

Anu Kunnela

Sankarina aika

Keston kuvaaminen Tarmo Koiviston Mämmilässä

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kesäkuu 2015

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Anu Kunnela	
Työn nimi – Title Sankarina aika – keston kuvaaminen Tarmo Koiviston Mämmilässä	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2015	Sivumäärä – Number of pages 118
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tarkastelen pro gradu -työssäni ajan kuvaamista Tarmo Koiviston Mämmilä-sarjakuvissa; tutkittavina on neljä albumia: ensimmäinen, vuonna 1978 ilmestynyt Mämmilä – sarjakuvia Suomesta, kuudes Rakennemuutos rassaa (ilmestyi vuonna 1988), www.mammila.fi (2002) ja uusinkiinalainen juttu (2008). Teoreettisena kehikkona olen käyttänyt Gérard Genetten keston (duration) käsitteitä kohtaus (scene), tiivistys (summary), pause (kuvaus) ja ellipsi (ellipsis) sekä näiden lisäksi viidentenä keston kategoriana hidastusta (stretch). Kestokategorioita on tutkittu albumisivun tasolla. Kohtauksiksi olen tulkinnut ajallisesti lyhyehköt tapahtumasarjat, joissa nähdään samat henkilöt samassa tilanteessa ja tilassa eikä aikaa kulu kovin paljon, useimmiten dialogin vaatiman ajan verran. Kerronta siis seurailee tapahtumien aikaa, vaikkakin rytmi voi vaihdella myös kohtauksen sisällä. Tiivistyksiksi olen lukenut jaksot, joissa tapahtumasarjasta on poimittu ajallisesti ja sisällöllisesti tiivistäen luonteenomaisimmat hetket kuvattaviksi; kerronta etenee siis selvästi ripeämmin kuin tapahtumat. Kohtaus on Mämmilän tyypillisin rytmi ja tiivistyskin yleinen. Kuvausta (kerronta etenee, tapahtumat eivät) tai hidastusta (kerronta käyttää aikaa tapahtumia pitempään) käytetään vain harvoin. Ellipsi (tarinan tapahtumia ei kerrota, vaan ne hypätään yli) on tavanomaisin varhaisten albumeiden sivujen rajalla, myöhemmissä albumeissa vähemmän käytetty.</p>	
Asiasanat – Keywords Genette, Gérard; Koivisto, Tarmo; Mämmilä; narratologia; aika; keston kuvaaminen; ellipsi, kohtaus, tiivistys	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1. Johdanto	4
1.1 Tutkimustehtävä	4
1.2 Mämmilä-sarjakuva	6
1.3 Mämmilän kerronta	10
2. Sarjakuvan ilmaisukieli: kuinka sarjakuva kertoo?	13
3. Sarjakuva narratologisessa tutkimuksessa	43
4. Aika narratologisessa tutkimuksessa	63
4.1 Narratologisen tutkimuksen virtauksia ajassa	63
4.2 Genetten käsitteitä ja muidenkin	71
5. Kerronnan rytmi Mämmilässä	81
5.1 Sarjakuvan aukkoisuus	81
5.2 Kohtaus, tiivistys, kuvaus ja hidastus	86
5.3 Kohtaukset ja tiivistykset Mämmilän käytössä	93
5.4 Ellipsi	97
6. Päätäntö	105

Lähdeluettelo

1. Johdanto

1.1 Tutkimustehtävä

Aion työssäni tutkia Mämmilä-sarjakuvan kerronnallista aikaa, sitä mitä Gérard Genette kuvaa sanoilla *duration* tai *speed*. Genette tosin toteaa, että kerronnan aikaa ei voi kukaan mitata (Genette 1980, 86). Tällä hän tarkoittaa, että tiukimman tulkinnan mukaan kerronnan ajalla voidaan tarkoittaa vain lukemiseen käytettyä aikaa ja sen summittaista arvioimista. Sarjakuvassa lukemiseen käytetyn ajan arvioiminen on erityisen hankalaa, koska lukijan käytettävissä on paljon visuaalista informaatiota, jossa hän voi viipyillä ja kulkea edestakaisin halunsa mukaan.

Genette laventaa omaa kerronnan ajan käsitystään koskemaan kuitenkin, ei kerronnan aikaa suhteessa tarinan aikaan, vaan kerronnan suhteellista aikaa, ”*steadiness in speed*”. Tämän hän määrittelee olevan ”*the speed of a narrative --- defined by the relationship between a duration --- and a length*”. On kyse siitä, kuinka paljon kerrontaan käytetään sanoja ja sivuja suhteessa kuvattuihin tapahtumiin. Joskus kertoja voi käyttää lyhyeen hetkeen useita sivuja, joskus taas tiivistää useita vuosia yhteen virkkeeseen.

Täysin tasavauhtinen kerronta ei Genetten mielestä ole mahdollinen: aina on mahdollista havaita poikkeamia. Narratiivista voi siis havainnoida kerronnallista rytmiä, ”*effects on rhythm*”. (Genette 1980, 87–88).

Aika on keskeinen käsite klassisessa narratologisessa tutkimuksessa. Aika on ollut myös narratologisen teorian keskeisiä tutkimusalueita. Valtaosa tutkimuksesta on keskittynyt kielentasoiseen tutkimukseen, esimerkiksi aikamuotojen analysointiin ja niiden käyttöön kerronnan eri aspektien ilmaisemisessa. (Fludernik 2005, 608). Temporaaalisuuden ja narratiivin keskeisten suhteiden alueita Fludernik näkee kolme: yleisen, filosofisen ajallisuuden ulottuvuuden, kerronnan ja tarinan ajalliset suhteet ja kolmantena kieliopilliset ja morfologiset suhteet. Kerronnan ja tarinan

ajallisia suhteita on kattavimmin käsitellyt klassisessa narratologiassa Genette. Tätä aluetta oma työni koskee. Toisaalta aika on keskeistä sarjakuvassa. Tätä solmukohtaa haluan avata ja tutkia tarkemmin.

Keskityn siis työssäni tutkimaan Mämmilän sarjakuvan kerronnallista aikaa. Kyse on siis kertomiseen, kerrontaan (Genetten *narrative*, yleensä *discourse*) keskittymisestä. Tarinan (*story*) aikaa käsitellään, kun se on kerronnan analysoinnin kannalta tarpeen.

Monet sarjakuvan tutkijat pitävät sarjakuvan olennaisimpana ajan ilmaisemisen tapana palkin tai rännin käyttöä. Englanniksi käsite on 'the gutter'. Sarjakuvan tapahtumat syntyvät juuri palkin tai rännin kohdalla; siinä lukija kuvittelee, mitä tapahtui palkkia rajaavien ruutujen välissä (Witek 1989, 22). Scott McCloud sanoo jopa, että tämä tekee lukijasta osallisen tapahtumiin, suorastaan kanssarikollisen. "Every act committed to paper by the comics artist is aided and abetted by a silent accomplice. An equal partner in crime known as the reader." (McCloud 1993, 68.) McCloudin kirjassa *Understanding Comics* palkkia käsittelevän luvun nimi onkin pahaenteisesti *Blood in the Gutter*.

McCloud käyttää palkin yhteydessä käsitettä *closure*, jolla hän tarkoittaa lukijan tekemää päättelyä, jonka avulla tämä kokoaa mielessään tarinan elementeistä kokonaisuuden. Narratologisessa käsitteistössä *closure*-käsitteellä tarkoitetaan sitä, miten teos vastaa lukijassa heränneisiin kysymyksiin ja odotuksiin. En käytä McCloudin *closure*-käsitettä työssäni lainkaan, koska se aiheuttaisi sekaannusta näiden kahden käyttötavan välille.

Yksittäinen ruutu nimetään useimmiten sarjakuvakerronnan keskeisimmäksi elementiksi. Juha Herkmanin mukaan keskeiset muutokset tarinassa tapahtuvat poikkeuksetta ruutujen väleissä, siis palkeissa, ränneissä (Herkman 1998, 95). Palkin ylittämässä on siis kyse siitä, miten kerrontaa tulkitaan vierekkäisten ruutujen antamien aineiden kautta. Tämä tosin asettaa hieman kyseenalaiseksi sen, että sarjakuvan lukeminen tapahtuisi aina eteenpäin kulkien. Lukijanhan täytyy aina palkin ylittäessään lukea uusi ruutu

ja solmia langat edelliseen ruutuun, mahdollisesti useisiin edeltäviin ruutuihin. Tämä onkin mainittu usein sarjakuvan kerronnalle, ja luennalle, tyypilliseksi piirteeksi. Toisin kuin kirjoitettu teksti tai elokuva, sarjakuvaa voi lukea ei-lineaarisesti. Paitsi viereisten ruutujen ja ruuturivin, niin myös sivun ja aukeaman sommittelua on mahdollista havaita yhdellä kertaa. Lukija voi periaatteessa vaellella aukeamalla haluamallaan tavalla.

McCloud on kuvannut tätä, tosin epäsuorasti, kirjassaan *Reinventing Comics: "moving through time requires moving through space"*. Sarjakuva on "a temporal map", kartta ajasta. (McCloud 2000, 215–216.) Kun lukijan katse kulkee sivulla, tarinan aika vaihtuu, liikkuu hetkestä toiseen – kun kerronnan aika vaihtuu ja liikkuu, lukijalle tarjoutuu lisää katsottavaa jossakin kaksiulotteisen pinnan, paperisen sivun, suunnassa.

Ranskalainen sarjakuvantutkimus pitää ruudun sijasta sivua sarjakuvakerronnan ensisijaisena yksikkönä. Sommiteltu sivu on *monikehys* (ranskaksi *multicadre*, englanniksi *multiframe*; suomenkielinen käännös minun), jolla yksittäiset kuvat rakentavat paitsi geometrisiä, myös semanttisia yhteyksiä toisiinsa. (Groensteen 2012, 114–115.)

Sarjakuvan tekijät kuitenkin pyrkivät yleensä ohjaamaan lukijan katsetta, joko niin että sommittelu on tehty länsimaissa tutun lukutavan mukaan vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas, tai niin että kuvan elementit ohjaavat katseen seuraavaan luettavaan ruutuun. Lukujärjestys voi siis sivulla olla periaatteessa millainen tahansa, joskin perinnäinen lukutapa on selvästi tavallisin. Näin on ainakin Mämmilässä.

1.2 Mämmilä-sarjakuva

Mämmilä-sarjakuva on graafikko ja sarjakuvapiirtäjä Tarmo Koiviston luomus, joka ilmestyi aluksi sivun mittaisina tarinoina Suomen Sanomissa vuonna 1975 ja alusta uudelleen Me-lehden numerosta 8/1976. Me-lehdessä Mämmilää julkaistiin vuoteen 1983, jolloin se siirtyi Helsingin Sanomien

Kuukausiliitteeseen, ja ilmestyikin siinä aina vuoteen 1996 saakka. Tarinat koottiin myöhemmin albumeiksi, joista ensimmäinen ilmestyi vuonna 1978 nimellä Mämmilä – sarjakuvia Suomesta. Mämmilän taustavaikuttajana on alusta asti ollut Hannu Virtanen, joka on Osuuskunta Käyttökuvan graafikko ja sarjakuvantekijä itsekin. Tarmo Koivisto ja Hannu Virtanen ideoivat Mämmilän alun perin yhdessä ja alkuun Virtanen kirjoitti myös dialogia ja kuväkäsikirjoituksia. Sittemmin Koivisto ja Virtanen ovat pitäneet muutaman kerran vuodessa yhteisiä suunnittelutuokioita luodakseen pidempiä tarinakaaria. Mämmilän ideaa alkuun saattoi myös Gua Vainio. (Jokinen 1996c, 70, 132; Pulkkinen 1996, 127).

Kaksi viimeis(in)tä albumia, vuonna 2002 ilmestynyt www.mammila.fi ja vuonna 2008 ilmestynyt Kiinalainen juttu ovat ainoat, joka on piirretty alun perin kokonaisuuksiksi. [Www.mammila.fi](http://www.mammila.fi)-albumin Koivisto piirsi apurahan turvin suoraan albumiksi. Uusimman tarinat julkaistiin ensin sivuittain Suomen Kuvalehden numeroissa 46/2006–16/2008. (Jantunen 2006, Koivisto 2008.) Muut albumit on koottu lehdissä ilmestyneistä tarinoista. Koivisto tarkoitti alun perin Mämmilän tehtäväksi suoraan albumimuotoon, mutta kustannussyistä tämä ei ollut mahdollista (Jokinen 1995). Kaikkiaan Mämmilä-sarjakuvaa on ilmestynyt kahdentoista albumin verran.

Tarmo Koivisto on palkituimpia suomalaisia sarjakuvantekijöitä, hän on saanut muun muassa Puupää-hatun vuonna vuonna 1978, Lempi Grand Prix -palkinnon 1991, valtion taideteollisuuspalkinnon 1992 ja Kaarina Helakisa -kirjallisuuspalkinnon vuonna 2008 sekä valtion viisivuotisen taiteilija-apurahan 1997–2002. Myös Hannu Virtanen on palkittu Mämmilästä Lempi Grand Prix´llä vuonna 1995. Mämmilä-sarjakuvaan liittyviä näyttelyitä on ollut myös: Mämmilä 20 vuotta -näyttely avautui Kemin taidemuseossa vuonna 1995 ja kiersi sittemmin Orivedellä, Helsingissä ja Jyväskylässä. Koivistolla on ollut myös useita yhteisnäyttelyjä Suomessa, Virossa, Tanskassa, Ranskassa ja Portugalissa. (Pulkkinen 1991, 118; Jokinen 1996a, 43 ja 1996b, 58; Pasonen 1997, 16; Otava-kustannusyhtiön verkkosivut, www.otava.fi, luettu 20.1.2015.)

