsittemetaforan kautta hyödynnetään, kun Sarin mieliala vajoaa yhtä matkaa hissin laskeutumisen kanssa hänen rynnätessään sairaalasta ulos pettyneenä Mikon käytökseen. Elokuva rakentuu muutenkin hyvin vahvasti tämän käsittemetaforan hyödyntämisen varaan, mutta sen kaikkia merkityksiä ei ole tämän tutkimuksen puitteissa mahdollista käsitellä. Olennaista on kuitenkin, että Mikon uskonnolliset tuntemukset tulevat näkyviksi dikotomian kautta. Kuten olen tuonut ilmi, Mikko suhtautuu Sariin kuin pyhimykseen, joka ylhäisessä hyvyydessään pelastaa Mikon kärsimyksien keskeltä. Syvimmän ahdingon hetkellä Mikko kääntyy kuitenkin ensin kristinuskon Jumalan puoleen. Ankeassa vuokrahuoneessaan hän

kohottaa katseensa korkeuksiin kohti Jumalaa ja pyytää tältä kerran anteeksi. Kamera kuvaa Mikkoa ylhäältä päin, jolloin myös Mikon yöpöydällä oleva metallinen risti on selvästi esillä. HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ, HUONO ON ALHAALLA -käsittemetaforassa näkyikin kristinuskon käsitys Jumalasta ylhäällä taivaassa ja vastaavasti Tuonelasta tai Helvetistä alapuolellamme.

On vielä tärkeää huomioida, että Sarin epilepsiakohtauksissa koko ihmisen mielen toiminta on kuvattu ylhäällä–alhaalla-dikotomian avulla. Elokuvan alussa Sarin saadessa epilepsiakohtauksen Sarin keho pyrkii vedessä ylöspäin, kohti elämää, ja Sarin mieli käy kamppailua pysyäkseen mukana. Sen sijaan elokuvan loppupuolella oleva epilepsiakohtaus on aiempaa vakavampi, ja Sarin tajunta käy lähellä lopullista sammumista. Siinä vaiheessa Sari ei enää pysty kurottumaan kohti elämää, haromaan kohti veden pintaa, vaan vajoaa alaspäin täysin tiedottomana. Samalla tavoin romaanin lopussa, kun Sari saa tajunnanmenetyskohtauksen, Mikon mieli jäsentää Sarin tajuntaa vajoamisen metaforisuuden kautta. ”Hän on polvillaan Sarin vieressä ja rukoilee: nyt se on siellä mustassa kuilussa ja putoaa, putoaa, putoaa, kestä, rakas Sari, minä olen tässä, minä en sinua jätä” (SVR 326).

6 Päätäntö

Fiktiivinen mieli ei ole umpio, johon päästäisiin käsiksi pelkästään yhteen tajunnan tutkimisen osa-alueeseen perehtymällä. Tutkielmassani olenkin pyrkinyt tarjoamaan erilaisia lähestymistapoja fiktiivisten tajuntojen tarkasteluun. Lähtökohtanani on toiminut Alan Palmerin korostama näkemys siitä, että henkilöhahmojen mielet ovat sosiaalisia ja rakentuvat suhteessa ympäröivään fiktiiviseen maailmaan.

Suden vuosi -teokset ovat tarjonneet runsaasti materiaalia jäsentää fiktiivisten mielten rakentumista sekä romaanin että elokuvan viitekehyksissä. Tajunta ja tietoisuus ovat nousseet keskeisiksi *Suden vuosi* -teoksiksi ennen kaikkea siksi, että kaikki teosten henkilöhahmot ovat kriisissä. Sari kamppailee epilepsian ja itsenäistymisen sekä ristiriitaisten tunteiden kanssa ja Mikko taas avioeron, asunnottomuuden ja omien rakkauden tunteidensa kanssa. Ilarin hahmon tavoitteena on pakkomieltainen Sarin valloittaminen, ja Mikaela painii uskottomuuteen ja vapautteen liittyvien kysymysten parissa. Sekä romaanissa että elokuvassa henkilöhahmojen tajunnat ovat näin lukijan jatkuvan tarkkailun alaisina väistämättä, ja niiden systemaattinen tarkastelu on tarjonnut mahdollisuuden ymmärtää henkilöhahmojen tajunnoista muodostuvaa mosaiikkia entistä tarkemmin.