Koivisto on piirtänyt myös lukuisia muita sarjakuvia, mainittakoon niistä vaikkapa Tää kaupunki -sarjakuva (myöhemmin Pääkaupunki) Helsingin Sanomien Kuukausiliitteessä vuodesta 1997 ja syndikaattilevitykseen päässyt Apina Kapina -sarjakuva vuosina 1973–1990 (Otava-kustannusyhtiön verkkosivut, www.otava.fi, luettu 20.1.2015).

Mämmilä kuvaa kuvitteellista suomalaista kirkonkylää, jonka fyysisenä esikuvana toimii Tarmo Koiviston kotikaupunki, Orivesi. Mämmilä kuvaa yhteisön elämää realistisen sarjakuvan perinteisin tavoin. Sarjakuvassa on useita henkilöitä, joita seurataan vuosikymmeniä. Tärkeän osan Mämmilän maailmaa muodostavat ajan kuvaus, yhteiskunnallisten muutosten kuvaaminen ja kunnallispolitiikan ja talouselämän yhteen kietoutuneet kiemurat. Aika näkyy Mämmilässä: 90-luvulla Mämmilään ilmestyy somalipakolainen, 70-luvulla kuvataan suurtyöttömyyttä työttömän näkökulmasta, 80-luvun nousukausi näkyy uusina rakennuksina ja uusina yrityksinä Mämmilän maisemassa. Mämmilä kuvaa sitä aikaa, jona sitä piirretään. Kun vuosi albumissa kuluu, myös henkilöt vanhenevat vuodella. Tarmo Koivisto sanookin itse, että Mämmilän sankari on aika: ”Aika on tässä ja nyt ja se muuttuu kuluessaan historiaksi piirtäen jotain kaarta jota en tietenkään tunne. On vain harmaita aavistuksia, mihin suuntaan se kiertyy.” (Jokinen, 1995.) Näin ovat lukijatkin tulkinneet (Jokinen 2004,132). Mämmilä on piirretty pääasiassa realistiseen tyyliin ja sen kuvakerronta on perinteistä, ”aikaa ja tarinaa käyttävää” (Jokinen 1996a, 42).

Hyvänä esimerkkinä tästä toimii Rakennemuutos rassaa -albumin sivu 32, joka on ilmestynyt Helsingin Sanomien Kuukausiliitteen maaliskuun numerossa 1988 (sarjakuvat.eurocomics.info), siis kuukausi presidentinvaalien jälkeen. Sivulla toimittaja Sauli Pylvänäinen pyrkii haastattelemaan ”jälkigallupina” Rikhard Ronkaista ja Viljami Varpusta käydyistä vaaleista. Ruutujen kuvituksena on muun muassa juliste, jossa houkutellaan niitä, joilta rakennemuutos ja verouudistus syö säästöpossua, Mämmilän sijoituskerhoon ja luvataan esitelmä aiheesta Kurssikehitys USA:n kauppavajeen valossa. Toisessa kuvassa talon seinällä banderolleissa

julistetaan ”Loppuunmyynti”. Replikeissä Ronkainen kertoo äänestäneensä vaaleissa ”Reikania”, jonka sopisi tulla Suomeen ensin presidentiksi ja sittemmin kuvernööriksi Yhdysvaltain uuteen osavaltioon. Näin suomalaiset saisivat suuret sisämarkkinat jäänmurtaajille ja joulupukeille. Lopuksi järjestettäisiin Manu Yhdysvaltain presidentiksi. Suomen Pankin helmikuussa julkaistu (tosin tuolloin salainen) ennuste keväällä 1988 kertoi Yhdysvaltain finanssipolitiikan kiristymisen, pörssikriisin ja valuuttakurssien aiheuttamien hintamuutosten hidastavan kansainvälisen talouden kasvua (Suomen Pankin sivut).

Kuten edellisestä esimerkistä voi huomata, Mämmilän perusainesta on yhteisön kuvaus. Uusimpien albumien kansista voi laskea henkilöiden määräksi neljäkymmentä, muutama henkilö on matkan varrella saatettu hautaankin tai kadonnut maailmalle; kaikkiaan Mämmilän hahmoja on liki sata (Janhunen 2006). Mämmilän uudelta lukijalta odotetaan siis perehtymistä henkilögalleriaan ja Mämmilän historiaankin. ”Tarinassa on monta sankaria, monta tulkitsevaa mieltä ja tulkintaa” (Jokinen 2004, 132). Miska Rantanen vertaakin Mämmilää saippuasarjan seuraamiseen: lukijalla pitää olla perustiedot paikkakunnan historiasta, henkilöiden luonteesta ja aiemmista juonenkäänteistä, muistiinpanot tai tarkistukset aiemmista albumeista voivat olla tarpeen (Rantanen 1996, 64).

Juoniaineksessa tai narratologisessa mielessä tarinassa (story) vaihtelevat ja lomittuvat yksittäisten henkilöiden kohtalot kunnalliselämän ja talouden kanssa. Esimerkkinä voisi mainita vaikka Anja Koskisen, jonka tarinaa seurataan ensimmäisestä albumista lähtien: Ajan asu -vaate- ja kangasliikkeen myyjästä Nappilan, myöhemmin myös Crywoodin omistajaksi ja toimitusjohtajaksi, lopulta Brysselin lasipalatsiin talousvaikuttajaksi, toisaalta naimattomasta nuoresta naisesta seurusteluun, tuoreeksi äidiksi, yksinhuoltajaksi ja etävanhemmaksi.

Mämmilää on tutkittu aiemminkin, muun muassa kielellisen vaihtelun ja henkilöiden kielen analyysin kannalta (Hakkarainen 2005; Honkala 1999).

Kirjallisuuden- tutkimuksessa on analysoitu Mämmilän komiikkaa ja huumoria (Rasila 1994; Rasila 1995).

1.3 Mämmilän kerronta

Mämmilä ilmestyi kuukausittain sivun mittaisina tarinoina. Jokainen sivu muodosti oman episodinsa, mikä näkyikin albumeissa hyvin. Kuudennesta albumista, Rakennemuutos rassaa, lähtien voidaan huomata, että tarina rakentuu jo albumimaisemmin ja yksi sivu enää harvoin muodostaa yksittäisen tarinan (Kempainen 1988). Neljännessä Pois tieltä -albumista lähtien myös visuaalisia kokeiluja on nähty tästä syystä yhä enemmän, esimerkiksi kuvakokojen vaihtelua. (Tolvanen 1984). Visuaaliset kokeilut ovat jatkuneet muotokokeiluina, rytmimuutoksina ja uskaliaana värienkäyttönä, ”joka vaihtelee lähes sivuittain ja tukee kunkin sivun tunnelmia upeasti” (Hänninen 1991). Naapurin neekeri -albumin draamallista jännitettä kasvatettiin jopa niin pitkäjänteisesti, että arvostelija epäili sen toimivuutta ensisijaisessa julkaisuvälineessä, Helsingin Sanomien Kuukausiliitteessä (Hänninen 1992). Toisaalta Heikki Jokinen toteaa, että vaikka www.mammila.fi-albumin tuotantotapa näkyy tarinan yhtenäisessä kaaressa, ”lähes jokainen sivu on silti oma kokonaisuutensa, joka päättyy sen tiivistävään ruutuun” (Jokinen, 2004, 135).

Siksi olenkin valinnut tutkimusaineistokseni neljä albumia: ensimmäisen, vuonna 1978 ilmestyneen Mämmilä – sarjakuvia Suomesta -albumin, kuudennen Rakennemuutos rassaa -albumin (ilmestyi vuonna 1988), www.mammila.fi – sarjakuvia Suomesta -albumin (ilmestyi vuonna 2002) ja uusimman albumin Kiinalainen juttu – sarjakuvia Suomesta -albumin (ilmestyi vuonna 2008).

www.mammila.fi-albumi on piirretty suoraan albumiksi, mutta Kiinalainen juttu on jälleen koottu lehdessä ilmestyneistä sivuista. Kiinalaisen jutun tarinat alkoivat ilmestyä sivun mittaisina tarinoina Suomen Kuvalehden numerosta 46/2006. Viimeinen sivu ilmestyi Suomen Kuvalehdessä 16/2008.

Olen aiemmissa esitelmissäni tutkinut Mämmilän kerronnan piirteitä. Etsin kahdeksasta ensimmäisestä Mämmilä-albumista kertovia yksiköitä ja kerronnan rakenteita. Nimesin sivun mittaiset jaksot mikrosekvensseiksi Shlomith Rimmon-Kenanin (Rimmon-Kenan 1991) käsitteistön mukaan. Sivut koostuivat tapahtuma-yksiköistä, joille etsin rajoja sivun tapahtumasisällöistä. Tapahtumat voi jakaa ydintapahtumiin ja katalysoijiin. Mikrosekvensseistä rakentuvat makrosekvenssit, jotka puolestaan rakentavat tarinan. Toisesta Mämmilä-albumista, vuonna 1980 ilmestyneestä Punkkia ja metsäkukkia -albumista, löysin neljä tällaista makrosekvenssiä. Makrosekvenssien tapahtumat oli albumissa jaettu pääasiassa omille sivuilleen, toisin sanoen yksi makrosekvenssi edustui yhdellä sivulla, mutta albumista löytyi myös neljä sivua, joiden tarinassa yhdistyi kaksi makrosekvenssiä. (Kunnela 1993).

Toisessa albumissa oli vielä myös sivuja, jotka olivat hieman irrallaan kerronnan valtavirrasta. Makrosekvenssit keskittyivät albumeissa usein ryppäiksi, mutta vallitseva sääntö tämä ei kerronnassa ollut. Merkittävimmät makrosekvenssit muodostavat tarinalinjoja, joita seurataan useammassa albumissa. Löysin Mämmilästä viisi tällaista tarinalinjaa. Albumit jaoin sen mukaan, painottuivatko ne ensisijaisesti yksittäisten ihmisten elämään vai kunnallis- ja talouselämään – molemmat puolet kulkevat kuitenkin aina mukana. (Kunnela 1993).

Mämmilän kerronta etenee kronologisesti ja aukkoisesti. Yhdessä albumissa kuvataan kahden vuoden tapahtumat, joten sivujen välissä aikaa saattaa kulua jopa kuukausia. Yhdellä sivulla tapahtumien kesto on yleensä korkeintaan joitakin tunteja. Näiden aikaan liittyvien huomioiden lisäksi tutkin proseminaari-esitelmässäni myös kerronnan hierarkkisia piirteitä, sekvenssien yhdistymistä ja fokalisaatiota. Tarkemmin keskityin tutkimaan Mämmilän kertojaa laudaturseminaariesitelmässäni, jossa käytetty käsitteistö oli peräisin Seymour Chatmanilta (Chatman 1978). Tutkin kertojan läsnäoloa, kaikkietävyyttä ja kommentointia sekä näkökulman käsitettä. Työssäni havaitsin, että Mämmilän kertojan havaittavuus oli varsin vähäinen. (Kunnela 1995).

Mämmilän visuaalinen tyyli on monista eurooppalaisista sarjakuvista tuttu. Voidaan sanoa, että Mämmilä toteuttaa hergéläistä ligne claire -tyyliä, jolle ominaista on tarkkuus, selkeät ääriviivat, tasaiset värikentät ja varjostuksen puute. Tämä Euroopassa Hergèn Tintti-albumien suursuosion jälkeen yleistynyt tyyli vielä korostuu, kun aikakauslehdissä ilmestyneet sivun mittaiset tarinat kootaan albumeiksi, kuten Tintti-sarjakuvaa aikanaan myös julkaistiin. Näinhän on käynyt Mämmilällekin. Tätä albumimuotoa on kutsuttu Iso-Britanniassa ja Yhdysvalloissa nimellä graphic novel 1980-luvulta saakka. Termin loi sarjakuvapiirtäjä Will Eisner (Sassienie 1994, 178). Tyypillistä näille `graafisille romaaneille` on 48 sivun mitta, nelivärisuus ja albumikannet. Termiä adult comics on käytetty 1980-luvun puolen välin jälkeen: termi sai tuulta siipiensä alle, kun Alan Mooren ja David Gibbonsin Watchmen ilmestyi 1986 ja Frank Millerin Batman: The dark Knight Returns 1986–87. (Sabin 1996, 218). Molemmat mainitut ovat kuitenkin vielä supersankarisarjakuvaa, vaikkakin selvästi kirjallisuutta kuluttaville aikuisille suunnattuja.

Toiseksi eurooppalaiseksi vaikutteiden antajaksi voidaan nähdä aikuisten sarjakuvan, niin sanotun `BD`'s [bande dessinée] pour adultes` räjähdysmäinen suosio 1970-luvun Ranskassa. Sieltä ilmiö levisi myös anglosaksisiin maihin ja johti juuri tuohon graphic novel -ilmiöön, jonka huomattavin saavutus on monien mielestä Art Spiegelmanin Maus-sarjakuva, joka sai vuonna 1992 Pulitzer Prize for Literature -palkinnon. (Sabin 1996, 220). En väitä, että ideat tulivat suoraan Euroopasta, mutta aikuisille sarjakuvan muodossa suunnattu kirjallisuus sai Euroopassa alkunsa noista kipinöistä. Suomessa oltiin siis hyvissä ajoin kehityksen etulinjassa, kun Tarmo Koivisto suunnitteli Mämmilän piirtämistä vuonna 1974 (Jokinen 1995).

2. Sarjakuvan ilmaisukieli: kuinka sarjakuva kertoo?

Sarjakuvan määritelmässä korostuu yleensä kuvan ja kielen yhteispeli, vaikka usein myös todetaan, että vain kuvia sisältävät sarjakuvat ovat mahdollisia. Esimerkiksi Kaukoranta ja Kemppinen toteavat että ”sarjakuva toimii tekstin ja kuvan suhteilla ja kuvien keskinäisellä suhteella --- sarjakuvassa on kiinnostavaa, mitä kahden vierekkäisen kuvan välissä on, mikä siis on sarjakuvan sisäinen liike ja dynamiikka” (1982, 17). He toteavat myös, että vaikkakin kuvan ja sanan yhdistämisen idea on ikivanha – ja itse asiassa kuvien ja kirjoitettujen sanojen juurta voi pitää yhteisenä – niin vasta teknologinen kehitys mahdollisti nykyisen tyyppisen sarjakuvailmaisun synnyn (Kaukoranta – Kemppinen 1982, 31). Keijo Almqvist ja Ari Kutila toteavat ykskantaan tuleville sarjakuvapiirtäjille osoitetussa oppaassaan, että sarjakuva on tarkoitettu painettavaksi (1989, 8). Samaa mieltä on Ilpo Koskela omassa Sarjakuvantekijän oppikirjassaan (2010, 8–9).