Jälkiklassisen narraologian halu purkaa vastakkainasettelua eri mediumien väliltä on tuntunut sopivalta tavalta lähestyä adaptaatiota. Esimerkiksi Monika Fludernik ja Alan Palmer uskovat teorioidensa kuvausvoimaan myös kirjallisuudentutkimuksen ulkopuolella. Tässä tutkielmassani olenkin pyrkinyt osoittamaan, että sekä Fludernikin että Palmerin ajatuksia voidaan soveltaa myös elokuvan tarkasteluun. Olen ottanut lähtökohdakseni näkemyksen, jonka mukaan proosa ja elokuva toimivat hyvin samanlaisten kerronnan lainalaisuuksien parissa, mutta kummallakin välineellä on kuitenkin omat konventionsa, joiden analysointiin tarvitaan työkaluja sekä kirjallisuudentutkimuksen että elokuvantutkimuksen puolelta. Kognitiivinen kirjallisuuden- ja elokuvatutkimus ovat auttaneet hahmottamaan fiktiivisiä tajuntoja ja niiden jäsentymistä. Ne kuitenkin tuntuvat tarjoavan eväät fiktiivisten mielten tarkasteluun vain aivan perimmäisellä kognitiivisen kehystämisen tasolla. Kun pyritään ymmärtämään muun muassa lajien konventioiden vaikutusta tajunnan kuvauksessa, tarvitaan myös runsaasti spesifiä mediumkohtaista tietoa. Kognitiivinen tutkimusote tuleekin nähdä ensisijaisesti pohjana, jonka perinoppien päälle tutkimus on rakentunut.

Kognitiivinen narratologia painottaa lukijan roolia fiktiivisten mielten jäsentämisessä. Myös omassa tutkimuksessani painopistealue on niissä kognitiivisissa kehyksissä, joita lukija käyttää. Olen kuitenkin halunnut laajentaa tutkimukseni käsittelemään myös henkilöhahmojen käyttämiä kehyksiä ja skriptejä. On selvää, että omien kulttuuriympäristössä jatkuvasti muotoutuvien skeemojensa avulla lukijan on mahdollista jäsentää eheää kuvaa henkilöhahmojen mielistä. Kuitenkin myös henkilöhahmot käyttävät omaa mielen teoriaansa tulkitessaan muiden henkilöhahmojen mieliä ja jäsentävät kokemuksiaan muun muassa intertekstuaalisten kehysten avulla. Tutkimukseni osoittaaakin, että mieltenvälisyys, syvä intersubjektivisuus, voidaan nähdä sekä teosten kantavana teemana että rakenteellisena ratkaisuna.

Olen tutkinut romaania ja elokuvaa itsenäisinä teoksia, mutta adaptaatiotutkimuksen lähtökohdista käsin suhteessa toisiinsa. Tärkeää ei tällöin ole ollut pelkästään se, *miten* tajuntaa kuvataan vaan myös *mitä* kuvataan. Olennainen huomio onkin ollut, että varsinkin Mikon tajunta jäsentyy elokuvassa hyvin eri tavalla kuin romaanissa. Tutkimuksessani olen törmännyt selkeisiin tajunnankuvauksen adaptoitumista hankaloittaviin lajikohtaisiin rajoituksiin, mutta samalla myös ennen kaikkea mielenkiintoisiin ratkaisuihin tuottaa hypotekstin kanssa yhteneväistä kuvaa henkilöhahmojen mielistä. Olen kuitenkin jättänyt tekijöiden intentioiden ja lajikohtaisten rajoitusten suhteen tarkastelun tutkielmani ulkopuolelle, sillä syyt valittuihin ratkaisuihin eivät ole olleet tutkimusasetelmani kannalta olennaisia. Jos *Suden vuosi* -teosten adaptaatioprosessia haluaisi tutkia vastaisuudessa tarkemmin, perusteluja valinnoille olisi mahdollista kartoittaa esimerkiksi haastattelujen avulla.

Tutkielmassani olen kuitenkin ottanut osaa keskusteluun, jota romaanin ja elokuvan tajunnankuvauksen mahdollisuuksista on käyty. Analyysini *Suden vuosi* -teoksista on tuonut paikoitellen esiin sen, että romaanin tajunnankuvauksen ensisijaisuutta suhteessa elokuvan tuottamiin tajunnan representaatioihin korostetaan usein hieman liikaa. Myös elokuvan keinoin on mahdollista päästä kokevan fiktiivisen mielen sisälle. Molemmilla lajeilla on omat vahvuutensa ja heikkoutensa, ja tämä on tullut esille myös omassa luennassani.