Erityistä merkitystä oli tietenkin kirjapainotaidon syntymisellä 1440-luvulla, mutta tarvittiin myös massasanomalehdistön läpimurtoa Yhdysvalloissa 1890-luvulla. (Kaukoranta – Kemppinen, 1982: 19, 25–26). Sarjakuvan syntyvuodeksi lasketaan useimmin vuosi 1896, jolloin Richard Felton Outcaultin piirtämä Yellow Kid alkoi ilmestyä World-sanomalehdessä ja sai suunnattoman suosion lukijoiden keskuudessa Nykymuotoista sarjakuvaa tosin julkaistiin jo vähän sitä ennen. (Kaukoranta – Kemppinen, 1982: 37–38, 43).

Itsekin sarjakuvaa piirtänyt Joakim Pirinen kuvailee sarjakuvaa ”eräänlaiseksi potentiaaliksi totaalikieleksi” (Pirinen 1987, 15) ja tähän näkemykseen on yhtynyt esimerkiksi Heikki Jokinen (Jokinen 2011, 103): ”--- kaikella voi olla – ja yleensä onkin – sanomansa.” Sarjakuvailmaisun mahdollisuuksista on kirjoittanut Will Eisner; Eisner on piirtänyt muun muassa Spirit-sarjakuvalehteä ja opettanut sarjakuvaa. Eisner on lanseerannut käsitteen *sequential art*, sarjallinen taide, jolla hän viittaa nimenomaan sarjakuvalle ominaiseen ilmaisuun. Eisnerin mielestä sarjakuvalla on oma ”kielioppinsa”, joka lukijan tulee opetella voidakseen tulkita sarjakuvan `tekstiä`. Tämän

kieliopin keskeinen morfologinen muovattava on aika: “The phenomenon of duration and its experience – commonly referred to as ‘time’ – is a dimension integral to sequential art.” (Eisner 1985, 25.)

Eisner korostaa, että kyse on kuvan ja sanan montaasista. Eisner kuvaa tapoja, joilla kirjoitetut sanat sulautuvat osaksi kuvaa, esimerkkinä ruutu (tai kaksi ruutua, riippuu lukijan tulkinnasta) Eisnerin omasta sarjakuvasta *A Contract with God*. (Eisner 1985, 10). Myös Eisner korostaa, että kuvan ja tekstin yhteispeliä on käytetty jo ammoisista ajoista ja että itse asiassa näiden kahden erottaminen sarjakuvassa on mielivaltaista. Eisner korostaa myös, että tekstin graafinen käsittely vastaa puheen nonverbaalisia elementtejä: taitavan sarjakuvantekijän on mahdollista rakentaa aakkoset, joilla hän voi välittää lukijalle inhimillisten emootioiden kirjon koko laajuudessaan. Siksi Eisner haluaakin käyttää ilmaisua *sequential art* (Eisner 1985).

Pekka Manninen huomauttaa, että ”sarjakuva rikkoo yhden länsimaisen kulttuurin peruspilareista: kuvan ja tekstin kahtiajaon”. Kuvat ja teksti liukuvat toisiinsa, tulevat toistensa alueelle. Kuvat toimivat merkkeinä, koska ne ovat joka tapauksessa tyylieltyjä ja yksinkertaistettuja esityksiä kohteistaan. Teksti voi välittää kuvallisesti merkityksiä: Mannisen esimerkissä henkilön puhekupla on pergamentin muotoinen ja siihen kirjoitettu teksti fraktuuraa. (Manninen 1996, 46–48). Sarjakuvan voi ajatella muodostuvan käsitemerkeistä, ideogrammeista. Sarjakuvaruudut toimivat ideogrammeina nimenomaan yhteydessä toisiinsa, eivät yksinään, toteaa Heikki Jokinen. Ideogrammi-luonteensa puolesta sarjakuvailmaisuus on paljolti päällekkäistä elokuvailmaisun kanssa. (Jokinen 2001, 10.)

Toinen amerikkalainen sarjakuvan tekijä ja teoreetikko Scott McCloud lähtee Eisnerin määritelmästä, mutta haluaa laajentaa ja syventää sitä. Hän ei tyydy määrittelemään sarjakuvaa pelkästään sarjalliseksi, koska myös elokuva on sarjallista, mutta eri tavalla. Elokuvassa jokainen yksittäinen ruutu heijastetaan samaan tilaan, vuoron perään. Sarjakuvassa jokaisella ruudulla on oma tilansa, minkä McCloud näkee perustavanlaatuisena erona. McCloudin oma määritelmä sarjakuvalle ilmaisumuotona kuuluu: ”juxtaposed pictorial

and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer” (McCloud 1993, 5–9). Eisnerin määritelmän sarjallisuuden lisäksi korostuu siis sarjakuvan tilallinen ominaispiirre, kuvien rinnakkaisuus, lähekkäisyys. Sanakirja antaa juxtapose-verbille merkityksen ‘to place side by side, especially for comparison or contrast’ (The Free Dictionary). Tässäkin siis palataan montaasin merkitykseen sarjakuvallisessa ilmaisussa.

Robert C. Harvey on kritisoinut McCloudin määritelmää siitä, että se laskee sarjakuvaksi myös sellaisia muotoja, joita emme vaistomaisesti siksi lue, kuten Bayeux´n seinävaatteen, ja että määritelmän mukaan sarjakuvien ei tarvitse sisältää kieltä. Harveyn mukaan kielellisen sisällön sulauttaminen osaksi ilmaisua on sarjakuvalla nimenomaan luonteenomaista. McCloud korostaa sarjallisuutta, Harvey puolestaan kuvallisen ja kielellisen sekoittamista, sulauttamista, ”blending” verbal and visual content”. Harvey muotoilee oman määritelmänsä: “In my view, comics consist of pictorial narratives of expositions in which words --- usually contribute to the meaning of pictures and vice versa.” Harvey myöntää, että vaikka hänen määritelmänsä sulkee ulkopuolelle sellaisia sarjakuvan tekstilajiin kuulumattomia kuvallisia esityksiä, jotka McCloudin määritelmä kelpuuttaa, se toisaalta sisällyttää sarjakuvaksi toisenlaisia, yhtä lailla lajiin kuulumattomia. Olennaista hänen mukaansa kuitenkin on, että ”usually, the interdependence of words and pictures is vital (if not essential) to comics”. Sana ja kuva ovat ikään kuin toistensa ikeessä, kytköksistä pääsemättömissä. Poikkeuksia voi toki olla, mutta ne ovatkin poikkeuksia. (Harvey, 2001, 75–76; 2008, 38).

McCloud on vielä myöhemmin palannut sarjakuvan käsitteeseen ja todennut kirjassaan Reinventing Comics, että tavoittaaksemme määritelmän lisäksi sarjakuvan ydinolemuksen, ”the essence of comics”, meidän täytyy nähdä sarjakuva myös tekijän karttana ajasta, ”an artist´s map of time itself” (McCloud 2000, 206). Tällä hän viittaa myös digitaalisen sarjakuvan mahdollistamiin uusiin sarjakuvan ilmaisu- ja julkaisumuotoihin. Ajan kuvaaminen on siis keskeinen tunnusmerkki myös sellaisessa tulevaisuuden sarjakuvassa, josta emme vielä mitään tiedä. Joseph Witek huomauttaa, että

into määritellä sarjakuva lajina on johtanut usein umpikujiin, hiustenhalkomiseen ja retorisiin kikkailuihin. Sarjakuvailmaisun kehittyminen on vienyt pohjan tekstipiirteiden kategorioinnilta lajiin välttämättömästi ja valinnaisesti kuuluviin. Siksi hyödyllisintä on päätellä sarjakuvaksi se, mikä luetaan sarjakuvana: ”to be a comic text means to be *read as a comic*”. (Witek 2009, 149–151.)

Pekka A. Manninen on väitellyt Suomessa ensimmäisenä sarjakuvasta. Väitöskirjassaan *Vastarinnan välineistö – sarjakuvaharrastuksen merkityksiä* (1995) hän määrittelee sarjakuvan koostuvaksi monitasoisesti esitetyistä merkkien muodostamista ketjuista. Hän toteaa, että mikäli sarjakuvaa luetaan pinnallisesti, se voi vaikuttaa epäjatkuvalta, katkelmalliselta: palkit katkovat kerrontaa, dialogi on pätkitty puhekupliin ja niin edelleen. Manninenkin korostaa, että sarjakuvalle, ja erityisesti sarjakuvan lukemiselle, olennaista on kuvien yhteys toisiinsa ja niiden sisältämien merkitysten keskinäinen vuorovaikutussuhde. (1995, 43).

Tämän työn kannalta voi olla hyödyllistä tarkastella myös Mannisen siteeraamaa Tarmo Koiviston sarjakuvamääritelmää, jonka hän on löytänyt Oriveden opiston seminaarimonisteesta vuodelta 1978. Koivisto määrittelee sarjakuvan seuraavasti: ”Sarjakuva esittää sisältönsä kuvan ja tekstin yhteistyönä, loogisesti, rytmikkäästi etenevänä liikkeenä kuvasta seuraavaan, vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas edeten. Teksti on osa kuvaa ja sen sommittelua. Kummallakin on oma osuutensa kokonaisviestissä. Tekstiä ei tarvita selittämään sitä, mikä kuvasta on muutenkin nähtävissä. Tekstillä on myös kuvallinen tehtävänsä, jolla voidaan luonnehtia ’ääntä’ ja sen lähtökohtaa.” (Manninen 1995, 10).

Tämä määritelmä kuvaakin ainakin Mämmilän kerrontaa. Kaikkiin sarjakuviin se ei kuitenkaan sovi, kuten Manninenkin huomauttaa (1995,10). Suomessakin luetaan ja ostetaan japanilaista manga-sarjakuvaa myös ”näköispainoksena”; tarina siis etenee oikealta vasemmalle ja länsimaisittain katsoen takakannesta etukanteen. Aiemmin manga muutettiin suomalaisia julkaisuja varten vasemmalta oikealle luettavaksi. Voitaneen siis todeta, että lukijakunnan lukutaito on edistynyt.

Myös Juha Herkman kirjoittaa, että sarjakuvan määrittelyn merkittävin tekijä on sarjakuvan kerronnallisuus, toisin sanoen tarinan esittäminen sarjallisesti kuvien (ja sanojen) avulla. Herkman myös korostaa, että sarjakuvan tutkimisen kannalta kerronnallisuus on yksi keskeisistä tekijöistä. Kerronnallisuus liittyy nimenomaan lukijan rooliin sarjakuvan merkki-järjestelmien tulkitsijana. (Herkman 1998, 22). Roger Sabin korostaa myös lukijoiden roolin korostumista uuden aikuisille suunnatun sarjakuvan nousussa: esimerkiksi Chris Claremontin 1960-luvulla uudelleen lämmittämä The X-Men, niin supersankarisarjakuvaa kuin olikin, vetosi aikuisiin lukijoihin paitsi sisällöllisillä teemoillaan, myös jopa vuosikausia jatkuneilla tarinalinjoilla (Sabin 1996, 159).

Kertovat sarjakuvat voidaan jakaa kolmeen ryhmään: sarjakuvastrippeihin, sarjakuvalehtiin ja sarjakuvanovelleihin ja -romaneihin. Nämä eroavat toisistaan paitsi pituutensa, myös julkaisutapansa vuoksi. Mämmilä ei saumattomasti istu oikein mihinkään, mutta on ensisijaiseksi tarkoitettun julkaisutapansa vuoksi laskettava sarjakuvaromaaniksi. Termi sarjakuvaromaani, *graphic novel*, ei ole meillä juuri saanut käyttöä. Se onkin otettu käyttöön amerikkalaisessa sarjakuvassa, jotta voitaisiin korostaa albumeina julkaistun sarjakuvan kirjallista, siis oletettavasti laadukkaampaa luonnetta. Sanalla *comics* on Yhdysvalloissa edelleen negatiivinen kaiku, ja se tuo monille mieleen kehnolle paperille painetun, sisällöllisesti seksistisen, väkivaltaisen ja lapsille vaarallisen massatuotteen. Suomessa puhutaan albumeista, tosin sanalla voidaan viitata sekä sarjakuvaromaanin tyyppisiin että stripeistä ja lehdistä kerätyistä tarinoista koottuihin teoksiin.

Sarjakuva koostuu siis kuvista ja teksteistä; ”tulesta ja vedestä” Tarmo Koiviston itsensä mukaan (Koivisto 1998b). Sarjakuvakerronnan perusyksikkö on yleisesti jaetun käsityksen mukaan ruutu eli paneeli. – Pekka Tammi kritisoi tätä käsitystä ja toteaa, että tutkijan olisi edullisempaa jakaa sarjakuvateksti pikemminkin tulkinnan yksiköihin, joiden pituus voi vaihdella ruudusta useihin sivuihin tai aukeamiin. Näin tulkitseen kuvallisen vaihteluvälin ”sanasta useisiin lauseisiin”. (Tammi 1999, 282.) – Ruuduista

voi muodostua yksi ruuturivi, kuten sanomalehtien päivittäisissä strippi-sarjoissa (ja sunnuntain lehdessä kaksi tai kolme riviä eli 2-strippi tai 3-strippi) tai kokonainen sivu. Ruuturivi voi olla myös pystysuora. Visuaalisesti sarjakuva-albumin voi siis jakaa ruutuihin, riveihin, sivuihin ja aukeamiin. Lukija voi havainnoida näistä jokaista erikseen tai kokonaisuutta kerralla. Väitän, että myös kaikki yhdistelmät tästä väliltä ovat potentiaalisesti käytettävissä. (Jokinen–Pulkkinen 1996, 148–149.)

Ruutu itsessään on jo kerrontaa: ruudun muoto ja koko voi vaihdella, sen kehys voidaan piirtää eri muotoon, eri tavoin, vain osittain tai jättää pois, kehys voidaan myös murtaa, ruutu voi olla esine. Ruutujen sisällä olevaan kuvaan voi valita kuvakoon aina laajasta yleiskuvasta yleiskuvan, kokokuvan, puolikuvan ja lähikuvan kautta erikoislähikuvaan. Kuvakoon lisäksi kuvaan valitaan rajaus – jotain näytetään, jotain jätetään näyttämättä. (Ahlqvist – Kutila 1989, 51–52). Sivun voi itsessään muodostaa ruudun, joka sisältää muita ruutuja. Eisner käyttää tästä nimitystä metaruutu tai superruutu (metapanel, super-panel) (Eisner 1985, 64–65).

Kuvaan valitaan myös kuvakulma. Huomaamattomin kuvakulma on normaali-perspektiivi, jossa lukija näkee kuvan sisällön silmänsä tasosta. Voidaan valita myös ylhäältä katsova lintuperspektiivi tai alhaalta katsova sammakko-perspektiivi. Erilaisille perspektiiveille voidaan antaa erilaisia emotionaalisia arvoja: sammakko-perspektiivi voi välittää voimattomuuden ja uhkan tunnetta, lintuperspektiivi taas hallitsemisen ja turvallisuuden tunnetta. Kuvakoot, rajaus ja kuvakulmat ovat tuttuja valokuvauksesta ja elokuva-kerronnasta. Sarjakuvan kerrontakeinoja verrataankin useimmiten elokuvaan (Jokinen 2001, 104).

Elokuvien kerrontakeinojen kanssa sarjakuvilla on yhteistä vielä siinä, että sarjakuvassakin voidaan puhua kameran liikkeistä. Kamera voi liikkua vaakatasossa akselinsa ympäri eli panoroida, se voi liikkua pystyakselilla eli tilitata tai kamera voi tarkentaa suuresta kuvasta pienempään tai päinvastoin, jolloin puhutaan zoomaamisesta. (Ahlqvist – Kutila 1989, 45,49). Panorointi voidaan toteuttaa joko pitkällä vaakaruudulla, peräkkäisillä ruuduilla, joista

toisessa näytetään esimerkiksi pöydän vasen pääty ja toisessa oikea, tai pilkkomalla maisema eri ruutuihin, jolloin henkilö näkyy useissa ruuduissa, mutta maisema vain vierekkäisten ruutujen muodostamassa kokonaisuudessa. Tilttaus voitaisiin kuvata esimerkiksi sivun korkuisella vertikaaliruudulla, mutta on harvoin käytössä. Zoomaaminen tapahtuu siirtymällä yleiskuvasta kokokuvaan, puolilähikuvaan ja lähikuvaan. (Hänninen–Kemppinen 1994, 91–93.) Ensimmäisen Mämmilä-albumin sivulla kahdeksan ensimmäisellä ruuturivillä zoomataan: ensin yleiskuva tanssilavasta, sitten kokokuva Vilhelm Varpusesta eli Varpu-Viljamista, Sulo Kuoppalasta ja Rikhard Ronkaisesta ja lopuksi lähikuva Rikhardista. Saman albumin sivulla 26 on leveä ruutu Eino Lehtosen syntymäpäiväjuhlista. Ruudussa käydään viittä, kuutta keskustelua vasemmalta oikealle panoroiden. Rakennemuutos rassaa -albumin sivulta 22 voidaan tulkita tiltaamiseksi kahden rivin korkuinen ruutu, jonka puhekuplat tulevat Ekodayn toimiston ikkunasta ruudun ylälaitaan ja pihalla sateessa seisovat irtisanotut on kuvattu ruudun alalaitaan. Ruutu luetaan ylhäältä alas. Tulkinnanvaraisempi on ruutu sivulla 24, jonka puhekuplat nousevat ruudun ylälaitaan muuntajan juurella seisovista kärsimäjärveläisistä hopeakutrikerholaisista. Ruudussa on siis esillä vain yksi tapahtuma. Jos tiltaamiseksi tulkitaan vain katseen (”kameran”) liike, tämäkin on luettavissa siksi.

— Tulkitsen kamera-ajoksi ensimmäisen albumin sivun 42, jolla on vain kolme ruutua: Vasemmassa ylälaidassa kokokuvassa Ensio Santanen esittelee uutta asemakaavaa. Tästä noustaan taivaalle katsomaan Mämmilää ylälmoista laajassa yleiskuvassa, josta tarkennetaan oikeaan alakulmaan Santasen kädessä olevaan asemakaavapiirroksen. Huomattakoon, että Ahlqvist ja Kutila eivät mainitse kamera-ajoa sarjakuvan ilmaisukeinona.

Sarjakuvassa voidaan erottaa vielä rajausta rajaamisesta (*framing*), jolla viitataan kahteen asiaan: kuvakulman valintaan ja ruudun rajojen valintaan. Sarjakuvaruudun ei tarvitse kameran tavoin tallentaa kaikkea ”näkemäänsä”, vaan kertoja voi valita ruutuun olennaisimmat kerrontaa palvelevat elementit ja häivyttää loput. Rajaamiseen liittyy kiinteästi *mise en scène*. Piirtäjä valitsee, millaisia yksityiskohtia tapahtuma- paikasta, henkilöistä, esineistä ruudussa näytetään ja miten nämä kuvataan. Sama tila voi diegesiksessä esiintyä toisaalla valokuvamaisen tarkkana tai toisaalla täysin häivytettyinä.

(Lefèvre 2012, 73.) Esimerkiksi Pässimäestä peltihalliin -albumin sivulla 4 Leevi Pikkula osallistuu tivolin peliteltalla pallonheittoon. Sivun ruuduista seitsemässä tausta on jätetty yksitotisen mudanväriseksi. Yhden tausta on perspektiivittömän valkoinen. Viidessä ruudussa näytetään pelitelttä tapahtumien taustalla. Valkotaustaisessa ruudussa Leevi heittää ensimmäisen pallonsa: ruudussa on siis näkyvä voiman ja vauhdin tuntu. Muissa taustattomissa ruuduissa Leevi sanailee peliä hoitavan naisen kanssa, hänen pallonsa osuu harhaan ja sujahtaa pelinhoitajan paidanetumukseen, minkä seurauksena telttakatos romahtaa. Koko sivulla on vauhdikas ja rempseän letkeä tunnelma. Voinee ajatella, että näin monien taustattomien ruutujen käyttö ripeyttää kerrontaa ja korostaa sivun humoristista otetta.

Albumisivulla voi olla ruutuja yhdestä kymmeneen, kahteenkymmeneen. Tietysti myös aukeama voi muodostua vain yhdestä kuvasta. Teoriassa yhdelle sivulle voi sommitella vaikka useampia kymmeniä ruutuja, mutta käytännössä tätä ei tehdä, koska lukeminen käy hankalaksi, jos ruudut ovat kovin pieniä. Keskimääräisellä Mämmilän sivulla on reilut kymmenen ruutua.

Nämä ruudut piirtäjä voi asetella sivulle vapaasti haluamaansa tapaan. Maurice Horn kuvaa sarjakuvan perusyksikön, ruudun, toisaalta itsenäiseksi, yksittäiseksi, toisaalta toteaa sen olevan välittömässä yhteydessä muihin. Ruutujen kokonaisuus havainnoidaan kuitenkin yhtenä yksikkönä. Vain pinnallisesti katsoen sivut järjestyvät vaakariveiksi; merkittävin sivujen piirre on, että ne esittävät ruudut sekä vertikaalisina että horisontaalisina yhdistelminä. (Horn 1999, 59.)

Lukijan katsetta ohjataan sivulla ja ruudussa. Tätä ohjaavaa voimaa Andrei Molotiu on kuvannut nimellä *sequential dynamism*:

“the formal visual energy, created by compositional and other elements internal to each panel and by layout, that in a comic propels the reader’s eye from panel to panel and from page to page, and that imparts a sense of sustained or varied visual

rhythms, sometimes along the predetermined left-to-right, top-to-bottom path of reading, other times by creating alternate paths.”

Molotiu tosin toteaa, että tällaista katsetta ohjaavaa voimaa ei tavata kaikissa kertovissa sarjakuvissa (hän itse keskittyy artikkelissaan abstrakteihin sarjakuviin), mutta useasti juuri toiminta-, erityisesti supersankarisarjakuvissa. Katseen ohjautumisen ei ole tarkoitus edistää kerronnallisia tarkoituksiperiä, vaan tuottaa katsojalle staattisen kuvataiteen katsomisesta poikkeavaa esteettistä mielihyvää. (Molotiu 2012, 89.) – Vaikka rajaisikin Molotiuun tapaan katseen ohjautumisen vain esteettisen kokemuksen alueelle eikä kerronnalliseksi keinoksi, niin joka tapauksessa ainakin albumimuotoisten sarjakuvien lukijalle on tuttu ilmiö, että katse kulkee sivulla piirtäjän tarkoittamaa rataa. Hyvin usein rata kulkee vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas. Toisenkinlaisia esimerkkejä on.

Toinen Molotiuun esille nostama käsite on ikonostaasi, *iconostasis*; termiksi on lainattu ortodoksisen kirkon kuvaseinää tarkoittava sana. Sillä tarkoitetaan sarjallisuutta karvaavaa ilmiötä, jossa sivu havaitaan kokonaisena kompositiona. Kun sarjakuva pyrkii ikonostaasiin (voimatta kuitenkaan koskaan sitä täydelleen saavuttaa kerronnan jähmettymättä paikoilleen), voidaan puhua ikonostatisaatiosta, *iconostatization*. Molotiu kuvailee esimerkin tällaisesta sarjakuvasta Steve Ditkon Hämähäkkimiehestä. Katseen ohjautuminen ja ikonostatisaatio ovat toisiaan täydentävät vastavoimat, jotka paradoksaalisesti yhdessä tuottavat lukijalle sarjakuvalla ominaisen, erityisen lukukokemuksen. Molotiu huomauttaa, että tuorempi sarjakuva on ottanut sivusommittelun ilmaisukeinokseen; graphic novel, sarjakuvaromaani onkin tuotantotapansa puolesta hedelmällisempi alusta näille kokeiluille. (Molotiu 2012, 89–91.)

Sarjakuvassa voidaan myös elokuvien tapaan puhua leikkauksesta, montaasista. Sarjakuvalla mahdollista on paralleelimontaasi, jossa kahta tai useampaa tapahtumakulkua kuljetetaan rinnakkain, samanaikaisesti (Ahlqvist – Kutila 1989, 48). Tämä on yksi sarjakuvan kerronnallisen erityisluonteen vain sille mahdollistamista välineistä.

Sarjakuva antaa siis ilmaisutapansa vuoksi mahdollisuuden simultaaniseen kerrontaan, mikä ei tahdo onnistua juuri missään välineessä. Kirjallisuudessa samanaikaiskerrontaan on kyllä pyritty esimerkiksi taittamalla teksti sarakkeisiin (Rabinowitz 2006, 182). Riitaa ja rakkautta -albumissa sivulla 16 Teuvo Isopäljo ja Sauli Pylvänäinen, esimies ja alainen, valvovat yöllä sängyissään ajatellen toisiaan. Nämä ruudut on sijoitettu rinnakkain sivun alalaitaan ja kummastakin kohoaa ajatuskupla ulottuen sivun ylälaitaan. Ajatuskuplat voi nähdä kolmena ruutuna tai kolmena kohtauksena, jokaisessa ruudussa esiintyy kumpikin ja toinen osapuoli aina ajattelijan näkökulmasta hyvin ikävässä valossa, laiskurina, tomppelina, typeryksenä tai moukkana. Kumpikin siis ”kertoo” ajatuksissaan toisesta pahaa, itsestä hyvää. Nämä ajatukset lukija tulkitsee tapahtuviksi samanaikaisesti, vallankin kun kummankin ajatuskuplassa alimmaisena on lähes sama teksti: ”Erotaan sen heti, kun löydän jonkun paremman tilalle...” tai ”Eroan heti, kun löydän jotain parempaa tilalle...”

Perustapa sarjakuvakerronnassa on käyttää nelikulmaisia ruutuja, jotka rytmittelevät lähinnä leveytensä puolesta. Jotkut piirtäjät käyttävät tehokeinonaan pääsääntöisesti samaa ruutujakoa (Koskela 2010, 100), mutta kokenut lukija ei kiinnitä lainkaan huomiota, vaikka ruutujako vaihtelisi huomattavasti sivulta toiselle.

Mämmilässä sivu on usein jaettu pystysuunnassa neljään riviin, joilla vaihtelevat erilevyiset ruudut. Pyöreitä ja soikeita ruutuja Koivisto myös käyttää jo ensimmäisessä albumissa, samaten kehyksettömiä ruutuja. Tehokeinona on käytössä myös ”kaatunut” ruutu, suuret puhekuplaruudut ja liki sivun kokoinen ruutu. Yhdellä sivulla käytetään myös perusrivin puolittamista pystysuunnassa, niin että Atte Syrjänen saadaan keskellä riviä kuuteen lähikuvaan. Tanja Rasila on havainnut, että Mämmilän kullakin sivulla on useimmiten yksi pyöreä ruutu, johon kulminoituu tapahtumien tulkinnan kannalta keskeinen viesti. Samalla tavalla toimivat usein taustaton tai raamista ulos tuleva kuva (Rasila 1995, 17).