Olen tarjonnut joukon analyysivälineitä, joiden avulla tajunnan kuvauksen adaptoitumista voidaan tarkastella, ja saanut tuotua esiin *Suden vuosi* -teosten keskeisimmät tajunnan muotoutumisen tavat. Hyödyntämällä useampia teospareja ja mahdollisesti myös teosketjuja olisi mielenkiintoista tutkia, millaisia mahdollisuuksia tajunnan kuvauksen adaptoitumiseen on yleisesti olemassa. Käyttämiäni

analyysimalleja olisi lisäksi kiinnostavaa testata myös muiden kuin romaanin ja elokuvan välistä adaptaatiota tutkittaessa.

Tutkimukseni edetessä lukijan rooli aktiivisena henkilöhahmojen mielen tuottajana on kohonnut ratkaisevaksi. Tutkielmani onkin synnyttänyt tietynlaisen lukijakonstruktion, tutkielman tekijän, jonka kognitiivisten kehysten kautta fiktiivisiä tajuntoja jäsennetään. Vaikka jatkuvasti olenkin viitannut ”meihin lukijoina”, tutkielmani lukeva mieli ja henkilöhahmoja konstruoiva mieli on ensisijaisesti muotoutunut omien kognitiivisten muuttujieni vaikutuksesta. Näin teosten henkilöhahmojen mielet ovat muotoutuneet siinä monitahoisessa ja monimutkaisessa prosessissa, jossa ne ovat peilanneet oman ympäristönsä lisäksi luonnollisesti myös minun näkemyksiäni.

Mieli on peili -metaforassa kiteytyy koko tutkielmani ydin. Henkilöhahmojen mielet peilautuvat niistä kerronnallisista rakenteista, joita lukija peilaa omiin maailmaa ja fiktiota jäsentäviin kehyksiinsä. Koska henkilöhahmojen tajuntojen jäsentäminen muistuttaa kohtaamisiamme arkielämässä, fiktiivisten henkilöhahmojen mielet voidaan nähdä hyvin analogisessa suhteessa oikeiden ihmismielten kanssa. Melchior-Bonnetia mukaillen peilistä voi kuitenkin näkyä myös tuntematon ja outo toiseus eli fiktiivinen mieli, joka jäsentyy fiktion konventioiden mukaisesti. Kognitiivisten kehysten avulla tuo outous on kuitenkin suhteellisen helppo luonnollistaa sekä romaania luettaessa että elokuvaa katsottaessa.

Lähteet

Kohdetekstit

Hämeen-Anttila, Virpi (2005): *Suden vuosi (SVR)*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy

Suden vuosi (SVE). Ohjaus: Olli Saarela. Käsikirjoitus: Mika Ripatti (2007). Nordisc Film Theatrical Distribution

Muut lähteet

Aaltonen, Jouko (2002): *Käsikirjoittajan työkalut: Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Anderson, Joseph D. (1998): *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale IL: Southern Illinois University Press.

Andrew, Dudley (1984): *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Bachelard, Gaston (2003): *Tilan poetiikka*. Suom. Tarja Roinila. Helsinki: Nemo. [*La poétique de l'espace*, 1957.]

Bacon, Henry (2004): *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.

Bacon, Henry (2005): *Seitsemäs taide*. Helsinki: SKS.

Bacon, Henry (2007): ”Kohti järjestelmällistä synteesiä – kognitiivisen elokuvatutkimuksen rajanvedot, rajaviivat ja toivottavasti rajojen ylitykset.” *Lähikuva* 2007/1, 28–50.

Bacon, Henry (2010): Elokuvan luonnolliset ja luovat ulottuvuudet. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 2010 Hakapaino, 255–276.