Steve Whitaker muistuttaa, että mitä enemmän sarjakuvantekijällä on tilaa käytössään, sitä enemmän sillä voi tehdä. Koko sivun sommittelu on olennainen osa tarinan- kerrontaa. (Whitaker 1994, 118). Strippisarjakuvan tekijällä on paljon vähemmän mahdollisuuksia muokata sarjan ulkoasua kuin sarjakuvaromaanin tekijällä. Tämä ero vaikuttaa tietysti myös ruutujen sisällä: sanomalehtisarjakuvissa ei tavallisesti herkutella panoraamakuvilla tai monilla perspektiivin pakopisteillä, kuten sarjakuva-lehdissä ja albumeissa tapahtuu.

Ruutujen sisällä tarinankertojalla on vielä monia välineitä käytössään. Sarjakuvissa on tavattu ajatella olevan neljänlaista tekstiä: kertovaa ainesta eli tekstilaatikkoja (*captions*), repliikkejä (eli puhekuplia), onomatopo[i]eettisia ilmaisuja (äänitehosteita) ja detaljitekstejä (Pulkinen 1981). – Ruutujen ulkopuolelta voidaan löytää vielä viidennenlaista sarjakuvatekstiä, nimittäin kansien ja kansiliepeiden tekstiä, *peritext* (Miller 2007, 97). – Kertovat tekstit voivat tiivistää aikaa ja auttaa hyppäämään vaikkapa vuosikymmenen mittaisen ellipsin yli (McCloud 2006, 31). Perinnäiset ajan kulumista selittävät tekstilaatikot ovat jääneet koko lailla pois käytöstä; nykyään niitä käytetään lähinnä parodisesti (Hänninen–Kemppinen 1994, 84). – Kannattaa huomata, että nykymuotoisen, amerikkalaisvaikutteisen sarjakuvan eurooppalainen menestyjäedeltäjä ja esikuva Wilhelm Busch oli jo 1800-luvulla jättänyt tekstilaatikot kuvakertomuksistaan kerronnan vauhtia kiihdyttääkseen (Kunzle 2001, 5).

Tekstilaatikot myös tuovat sarjakuvan kertojan näkyväksi. Mämmilän saattaa alkuun (sivuilla 3, 7, 11 ja 14) kertojan ”ääni”, jota ei sen koommin sarjassa kuullakaan. Mielenkiintoinen tapaus on Kiinalainen juttu – sarjakuvia Suomesta -albumin sivulla 43. Irmeli Autio lukee Marjo Mustikkalan Shanghaista lähettämää sähköpostiviestiä: viesti on kirjoitettu sähköisellä kirjasintyyppillä aluksi ruudun yläosan peittävään palkkiin, josta lähtee nuoli kohti ruutuun piirrettyä tietokonetta. Seuraavissa ruuduissa viesti jatkuu edelleen ruutujen yläosissa, mutta nyt kehyksettömänä, kunnes viimeisellä rivillä viesti päättyy taas palkissa, josta osoittaa nuoli Irmelin ja Marjon

kerrostalokodin ikkunaan. Väliin jäävissä viidessä ruudussa teksti toimii kertovana.

Puhekuplat sisältävät sarjakuvan tiheintä informaatiota (Khordoc 2001, 159–160). Mämmilän repliikit ovat likimain aina kulmista pyöristetyn nelikulmion muotoisissa puhekuplissa. Alusta asti Koivisto on käyttänyt puhekuplan kantaa katsetta voimakkaasti ohjaavana ja kuvapintaa halkovana elementtinä. Esimerkiksi sivulla 65 Kiinalainen juttu – sarjakuvia Suomesta -albumissa neljännen rivin jokaisessa ruudussa puhekuplan kanta muodostaa kuvapintaan varsin näkyvän, kaareutuvan valkoisen alueen. Kahdessa ensimmäisessä ruudussa s-kirjaimen muotoinen kanta vie katsetta ruudun alaosan repliikistä oikeaan yläkulmaan ja takaisin ensin luettuun puhekuplaan, jonka kanta puolestaan palauttaa katsetta edelleen vasemmalle Eeva Lehtonen-Syrjäseen. Keskimäinen ruutu on Mämmilälle tyypillinen keskeisen viestin, ja tässä myös yllätyksen, sisältävä pyöreä ruutu. Rivin viimeisessä ruudussa molempien puhekuplien kannat heilauttavat katseen oikean yläkulman Teri Syrjäseen. Huomattavaa on, että ruudun molemmat puhekuplat ovat Terin, mutta jakamalla hänen repliikkinsä kahteen on saatu rytmitettyä Terin puheen sisältöä ja korostettua sisällön arvatenkin hätkähdyttävää vaikutusta Terin äitiin, Eevaan.

Puhekuplat on aikanaan jaettu [tavallisiin] puhekupliin, ajatuskupliin ja telekupliin (Pulkkinen 1981). Tavallinen puhekupla voi ilmaista visuaalisesti äänen voimakkuutta, puhujan persoonallisuutta, tunnetilaa tai kansallisuutta. Itse tulkitsisin telekuplan eli sähköisesti välitetyn äänen yhdeksi tavallisen puhekuplan alalajiksi. Mämmilässä tällainen merkitään pykälikkäällä reunalla. www.mammila.fi – sarjakuvia Suomesta -albumin sivulla 55 Atte Syrjänen keskustelee puhelimesta Petteri Putmanin kanssa. Atte on piirretty omaan ruutuunsa ja Petteri viereiseen; ruutujen välinen palkki kaatuu oikealle. Puhekuplat ylittävät palkin siten, että Aten ruudussa hänen puhekuplansa reuna on tavanomainen ja Petterin ruudussa ”sähköinen”. Petterin puhekuplat on piirretty vastaavalla tavalla. Kaikista neljästä puhekuplasta lähtee myös kaksi kantaa, toinen Atteen, toinen Petteriin.

Ajatuskupla merkitään totunnaisesti kaareilevalla piparireunalla ja sen kanta puhujaan päin pienenevillä erillisillä palloilla tai hattaroilla. Näin tehdään myös Mämmilässä, esimerkiksi Mämmilä – sarjakuvia Suomesta -albumin sivulla 20, joskin kannan pallot on piirretty sulautuviksi toisiinsa. Pulkkinen huomauttaa, että ajatuskupla sisältää puhekuplaa useammin symboleita, kuvia ja kokonaisia tilanteita (1981). Yhteen esimerkkiajatuskuplaan onkin piirretty kuva, jossa Heimo Suominen saunoo Toivo Röngän kanssa. Myös heidän vuoropuhelunsa on kirjoitettu, mutta lainausmerkkeihin, ei sisäkkäisiin kupliin.

Tavanomainen puhekuplan kanta Kiinalainen juttu -albumissa on purjeen mallinen. Sen suora reuna jatkuu valkoisen pinnan ohi osoittamaan puhujaa piikin tapaan. Tällaisia puhekuplan kantoja tavataan jo ensimmäisessä Mämmilä-albumissa, samaten kuvapintaa halkovia kantoja, mutta piirrostyylin muutos kaikkineen on tehnyt ne näkyvämmiksi. Haluaisin käyttää piirrosjäljestä uusimmissa albumeissa sanaa `flamboyant`, koska sen merkitys `having a very noticeable quality that attracts a lot of attention` kuvaa mielestäni asiaa osuvasti. Arkikielellä sanoisin, että Mämmilän piirrosjälki on `näkyisää`.

Mämmilä käyttää äänitehosteita alkuun säästeliäästi ja detaljitekstejä pitkin matkaa monipuolisesti. Äänitehosteilla tarkoitetaan sarjakuvassa kaikkien äänien luonnehtimista pois lukien ihmisten puheäännet; ne luetaan ennen muuta visuaalisesti. Vaikka niitä voi muodostaan loputtomiin uusia, niin joitakin konventioita on mahdollista tunnistaa: i-kirjain usein korkeissa ja metallisissa äänissä (iik, kriik), r-kirjain jyrähdyksissä ja pärähdyksissä, o- ja u-kirjaimet matalissa, tukahtuneissa ja pehmeissä äänissä (bum, bof). Tarmo Koivisto saa kiitosta suomalaisilta kuulostavien onomatopoeettisten ilmaisujen kehittämisestä. Heikki Jokisen esimerkissä Kasvukipuja-albumista Leevi Pikkulan ja Heimo Suomisen suomalainen baarikärhämä kuulostaa tältä: ”TPÄT! TPÄT! JYNK! TOK! KOLINAA! JYSÄYS! TPÄT!”. Äänitehosteilla voi myös ”tehdä” aikaa ruutuun; Rakennemuutos rassaa -albumin esimerkissä kolme allekkaista äänitehostetta luetaan rutinoidusti peräkkäisiksi hetkiksi. (Jokinen 2001, 14; Jokinen 2011, 112, 117–120.)

Äänitehosteita löysin esimerkiksi ensimmäisestä Mämmilä-albumista kaksi; kissan miukuminen ja vesilintupoikueen viimeisen piipitys tosin oli sijoitettu puhekuplaan kerronnallisista syistä (sivu 7), mikä teki niistä ennemminkin repliikkejä. Uusimmasta albumista äänitehosteita löytyi 53 ruudusta. Mämmilä on siis käynyt äänekkäämmäksi. Lisäksi myöhemmin piirretyissä albumeissa tavataan tehostekuplaa, jossa puhekuplaan on sijoitettu muuta kuin kielellistä ainesta, esimerkiksi huutomerkki, kysymysmerkki tai molemmat. Esimerkkejä tällaisesta löytyy vaikkapa www.mammila.fi – sarjakuvia Suomesta -albumin aukeamilta 12–15. Tehoste voi tosin esiintyä myös ilman kuplaa, esimerkkinä Kiinalainen juttu – sarjakuvia Suomesta -albumin sivu 35. Tehostekupla rikkoo puhekuplan ja äänitehosteen rajaa myös sellaisissa tapauksissa, joissa mekaanisen laitteen, esimerkiksi puhelimen, ääni on sijoitettu sähköiseen puhekuplaan. Näin on tehty esimerkiksi www.mammila.fi-albumin sivulla 13. Tehostekupla voisikin mielestäni korvata telekuplan puhekuplien kolmantena alakategoriana.

Detaljitekstien kirjoa on kaikissa albumeissa hiihtokilpailun maalivaatteesta, kaupan nimestä ja sanomalehden sivusta asemakaavaan, kieltokylttiin ja tienviittaan, rekisterikilvestä, hautakivestä ja hääkoristeesta kirjan kanteen, bändijulisteseen ja Mämmilän Mullistuksen joukkueasuun. – Herkman erottaa tekstien lisäksi vielä efektit, sellaiset muita elementtejä täydentävät merkit, jotka eivät luokituta kuviksi tai sanoiksi. Tällaisina voivat toimia yllä mainitut puhekuplapiirroukset, vauhtiviivat, myös äänitehosteet, jotka yllä on luettu teksteihin kuuluviksi. Näin sarjakuvailmaisuus jaetaan kolmenlaiseen: kuviin, teksteihin ja efekteihin. (Herkman 1998, 44–46.)

Yksimielisyyttä ei vallitse siitä, luetaanko kuva- vai tekstiaines sarjakuvasta ensin. Eisner arvelee, että kuva on ensisijainen ja kielellinen aines tulkitaan toiminnan tai henkilön asennon visuaalisen viestin kautta toissijaisesti. Samanaikaisuus ei tule kysymykseen, koska kuva ja teksti tulkitaan eri kognitiivisissa prosesseissa. (Eisner 2008b, 43; Eisner 2008a, 59.)

Sanoja ja kuvia voidaan yhdistellä monella tapaa. Scott McCloudin mukaan niitä voi yhdistellä liki lukemattomin tavoin, mutta näistä hän on abstrahoinut seitsemän kategoriaa. Ruudut voivat olla *word specific*, sanapainotteisia, tai *picture specific*, kuvapainotteisia. Sanapainotteisissa ruuduissa kuva-aines sananmukaisesti kuvittaa tekstin antamaa informaatiota, kun taas kuvapainotteisissa sanat toimivat lähinnä äänitehosteina kuvallisesti kerrotulle informaatiolle. Yhdistelmä voi olla myös kaksinkertainen, *duo-specific*, jolloin kuvat ja sanat kertovat samaa viestiä. (McCloud 1993, 153).

Täydentävässä yhdistelmässä, *additive combination*, sanat tai kuvat vahvistavat tai laaajentavat toistensa merkitystä ja rinnakkaisissa yhdistelmissä, *parallel combination*, kuvat ja sanat kulkevat omia teitään risteämättä. Kuudentena yhdistelmätapana on montaasi, *montage*, jossa sanoja käsitellään kuvan olennaisina osina. Tavallisin yhdistelmä on kuitenkin toisistaan riippuvaiset yhdistelmät, *interdependent combination*, jossa sanat ja kuvat toimivat yhdessä välittääkseen viestin, joka ei tulisi välitetyksi kummallakaan yksin. (McCloud 1993, 154–155).

Kirjassaan *Making Comics – Storytelling Secrets on Comics, Manga and Graphic Novels* (2006, 130–141) McCloud valottaa erilaisten yhdistelmien käyttökelpoisuutta sarjakuvan kerronnan kannalta. Sanapainotteisella kerronnalla voidaan tiivistää tarinaa, kattaa suuriakin ajallisia aukkoja pienessä tilassa ja jättää kuvien sisältöihin väljyyttä ja liikkumavaraa, *artistic licence*. Esimerkiksi käy Rakennemuutos rassaa -albumin (Koivisto 1988) ensimmäinen sivu. Sivun jokaisessa ruudussa on yksi tai kaksi puhekuplaa, joiden teksteissä viitataan edellisen Kasvukipuja-albumin sisältöihin, Heimo Suomisen lapsenhoito-ongelmiin, työskentelyyn kunnanvaltuustossa ja Heimon avopuolison Anja Koskisen asemaan myydyssä Nappilassa. Postinkantaja Aune Kukkulun ja Rikhard Ronkaisen sanailun kautta siirrytään ennakoimaan albumin tulevia tapahtumia: Heimo Suomisen muuttoa muuntajaan. Tapahtumat on kuvissa sijoitettu sillalle, jotta muuntaja saadaan viimeisessä kuvassa siintämään pienenä peltojen keskellä, mutta samoin repliikein keskustelut olisi voitu sijoittaa ihan minne tahansa Mämmilään.

Kuvapainotteisissa sarjakuvissa puolestaan voidaan jättää sanat vaikka kokonaan pois ja korostaa lukijan välitöntä kokemusta ja osallisuuden tunnetta. Kaksinkertaisissa yhdistelmissä on vaarana tarpeeton toisteisuus, jolla on kuitenkin käyttöyhteytensä esimerkiksi opastavissa sarjakuvissa, vaikkapa käyttöohjeissa. (McCloud 2006, 133–134).

Hyvä esimerkki kuvapainotteisesta kerronnasta löytyy Rakennemuutos rassaa -albumin sivulta 25. Toimittaja Sauli Pylvänäinen pohtii kahdella ensimmäisellä rivillä juonta dekkariinsa, keskustelelee vaimonsa kanssa auton viemisestä korjaamoon ja lähtee ajelemaan työmatkalle Eipäjoelle. Kahdella alimmalla rivillä on kuvasarja, jossa Tiina Syrjänen ajaa Sauli Pylvänäisen auton perään ja tönäisee sammuneen auton tasoristeykseen juuri junan tullessa. Seuraavassa ruudussa näytetään Tiinan reaktio tapahtumiin ja sitä seuraavassa pitkä juna syöksymässä kovalla vauhdilla kaukaiseen pakopisteeseen. Tämä pyöreä ruutu työntyy seuraavan nelikulmaisen ruudun päälle; siinä näemme risteyksen toisella puolella ehjänä seisovan Saulin ja Tiinan reaktion tähän näkyyn. Kuvissa on Tiinan puhekuplia, ”IIIIK” ja ”ei,ei,ei...” sekä äänitehosteita, ”TÖK”, ”PEEE”, ”klodnk”, ”TJU-DUNK” ja vielä efekteinä suuren huutomerkkin ja kysymysmerkin yhdistelmä kaksi kertaa Tiinan pään päällä.



Kuva 1

Tällaisen dynaamisen ja emotionaalisesti intensiivisen tapahtuman kuvaaminen onnistuu siis viidellä, kuudella sarjakuvaruudulla. Sanapainotteisessa kerronnassa tapahtumasta helposti häviäisi siihen saatu vauhdikkaan etenemisen tuntu ja sivun viimeisen ruudun humoristisen repliikin tuoma rytminvaihdos.

Kaksinkertaisesta yhdistelmästä on kyse Rakennemuutos rassaa -albumin sivulla 5 ensimmäisen rivin viimeisessä ruudussa. Kuvassa nähdään Heimo Suominen nousemassa yöllä sängystään ja sanomassa Anjalle ”Ei tarvitse. Minä menen!” Mämmilästä tällaisia redundantteja yhdistelmiä ei taajaan löydy, eikä tässäkään kuvassa ole aivan puhtaasti kyse kaksinkertaisesta yhdistelmästä. Heimo viittaa repliikillään paitsi nukkumapaikan vaihtoon, myös lähtöönsä yhteisestä kodista.



Kuva 2

McCloud käyttää täydentävistä yhdistelmistä Comics – Storytelling Secrets on Comics, Manga and Graphic Novels -kirjassa nimeä *intersecting combinations*, risteävät yhdistelmät, aiemmin käyttämänsä additive combinations -käsitteen sijaan. Hän myös määrittelee nämä yhdistelmät uudestaan: kuvat ja sanat välittävät niissä osin omaa, osin yhteistä merkitystä, toisin sanoen kumpikin elementti tuo oman merkityksellisen yksityiskohtansa tai näkökulmansa kokonaisuuteen laajentamisen tai vahvistamisen sijaan. Tämähän on lähes täyskäännös hänen aikaisempaan määritelmänsä verraten. Monet sarjakuvantekijät käyttävät paljon juuri tällaista sanojen ja kuvien yhdistämistapaa. (McCloud 2006, 130–141).

Rakennemuutos rassaa -albumin sivulla 6 Ulf Ekman ja Anja Koskinen keskusteleva Nappilassa tapahtuvista muutoksista. Toisen rivin viimeisessä laajassa yleiskuvassa on Ulfin puhekupla: ”Hienoa! Nyt voit vihdoin omistautua Nappilalle ilman häiriötekijöitä, niin kuin joskus muistaakseni toivoit...” Puhekupla nousee kaukana taustalla näkyvästä Nappilan rakennuksesta. Kuvan etualalla on muuntaja, jonka hahmo täyttää ruudun oikean reunan ja siten ikään kuin ”sulkee” rivin ja katkaisee lukijan katseen etenemisen oikealle. Muuntajan avoimelle ovelle (ovi aukeaa kylläkin oikealle eli ruudusta ulos) kävelee vasemmalta Heimo Suominen. Edellisessä ruudussa Ulf ja Anja seisovat ikkunan äärellä puolilähikuvassa selin lukijaan ja katsovat kaukana pellolla pienenä näkyvää muuntajaa. Kuva ja sanat siis täydentävät toisiaan ja korostavat toisaalta Anjan ja Heimon etäntymistä toisistaan pariskuntana, toisaalta heidän arvojensa ja maailmojensa kaukaisuutta.



Kuva 3

Risteävistä yhdistelmistä esimerkkinä voi pitää seuraavaa: Rakennemuutos rassaa -albumin sivulla 4 M-klubin jäsenet viettävät saunailtaa hirsimökissä. Kolmannen rivin alun ensimmäisessä kuvassa miehet istuvat saunan lauteilla keskustelemassa ja toisessa uusi klubilainen Ulf Ekman pesee johtaja Isopaljon selkää kummankin myhätillässä. Seuraavissa ruuduissa M-klubin

miehet, pois lukien Ulf Ekman, tinkaavat terveystieteidenkeskuksesta, ovatko he saaneet samoilla lauteilla istumisesta ja samoista pulloista juomisesta aids-tartunnan. Epäily on syntynyt, koska Ulf on ehdottanut, että klubi tempaisi aids-tutkimuksen hyväksi. Koska Ulfin ehdotukseen on vastattu jo saunan lauteilla epävästi, tulkitseen seuraavan selänpesuruudun olevan merkki M-klubin miesten hitaasti syttyvästä oivalluksesta.



Kuva 4

Sen sijaan toisistaan riippuvaiset yhdistelmät ovat harvinaisempia. Niissä sanojen ja kuvien merkitys syntyy vasta toistensa yhteydessä. Esimerkki sellaisesta McCloudin tapaan on Rakennemuutos rassaa -albumin sivulla 42. Kahdella viimeisellä rivillä kuvataan, kuinka Toivo Rönkä rynnii hakemaan Rauha-vaimoan vanhainkodin juhlasta kesken tämän esittämän hempeän rakkauslaulun ja raahaa vaimonsa takaisin huoneeseensa. Juhlaan jääneen repliikki kuuluu: ”Tuo Toivo on täysi terroristi.” Vanhainkodin hoitaja Heli Päivölä lupaa hakea ”Rauha-raukan” takaisin ja kuulee käytävään Rauhan puhekuplan: ”Älä ihan noin kauheen rajusti, Toivo...” Lukija yllätetään viimeisessä ruudussa, jossa Toivo istuu Rauhan sylissä ja syleilyssä rakastuneen näköisenä ja Rauha katsoo yhtä lauhkeasti takaisin. Jälkikäteen lukija voi tulkita Rönkän aiemmat ilmeet ja toimet uudestaan eri tavalla.



Kuva 5

Rinnakkaisia yhdistelmiä voi McCloudin mukaan käyttää sekä käytännöllisiin että esteettisiin tarkoituksiin (2006, 138). Niillä voi tiivistää ja kerrosta kerrontaa tai loiventaa hyppäystä kohtauksesta toiseen. Kuvat voivat vaikkapa kertoa omaa tarinaansa ja puhekuplien dialogi omaansa. Tällainen tiivistys on käytössä Rakennemuutos rassaa -albumin sivulla 22. Kolmannen rivin viimeisen kuvan puhekuplassa Ulf Ekman vastaa Anja Koskisen edellisessä ruudussa esittämään kysymykseen. Laajassa yleiskuvassa näkyy sateessa Ekodayn rakennusta ja peltihallia, jonka vieritse Pekka Syrjänen ajaa autolla kohti Ekodayn irtisanottujen työntekijöiden mielenilmausta. Näin saadaan yhdessä ruudussa kerrottua kaksi asiaa: Pekka on tulossa kertomaan työntekijöille, että televisiotoimittajat ovat nyt kiinnostuneet Ekodayn tilanteesta.



Kuva 6

Montaasin käyttäjistä McCloud (2006, 149) mainitsee Will Eisnerin, mutta toteaa, että tällä alueella on vielä paljon käyttämättömiä mahdollisuuksia. Puhekuplien ja kertovien tekstien muuntelu tuo niitä lähemmäs kuvallisuutta ja esimerkiksi äänitehosteet ovat aina luonteeltaan olleet sanan ja kuvan risteymiä. Rakennemuutos rassaa -albumin sivulla 47 paljastetaan nuorisotyöntekijä Heidi Marjaston ideoima ja nuorten graffitintekijöiden maalaama taideteos 'Ai lav Mämmilä siti' Rovepohjan sillan alla. Sivun viimeisessä kuvassa näkyy taideteos, jonka ilkvallantekijät ovat jo töhrineet. Seuraavan sivun viimeisessä kuvassa Heimo Suominen seisoo jälleen sillalla ja kahden rivin korkuisen kuvan alaosassa näkyy sillan alla repsottava taideteos, jota on tuhrittu vielä lisää. Useista Mämmilä-albumeista löytyy myös sellaisia ruutuja, joiden kuvassa on sanomalehden sivu tai lehtileikkeitä, esimerkiksi Mämmilä – sarjakuvia Suomesta albumin sivuilta 10 ja 17 ja www.mammila.fi -albumin sivulta 18.

Herkman on kritisoinut McCloudin yhdistelmiä päällekkäisyydestä ja tarjonnut oman virtaviivaistetun mallinsa käyttöön. Siinä kuvien ja tekstiaineksen yhdistymiseen on neljä eri tapaa: kuvapainotteisuus, sanapainotteisuus, kuvan ja sanan yhteistyö sekä kuvan ja sanan yhteismitattomuus. Neljäs yhdistelmä on harvinainen tyylikeino, jonka voi jakaa kahdenlaisiin tapauksiin, metakertomuksiin ja paradokseihin. Metakertomuksessa sanat kertovat tarinan, joka ei liity kuviin, ja paradoksissa kuvien ja sanojen informaatio on ristiriidassa. (Herkman 1998, 59).

Esimerkki eräänlaisesta metayhdistelmästä on Mämmilä – sarjakuvia Suomesta -albumin sivun 27 viimeinen kuva. Sivulla johtaja Isopaljo on istunut urakoitsija Ylitalon ja kunnanjohtaja Mielosen kanssa osuuskauppa Oman ropeen ravintolan kabinetissa keskustelemassa Mämmilän uudesta asemakaavaluonnoksesta, joka ei ole johtaja Isopaljon mielestä tyydyttävä. Kunnalliskähmintää sisältävän illan päätteeksi Isopaljo vetäisee asemakaavapiirroksen viivan siihen kohtaan, mihin tuleva valtavyöly tulisi hänen mielestään tehdä. Viimeisessä ruudussa on kyllä lyijykynä, mutta paperin pinnan sijasta se kulkee jättikokoisena Tiukantaan talojen ja pihojen yli murskaten ne terällään.



Kuva 7

Paradoksi on käytössä www.mammila.fi -albumin sivulla 41. Viimeisen kuvan puhekuplassa toimittaja Sauli Pylvänäinen selostaa radioon Hilkan baarista, jonka tietokoneella Tiina Santanen, Rikhard Ronkainen, Viljami Varpunen ja Mukku ovat pyrkineet edistämään Kiinan sananvapautta. Puhekuplan teksti kuuluu: ”Hyvät kuulijat! Ehkä sananvapautta on silti hivutettu hieman eteenpäin nyt Kiinassakin. Täällä Sauli Pylvänäinen, Radio Rove.” Kuvassa kaksi vihreään univormuun pukeutunutta miestä raahaa välissään kolmatta selin lukijaan. Kuvan oikealla reunalla näkyy punainen seinävaate, jossa on kiinalaisia kirjaimia, ja etualalla tietokoneen näyttö ja näppäimistö. Puhekuplan alla on ison riisipaperivarjostimen alaosa, joka ”painaa” raahattavan päätä.

Sarjakuvia on usein tutkittu Charles S. Peircen merkkiluokkien avulla. Peirce jakaa merkit kolmenlaisiin: ikoneihin, indekseihin ja symboleihin. Manninen toteaa, että ”peirceläisen semiotiikan käsittein eriteltyinä sarjakuva voisi nähdä sisällyttävän itseensä kaikki kolme merkin muodostumistapaa” (1995, 43). Sarjakuvasta voi siis löytää merkkejä, joilla on erilainen suhde tarkoitteeseensa nähden. McCloud korostaakin sarjakuvan ikonista luonnetta, mutta käyttää ikoni-sanaa totutusta poikkeavassa merkityksessä. Hänelle sarjakuvan ikonisuus on ikään kuin asteikko, jonka toisessa ääripäässä ovat täydellisen abstraktit ikonit, esimerkiksi sanat, toisessa kohdettaan valokuvantarkasti muistuttavat kuvat, esimerkiksi realistisesti piirretyt ihmiskasvot tai tarkasti kuvattu maisema. Erityisesti McCloudia kiehtovat

mahdollisuudet piirtää ihmiskasvot äärimmäisen abstrakteina, pelkistetyimmillään kahdella pisteellä ja viivalla. (McCloud 1993, 27–29).