- Bacon, Henry & Mikkonen, Kai (2008): "Mahdottomasta ja rajattomasta adaptaatiosta" *Avain* 2008/1, 94–104.
- Bluestone, George (1957): *Novels into Film*. Baltimore: The Johns Hopkins.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.
- Bortolotti, Gary & Hutcheon, Linda (2007): "On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and 'Success' - Biologically". *New Literary History*. 38:3. The Johns Hopkins University Press, 443–458.
- Branigan, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. Lontoo: Routledge
- Cardwell, Sarah (2002): *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Chatman, Seymour (1990): *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Cohn, Dorrit (1983): *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Currie, Gregory (1995): *Image and Mind – Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Damasio, Antonio (2000): *Tapahtumisen tunne: miten tietoisuus syntyy*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita. [*The Feeling of What Happens: Body, Emotions and the Making of Consciousness*, 2000.]
- Fludernik, Monika (1993): *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge.
- Fludernik, Monika (1996): *Towards a 'Natural' Narratology*. Lontoo: Routledge.
- Genette, Gérard (1980): *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Genette, Gérard (1997): *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Käänt. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska. [*Palimpsest: la littérature au second degré*, 1982.]
- Goldsmith, Melissa Ursula Dawn (2005): "A Selective Discography." *Notes*. 61:4, 1060–1083.

Gorbman, Claudia (1987): *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington; Indiana University Press.

Grodal, Torben (2005): "Thought and Consciousness Representation (Film)". Teoksessa David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge, 601–602.

Hakala, Anna (2005): Kehysten välissä – Henkilöt, kertoja ja reaalin lukija kognitiivisina toimijoina Mansfieldin novelleissa *Her First Ball* ja *The Garden Party*. Teoksessa Maria Mäkelä & Pekka Tammi (toim.) *Kertomus ja mieli: uusia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kertomakirjallisuudessa*. Tampere: Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos, 25–43.

Hamburger, Käthe (1993): *The Logic of Literature*. Käänt. Marilyn J. Rose. Bloomington: Indiana UP. [Alkuteos: *Die Logik der Dichtung*, 1957.]

Herman, David (2002): *Story Logic: Problems and Possibilities of Narratology*. Lincoln Neb.: University of Nebraska Press.

Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Jahn, Manfred (1997): "Frames, Preferences and the reading of a Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology". *Poetics Today*. 18:4, 441–465.

Jahn, Manfred (2003): "A Guide to Narratological Film Analysis". Teoksessa Manfred Jahn (toim.) *Poems, Plays, and Prose. A Guide to Theory of Literary Genres*. English Department, University of Cologne. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm> (tarkistettu 26.2.2013)

Juva, Anu (1995): *Valkokangas soi*. Helsinki: Kirjastopalvelut.

Kajannes, Katriina (2000): "Kognitiivinen kirjallisuudentutkimus". Teoksessa Katriina Kajannes & Leena Kirstinä (toim.) *Kirjallisuus, kieli ja kognitio*. Helsinki: Yliopistopaino, 48–80.

Kalinak, Kathryn (1992): *Settling the Score: Music and Classical Hollywood Film*. Berkeley: University of Wisconsin Press.

Kirstinä, Leena (2000): "Kohti 'luonnollista narratologiaa'". Teoksessa Katriina Kajannes & Leena Kirstinä (toim.) *Kirjallisuus, kieli ja kognitio*. Helsinki: Yliopistopaino, 101–132.

Klarer, Mario (1999): "Ekphrasis, or the Archeology of Historical Theories of Representation: Medieval Brain Anatomy in Wernher der Gartenaere's *Helmbrecht*". *Word & Image* 15:1, 34–40.

Kokko, Mirja (2010): *Minä tiedän ikävän. Lapsen suru sanoin ja kuvin Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen teoksissa Elisabeth, nalle ja pikkuveli, jota ei ole ja Tyttö ja naakkapuu*. Tampereen yliopisto: Taideaineiden laitos.

- Kulmala, Anna (2006): *Kerrottuja kokemuksia leimatusta identiteetistä ja toiseudesta*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lehtonen, Mikko (2001) *Post Scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella*. Tampere: Vastapaino.
- Leppihalme, Ritva (1997): *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Cleveland: Multilingual Matters.
- Levinson, Jerold (1996): "Film Music and Narrative Agency". Teoksessa David Bordwell & Noël Carrol (toim.) *Post Theory: Reconstructing Film Studies*, 248–282.
- Liddel, Robert (1947): *A Treatise on the Novel*. London: J. Cape.
- Lyytikäinen, Pirjo (1991): "Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstienvälisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus." Teoksessa Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 145–179.
- Mancing, Howard (2011): "Sancho Panza's Theory of Mind." Teoksessa Mancing Leverage & William Sweikert (toim.) *Theory of Mind and Literature*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 123–132.
- Makkonen, Anna (1999): "Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?" Teoksessa Auli Viikari (toim.) *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 9–30.
- McFarlane, Brian (1996): *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press.
- Melchior-Bonnet, Sabine (2004): *Kuvastin: peilin historiaa*. Suom. Pia Koskinen-Launonen. Jyväskylä: Atena. [*Histoire du Miroir*, 1994.]
- Mikkonen, Kai (2010): "Kuvat ilman sanoja, sarja ilman kuvia. Sarjakuvakertomuksen ainutlaatuinen ja 'luonnollinen' fokalisaatio." Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.) *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 2010 Hakapaino, 303–330.
- Mulvey, Laura (1999): "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Teoksessa Leo Brady & Marshall Cohen (toim.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 833–844.