Juha Herkman ei pidä Scott McCloudin ikonisuuden käsitettä kovin käyttökelpoisena, koska se kadottaa mahdollisuuden havainnoida sarjakuvassa erilaisia merkki- järjestelmiä (Herkman 1998, 65). Pekka A. Manninen (1995, 43) kuvaakin sarjakuvaa pikemminkin luonteeltaan indeksiseksi järjestelmäksi. Kuvat, ruudut, ovat mahdollisia ymmärtää vain toistensa yhteydessä, mikä tekee sarjakuvasta indeksisistä merkeistä koostuvan kokonaisuuden. Juha Herkman (1998, 66) mainitsee myös yksittäisiä indeksisiä merkkejä sarjakuvasta; tällaisina voidaan pitää puhekuplia ja ääniefektejä. Sarjakuvalla ominaista hänen mukaansa onkin eri merkkiluokkien sekoittuminen ja vuorovaikutus. Charles Hatfield on huomauttanut, että eri merkkijärjestelmät voivat myös yhteistyönsä ohella törmätä toisiinsa ja että ne luovat siten sarjakuvalla tyypillisen visuaalis-verbaalisen jännitteen (Hatfield 2009, 134).

Esimerkkinä voisimme ottaa ruudun www.mammila.fi – sarjakuvia Suomesta -albumin sivulta 4. Ruudussa on profiilista piirretty lähikuva entisestä pankinjohtajasta, nykyisestä konsultista Ensio Santasesta (ikoninen merkki). Hänen yläpuolellaan ruudussa on puhekupla (indeksinen merkki), jonka sisällä on tekstiä: ”Roboprojille voidaan rakentaa ihan oma oheisprojekti EU:n 5B tavoiteohjelmaan...” (symbolinen merkki). Santasen pään edessä on kaksi viivaa ilmaisemassa pään liikettä (indeksinen merkki). Kuvan vasemmassa laidassa on väriltään punainen äänitehoste ”JYNK” (indeksinen merkki), viisi säteittäistä vasemmasta palkista lähtevää viivaa (indeksinen merkki) ja piikkireunainen puhekupla (indeksinen merkki), joka sisältää tekstin: ”AUTS” (symbolinen merkki). Sitä, että puhekuplan reunat on piirretty tavallisesti poikkeavalla tavalla ja repliikki kirjoitettu suurikokoisin suuraakkosin ja lihavoituna, voi pitää oikeastaan kaksinkertaisena indeksisenä merkinä, koska näin puhekupla välittää myös puhujan äänen voimakkuutta ja tunnereaktiota. Lisäksi Ensio Santasen ilmettä ja koko ruutua tulee tulkita osana ympäröiviä ruutuja. Edeltävässä ruudussa Santanen neuvottelee Anja Koskisen kanssa tietotekniikkahankkeesta ja jälkimmäisessä liikemies Rauno

Santanen, Ension poika, on lennähtänyt selälleen lattialle. Lukija ounastelee koko hankkeen, tai ainakin Santasten osuuden, menevän vielä niin sanotusti pyllylleen.



Kuva 8

Juha Herkman (1998, 67) huomauttaa vielä, että monista sarjakuvalla tyypillisistä indeksisistä merkeistä on tullut symbolisia sitä mukaa, kun lukijat ovat oppineet ne osaksi sarjakuvan ilmaisukieltä. Tällainen on esimerkiksi hehkulampun kuva henkilön päällä oivalluksen merkinä tai kallo, ristissä olevat sääriluut, myrkkypullo ja viivasykerö puhekuplassa merkinä kiroilusta. Sarjakuvan merkkikielen ymmärtäminen vaatii siis luku- ja tulkintataitoa, toisin sanoen oppimista.

Randy Duncan nimeää sarjakuvan kolme kuvallista funktiota, joihin sarjakuvan diegesis (käsitteen ”genetteläisessä” merkityksessä) voidaan jakaa. Ensimmäinen funktio esittelee kuvin tarinan fysikaalista maailmaa – henkilöitä, rakennelmia, esineitä, mutta myös ääniä ja tuoksua, kaikkea, mikä on aistittavissa tässä nimenomaisessa fiktiivisessä maailmassa – kyseessä ovat tällöin *sensory diegetic images*, sensorisdiegeettiset kuvat. Toinen kuvantaa henkilöiden sisäistä maailmaa, (ajatuksia, tunteita, asenteita)

ei-sensorisdiegeettisesti, *non-sensory diegetic images*. Kolmannet, hermeneuttiset kuvat, *hermeneutic images*, eivät itse asiassa olekaan osa diegesistä, vaan tekijän kommentointia ja subtekstiä. Ne edustavat siis narratiivin tasoa, joka työntyy diegesikseen ja pyrkii vaikuttamaan lukijan tulkintaan. Hermeneuttiset kuvat voivat toistuessaan kehittyä visuaalisiksi motiiveiksi. Duncanin esimerkki on Asterios Polyp -sarjakuva, jonka värimaailma ja piirretyt muodot viestivät päähenkilöiden eroavuuksista ja luonteenpiirteistä. (Duncan 2012, 44–46.)

Löysin Täällä tähtikiekon alla -albumista vastaavanlaisen esimerkin hermeneuttisten kuvien motiivikäytöstä. Reilusti puolella albumin sivuista on ruutu, joka on piirretty ilman taustaa, jätetty rajaamatta ja jonka väripaletti on supistettu monokromaattiselta vaikuttavaan musta-sini-valkoiseen tavanomaisen värikkään sijasta. Henkilöt esitetään kuin voimakkaassa vastavalossa kuvattuina useimmiten hieman alaviistosta. Ruutu on sijoitettu melkein aina alimmalle riville eikä koskaan laitimmaiseksi, vaan aina kahden ruudun väliin. Muutamassa tällaisessa ruudussa on pieni väriläikkä, sivulla 15 wc:n oven suljetuksi merkitsevä punainen kiekkoviiipale, sivulla 18 Mämmilän kunnan kallioperä -esitteen keltainen kansi ja sivulla 35 tietokoneen vihreää hohkava näyttö. Sivulla 39 ruutuun on piirretty punainen tehosteääni ”GRRM GRMRRRM!”, joka syöksyy ruudun etualalle kohti moottoripyöräilijää säikkyviä ja pakenevia lapsia. Sivulla 19 ja 45 väriskaala onkin seepiaa; molemmissa ruuduissa viitataan kotimaiseen 1930-luvun oikeisto-radikalismiin. Sivulla 32 tällaisia ruutuja on allekkain kolme: Kahdella ylimmäisellä ruuturivillä kunnanjohtaja Martti Mielonen ja johtaja Pekka Pulmunen keskustelevat kunnanjohtajan Brysselin-matkasta. Kolmannella rivillä isä ja poika Santanen nähdään Brysselissä. Alimmaisella rivillä kunnanjohtaja esittelee Brysselin-matkan tuloksia kunnanvaltuuston kokouksessa. Toisen, kolmannen ja neljännen ruuturivin keskimmäiset kuvat tiivistävät kunnalliskähmintöjen huippuhetket: kunnanvaltuuston puheenjohtaja uhkailee kunnanjohtajaa erottamisella, Santaset laskevat kunnalta ja EU-tuista huijattavia tuottojaan ja kunnanjohtaja ehostaa alustuksessaan valtuustolle tapaamansa ”lauman Mukun rotuveljiä, älämälö-heimoa” ”kontaktipinnaksi, ei vain Euroopan unioniin, vaan myös mm.

Afrikkaan”. Ruudut sijoittuvat yleensä johonkin kerronnan taitekohtaan, jossa lukijalle paljastetaan uusi käänne tai henkilöiden tunteet käyvät kuumina. Likimain kaikki ruudut liittyvät kuitenkin albumin päätarinalinjaan, Mämmilän kunnallispolitiikan kiemuroihin ja pyrkimyksiin saada EU-rahoja Mämmilän kunnan talouden alijäämää kattamaan. Kertojan läsnäolon havaitsee näissä ruuduissa helpommin, mutta vain osaksi näkisin nämä kertojan kommentointina. Tämä ilmaisukeino on idullaan jo viidennessä ja kuudennessa albumissa, Kasvukipuja ja Rakennemuutos rassaa. Kuvattuun muotoon se on jalostettu yhdeksännessä albumissa Ladoja ja dollareita, joka kuitenkin käyttää tätä ilmaisukeinoa vielä harvemmin kuin Täällä tähtikiekon alla.

Lukijan täytyy siis ”täyttää” ruutujen välejä kuvittelemalla ja päättelemällä. Siirtymät ruudusta seuraavaan ovat olleet useammankin tutkijan mielenkiinnon kohteena. Juha Herkman toteaa (1998, 95), että ”ruutujen välisten aukkojen tai siirtymien tutkiminen onkin yksi sarjakuvanarratologian keskeisiä kysymyksiä”. Scott McCloud (1993, 70–74) on listannut kuusi erilaista siirtymätapaa: a) siirtymät hetkestä hetkeen (*moment-to-moment*), b) toiminnasta toimintaan (*action-to-action*), c) kohteesta kohteeseen (*subject-to-subject*), d) kohtauksesta kohtaukseen (*scene-to-scene*), e) näkökulmasta näkökulmaan (*aspect-to-aspect*) ja f) ei seuraussuhdetta -siirtymät (*non-sequitur*).

Seuraavat McCloudin siirtymien esimerkit on poimittu Kiinalainen juttu -albumista. Hetkestä hetkeen siirrytään sivulla 7: toisen rivin ensimmäisessä kuvassa näkyy osa Mikko Suomisen päätä tietokoneen ruudun takaa ja Anja Koskisen, hänen äitinsä, käsi hänen olkapäällään. Seuraavissa kahdessa kuvassa sisältö on lähes sama, vain käden asento on erilainen. Dialogi jatkuu saumatta ruudusta ruutuun; ruutujen välissä kuluu siis hyvin lyhyt hetki, ehkä sekunteja. Sivun 6 kolmannen rivin kahdessa viimeisessä kuvassa ovat vanhainkodin johtajatar Heli Päivölä ja entinen kunnanjohtaja Martti Mielonen vanhainkodin pesuhuoneessa. Pyöreässä kuvassa Heli Päivölä riisuu Martti Mielosen housuja, seuraavassa kuvassa auttaa tätä kapuamaan ammeeseen. Kuvat esittävät siis samaa aihetta ja niiden välillä on kulunut vain

hetki aikaa. Tällaiset voidaan laskea siirtymiksi toiminnasta toimintaan. Ero näiden kahden siirtymätyypin välillä ei ole suuri – jälkimmäisessä on enemmän kyse siitä, että kuvissa tapahtuva toiminta tai sen vaikutukset etenevät (Herkman 1998, 96).

Kohteesta kohteeseen siirrytään sivulla 8. Sivun ensimmäisessä ruudussa Mikko Suominen seisoo Helsinki-Vantaan lentoasemalla puhumassa puhelimeen. Seuraavassa ruudussa Heimo Suominen puhuu puhelimeen Roboprog oy:n pihalla. Palkissa siirrytään siis muutaman sadan kilometrin verran paikasta toiseen, vaikka pysytäänkin saman tapahtuman puitteissa.

Kohtauksesta kohtaukseen mennään sivulla sivulla 57. Viimeisen rivin ensimmäisessä ruudussa etualalla ovat Sari Syrjänen ja Fatima Al-Zomal, taustalla Ala-Mämmilän talon ikkunasta näkyvät Fatiman lapset Alma ja Elma sekä Teri Syrjänen. Seuraavassa kuvassa näkyy Eeva ja Pekka Syrjäsen talo Tiukantaassa. Paikka ja aika ovat siis vaihtuneet. Tässä aikaa on kulunut ehkä muutaman tunnin verran, mutta palkkiin voi mahduttaa vaikka miljardeja vuosia. Tällaiset kohtauksesta kohtaukseen -siirtymät tapahtuvat tässä albumissa lähes aina sivujen rajalla, mikä on tuttu siirtymisen tapa jo ensimmäisistä Mämmilä-albumeista ja kertoo ehkä vakiintuneista kerronta-konventioista.

Näkökulmasta näkökulmaan -siirtymät vastaavat ehkä parhaiten kuvailua proosassa enkä löytänyt niitä tästä albumista yhtään. McCloudin sanoin: *aspect-to-aspect transition* ”bypasses time for the most part and sets a *wandering eye* on different *aspects* of a place, idea or mood” [kursiivi McCloudin] (1993,72). Jos laajennamme tätä rajausta Herkmanin tapaan (1998, 96) voimme tulkita näkökulmasta näkökulmaan siirtymiseksi myös yksittäisen tapahtuman näyttämisen eri hahmojen näkökulmista. Näkökulmasta näkökulmaan -siirtymiä Kiinalainen juttu -albumista en löytänyt ainuttakaan. Vertailukohdaksi etsin tällaisia siirtymiä myös ensimmäisestä, Mämmilä – sarjakuvia Suomesta -albumista, mutta en löytänyt niitä sieltäkään. Mämmilän siirtymät vievät siis kerrontaa ajallisesti eteenpäin eikä kuvailuun tai eri näkökulmien esittelyyn pysähdyt.

Kuudetta, ei seuraussuhdetta -siirtymää ei myöskään löydy Kiinalainen juttu -albumista eikä toisaalta Mämmilä –sarjakuvia Suomesta -albumistakaan. McCloud itsekin tosin kiistää tällaisten siirtymien mahdollisuuden: ”No matter how dissimilar one image may be to another, there is a kind of alchemy at work in the space between panels which can help us find meaning or resonance in even the most jarring of combinations.” (McCloud 1993,73) Ruutujen välisen palkin tai rännin vaikutus on siis niin vahva, että lukijan mielessä kehittyy joka tapauksessa jonkinlainen yhteys, suhde tai merkitys kuvien välille. Myös Herkman mainitsee (1998, 96) tällaisen siirtymätyypin olevan erittäin harvinainen ja toimivan itse asiassa sarjakuvan kerronnallista, ajallis-tilallista perusuonnetta vastaan.