Mäkelä, Maria (2011): *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset: kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampere University Press, Tampereen Yliopistopaino – Juvenes Print.

Newman, Michael (2005): "Mindscreen". Teoksessa David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (toim.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge, 310–311.

Oaetley, Keith (2011): "Theory of Mind and Theory of Mind in Literature". Teoksessa Mancing Leverage & William Schweikert (toim.) *Theory of Mind and Literature*. West Lafayette, Ind.:Purdue University Press, 13–26

Palmer, Alan (2004): *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Palmer, Alan (2005): "Thought and Consciousness Representation (Literature)". Teoksessa David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo: Routledge, 602–607.

Palmer, Alan (2011): "Social Minds in Little Dorrit". Teoksessa Mancing Leverage & William Schweikert (toim.) *Theory of Mind and Literature*. West Lafayette, Ind.:Purdue University Press, 27–40.

Richardson, Brian (2006): *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1991): *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki:SKS.

Roinila, Tarja (2003): "Gaston Bachelard, tilan ja poetiikan filosofi". Teoksessa Gaston Bachelard *Tilan poetiikka*. Helsinki: Nemo, 7–30.

Ryan, Marie-Laure (1986): "Embedded Narratives and Tellability". *Style*. 20:3, 319–340.

Sanders, Julie (2006): *Adaptation and Appropriation*. Lontoo; New York: Routledge.

Schank, Roger C. & Abelson, Robert P. (1977): *Scripts, Plans, Goals, and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale (NJ): Erlbaum.

Schneider, Ralf (2001): "Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction." *Style* 35:4, 607–640.

Searle, John R. (1992): *The Rediscovery of the Mind*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Stam, Robert (2000): "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". Teoksessa James Naremore (toim.) *Film Adaptation*. Lontoo: The Athlone Press, 54–76.

Stanzel, Franz K. (1984): *A Theory of Narrative*. Käänt. Charollette Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press. [*Theorie des Erzählens*, 1979.]

Sommer, Roy 2006: "Initial Framings in Film". Teoksessa Werner Wolf & Walter Bernhart (toim.) *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi, 383–406.

Tammi, Pekka (1991): "Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin." Teoksessa Auli Viikari (toim..) *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 59–103.

Valkola, Jarmo (1999): *Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.

Varjola, Markku (2001): "Adaptaatio – johdanto keskusteluun." *Filmihullu* 2/2001, 4–13

Vartiainen, Pekka (1999): *Toiseen maailmaan: James Joycen "Kuolleet" kirjallisuustieteen kohteena*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Wagner, Geoffrey (1975): *Novel and the Cinema*. Cranburry NJ: Associated University Presses.

Wandhoff, Haiko (2004): "Found(ed) in Picture: Ekphrastic Framing in Ancient, Medieval, and Contemporary Literature." Teoksessa Werner Wolf & Walter Bernhart (toim.) *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi, 207 – 227.

Wittgenstein, Ludwig (1958): *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.

Zunshine, Lisa (2006): *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus (Ohio): Ohio State University Press.

Zunshine, Lisa (2011): "Theory of Mind and Fictions of Embodied Transparency". Teoksessa Mancing, Leverage & William Schweikert (toim.) *Theory of Mind and Literature*. West Lafayette, Ind.:Purdue University Press, 63–91.

Painamattomat lähteet

Idström, Anna (2010): Inarinsaamen käsittemetaforat

Virittäjä 4/2010 verkkoliite

http://www.kotikielenseura.fi/virittaja/hakemistot/jutut/idstrom4_2010.pdf

Tarkistettu: 16.4.2012

Ripatti, Mika (2011): Ajatuksia adaptaatiosta

URL: <http://kohtaus.yle.fi/blogit/loppu-mielessa/logomi-ajatuksia-adaptaatioista>

Tarkistettu 1.11.2011