Joseph Witek yhtyy kirjassaan *Comic Books as History* siihen näkemykseen, että sarjakuvan toiminta tapahtuu pitkälti ruutujen välisissä palkeissa. Hän huomauttaa myös, että sarjakuvan luenta etenee sen mukaan, kuinka paljon lukijan täytyy päätellä ruutujen väleissä: ”The pace of the narrative flow depends upon the difficulty of the transitions we are asked, or rather forced, to make, on the amount of bridging material we as readers must supply in moving from panel to panel.” Ruutujen sommittelu ja sivujen kompositiot luovat siten sarjallisen taiteen ainutlaatuisen rytmin. (Witek 1989, 22.)

Ilpo Koskela opastaa rytmittämään sarjakuvien kerrontaa ruudutuksen vaihtelulla. Monet opaskirjat mainitsevat, että leveä ruutu koetaan hitaampana ja toisaalta pienet ruudut nopeatempoisempina (esimerkiksi Koskela 2010, 100, Hänninen – Kemppinen, 1994, 89 ja Ahlqvist – Kutila 1989, 52). Eisner on eräällä tavalla samaa mieltä: kun aikaa pitää tiivistää, käytetään useampia ruutuja; toisin sanoen aikaa kuluu enemmän, mutta nopeammin (Eisner 1985, 30). Sarjakuvan kerronta on kuitenkin niin monimuotoista, että sääntönä tätä ei voi pitää. Esimerkiksi aiemmin mainitulla Mämmilän ensimmäisen albumin sivulla elokuvan mittainen aika kuluu Atte Syrjästä näyttävissä lähikuvissa, jotka kertovat Aten reaktioista pelottavaan elokuvaan. Tämän voi päätellä rivin ensimmäisestä kuvasta, jossa Pekka Syrjänen sanoo: ”Joko se alko?”, ja rivin viimeisestä kuvasta, jossa

Pekka sanoo Atelle: ”Nyt se loppuu”. Väliin jäävät pieni elokuvaan liittyvä vuoropuhelu mummon ja jonkun muun katsojan välillä yhdessä ruudussa ja kaksi riviä lähikuvia Aten kasvojen ilmeistä.

Eisner toteaa, että ”The phenomenon of duration and its experience – commonly referred to as ‘time’ - is a dimension integral to sequential art. --- In comics it is an essential structural element.” (Eisner 1985, 25.) Paneeli on Eisnerille keskeinen ajan manipuloinnin väline (28), joskaan ei itsessään, vaan ”the fusing of symbols, images and balloons makes the statement”. Kalervo Pulkkinen huomauttaa, että ”aikatekijä voidaan tuoda sarjakuvaan paitsi ruutujen välisellä liitossuhteella myös ruutujen yksittäisellä käsittelyllä. Aikakäsitys välittyy lukijalle myös piirroksen itsensä levollisuusasteesta, koosta ja muodosta sekä yksityiskohtaisuudesta, eli kaiken kaikkiaan siitä, kuinka katse ohjataan kuvassa viipymään”. (Pulkkinen 1981c.)

Tarmo Koivisto on itse kertonut, kuinka Mämmilän sivukerrontaa suunnitellaan ja toteutetaan (Koivisto 1978). Esimerkkinään hän käyttää ensimmäisen albumin sivua 37, jolla kiertävä kauppias tulee myyskentemään televisiota Siiri ja Jalmari Lepolan sähköttömään talouteen. Ensimmäinen ruutu on jätetty tietoisesti keskimääräistä leveämmäksi eli hitaammaksi. Tavallisesti se on myös yleiskuva eli sisältää enemmän informaatiota, joskin tekstin määrä halutaan pitää niukkana. – Voikin kysyä, hidastaako vai nopeuttaako teksti, tässä tapauksessa puhekupla, ruudun aikaa. Ehkäpä tuvan pysähtynyt ja levollinen tunnelma olisi vielä hitaampi ilman Jalmarin puhekuplaa. Kaappikello aivan ruudun oikeassa reunassa tuo paradoksaalisesti myös hitaasti liikkuvan ajan tunnetta, mikä tietysti liittyy tarinan teemaankin, nykyajan rynnistykseen ja ajan hermolla pysymiseen. – Ruutuun ”ajetaan” sisään, ruudussa on siis ajateltu kuluvan aikaa. Koivisto kuvailee sivun tarinaa kohtauksina: avaus ruuduissa 1 ja 2, ”myyntihyökkäys n:o 1” ruuduissa 3–6, ”hyökkäys n:o 2” ruuduissa 7–10, ”hyökkäys n:o 3” ruuduissa 11–12 ja epilogi viimeisessä ruudussa 13. Avauksessa esitellään ”vallitseva tilanne ja tunnelma”, tutustutetaan ympäristöön ja usein henkilöihin. Myyjän fyysisestikin kova työ päättyy kolmen kohtauksen jälkeen täydelliseen tappioon. Aikaa kuluu arviolta tunti, parikin.

Ajan kuvaamisesta voisi ottaa esiin vielä yhden erityistapauksen, panoraamakuvan tai jaetun kuvan (split panel), jossa ”suurehko näkymä jaetaan useamman ruudun osalle”. Tapahtumat esitetään tässä koottavassa kuvassa, joka hidastaa kerrontaa hyvin tehokkaasti. (Pulkkinen 1981b.) (Kyse on siis useimmiten aiemmin mainitusta panoroinnista. Panoraamakuva toteutetaan yleensä yhdellä ruuturivillä.) www.mammila.fi-albumin sivulle 24 on rakennettu kuitenkin erikoinen panoraamakuva: se ulottuu toisen rivin viimeisestä ruudusta kaikkiin kolmannen ja neljännen rivin ruutuihin ja täyttää siis sivusomittelussa yli puoli sivua. Kuvassa on Tiukantaan kerrostalo ja Syrjästen rintamamiestalo, joissa käydään eri ruutuihin sijoitettuja keskusteluja Mämmilän uudesta TIETOKYLÄ 2000 -hankkeesta. Puhujia ei näytetä, mutta lukija pystyy päättelemään heidät puhekuplien sisällöstä varsin vaivattomasti. Samaan kuvaan on siis sijoitettu seitsemän eri kohtausta.

Lopuksi pitää vielä mainita yksi merkityksiä tuottava osa-alue: sarjakuva fyysisenä esineenä, painotuotteena. Ilmaisuu voi joutua mukautumaan tai ottamaan huomioon tekniset ja taloudelliset varaukset, vaikkapa paperilaadun tai käytettävissä olevat painovärit. Saman sarjakuvatekstin tulee olla ehkä painettavissa erimuotoisena, mikä johti esimerkiksi amerikkalaisessa sarjakuvassa säännöllisen ruuturistikon yleistymiseen. Tämä taas johti siihen, että tuttua yhdeksänruutuista, kolme ruutua kolmessa rivissä -ristikko-rakennetta (*grid*) varioitiin esimerkiksi ruutukokoja vaihtelemalla. Näin saatiin rikottua palkkien muodostamat pystyviivat. Lukijalle lieväkin poikkeama monotonisesta säännöllisyydestä voi olla jyhkeän merkityksenkäs, fraught with significance. (Hatfield 2009, 144–145; Witek 2009, 153–154.)

3. Sarjakuva narratologisessa tutkimuksessa

Sarjakuvaa on tutkittu muun muassa kulttuurisesta, kasvatuksellisesta, poliittisesta, maantieteellisestä, sosiologisesta ja historiallisesta näkökulmasta (esimerkiksi Inge, 1990) (Miodrag 2013, 6). Sarjakuvan tutkimus on yleisimmin ollut erilaisten sarjakuvahistorioiden kirjoitusta. Vaikutusvaltaisinta tutkimus on ollut käsitellessään sarjakuvan yhteiskunnallista luonnetta; tästä esimerkkinä toimii Fredric Werthamin 1953 ilmestynyt *Seduction of the Innocent*, joka johti amerikkalaisen sarjakuvan itsesensuuri-sopimukseen Comics Codeen. Semiotikka ja narratologia ovat keskittyneet sarjakuvailmaisun tutkimiseen. (Herkman, 1996, 24–32.) Suomessa sarjakuvaa on tutkittu usein suomen kielen, kääntämisen tai kulttuurihistorian kautta; esteettistä tai kerronnallista tutkimusta on tehty vähän (Hänninen 2011, 86). Sarjakuva mainitaan narratologisissa lähteissä usein kiinnostavana tutkimuskohteena (esimerkiksi H. Porter Abbott 2010), mutta narratologinen tutkimus on kuitenkin keskittynyt enimmäkseen kielellisiin analyyseihin. Kiinnostava poikkeus varhaisessa klassisessa narratologiassa on Seymour Chatman. Muita sarjakuvaan tarttuneita ovat esimerkiksi semiootikko Umberto Eco, joka on tutkinut Teräsmies-, Tenavat- ja Steve Canyon -sarjakuvia jo 1960-luvulla (Ryynänen 2005, 104–105, Eco 2004).

Teräsmies-sarjakuva (Superman) aukaisi supersankarisarjakuvagenren aloittaessaan ilmestymisensä vuonna 1938; hahmo jatkaa yhä voittoa kulkuaan paitsi sarjakuvissa, myös radiossa, elokuvissa, tv-sarjoissa, peleissä, jopa kirjasintyypeissä (Superman Homepage). Teräsmies elää ajallisessa paradoksissa: hänen seikkailunsa jaksosta toiseen alkavat ja loppuvat samassa alati läsnä olevassa nykyhetkessä, tulevaisuus ei saavu koskaan. Tällainen ajaton sarjallisuus on luontaista 1900-luvulle, etenkin sen populaareille kulttuurituotteille, toteaa Eco, ja mainitsee esimerkkinä samasta ilmiöstä topostaan toistavan dekkarikirjallisuuden. Teräsmiehen tarina on ”a nonstory”:*”The very structure of time falls apart, not in the time about which, but, rather, in the time in which the story is told”*. Toisteinen,

iteratiivinen juonikaava tuottaa runsasredundanttia viestiä, *high-redundance message*. (Eco 2004, 153–160.)

Chatman on käsitellyt jakoa tarinaan (story) ja kerrontaan (discourse) kirjassaan *Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film* ja korostaa, että tarina (the content of narrative expression) tulee voida kertoa millä kerronnan välineellä tahansa (the form of [narrative] expression), jotta kyseessä olisi kertomus, a narrative, olkoonpa väline sitten sanallinen, elokuvallinen, miiminen tai mikä muu tahansa. Chatmanin sanoin ”narratives are indeed structures independent of any medium” (Chatman 1978, 19–25.) Kiinnostavasti hän tarjoaa esimerkin sarjakuva-analyysistä.

Chatman analysoi Frank O’Nealin kolmirivisen *Short Ribs* -strippisarjakuvan tarkoituksenaan osoittaa nimenomaan myös kuvallisen kerronnan taipuvan narratologiseen analyysiin, vaikka tämä strippi sisältääkin muutamia kielellisiä komponentteja. Chatman toteaa myös lukijan osallisuuden tarpeen: ”Even in this simple narrative, important events are left to the reader’s inference.” Sarjakuvan keskeisin tapahtuma ajoittuu juuri viidennen ja kuudennen ruudun väliseen palkkiin. Lukijalle ei näytetä, kuinka sarjakuvan päähenkilö, kuningas, menettää rahansa arvanheitossa, vaan se täytyy päätellä seuraavan ruudun antamista vihjeistä: kuninkaan asennosta ja ilmeestä hänen poistuessaan kasinolta. Yhdeksän ruudun mittaisesta sunnuntaistripistä lukija voi tehdä päätelmiä toisaalta kuninkaan luonteesta, toisaalta hänen asuttamansa maailman hupsuudesta. (Chatman 1978, 37–41.)

Myös Lawrence Abbott lähestyy sarjakuvaa narratologisesti. Hän keskittyy artikkelissaan perkaamaan sanan ja kuvan keskinäistä suhdetta sarjakuvassa ja toteaa ehkä hieman yllättävästi, että ”the subordination of the pictorial to the literary in comic art is one of the subtlest realities of the medium” (Abbott 1986, 156). Abbott analysoi useita Roy Lichtensteinin töitä, jotka eivät tosin ole kovin edustavia esimerkkejä sarjakuvakerronnasta (Abbott 1986, 168): työt on tehty kylläkin tuolloisen, eritoten supersankarisarjakuviin liittyvän sarjakuvaestetiikan pohjalta, mutta ne on tarkoitettu nähtäviksi seinälle

ripustettuina. Maurice Horn sitä paitsi huomauttaa, että sarjakuvaa ei tule arvioida yhden tai muutaman ruudun perusteella (Horn 1999, 57).

Abbott käsittelee myös ”ruudun kestoa”, ruutuaikaa (duration), jolla hän viittaa toisaalta ruudulla näkyvien tapahtumien ajalliseen keston ja toisaalta lukijan havaitsemisen keston. Lukijan havainnointiinsa käyttämä aika on sarjakuvavivulla ”carefully controlled”: --- ”Each drawing on the comic strip/book page has its allotted reading time, without which narrative continuity would be severely hindered” (Abbott 1986, 162).

Abbott puhuu kaksinkertaisesta ruutuajasta. Toisaalta voidaan havaita ruudun kesto, toisaalta lukijalle ”myönnetty” aika viipyä ruudussa, ennen kuin ”täytyy” siirtyä seuraavaan. Hänen esimerkissään Spider-Man-sarjakuvasta (suomeksi ilmestynyt nimellä Hämähäkkimies) yhteen ruutuun on piirretty toisaalta hetken kestävä katunäkymä, toisaalta useita keskusteluja, joiden puhuttu kesto on noin minuutin mittainen. Voidaan puhua jopa kolminkertaisesta ruutuajasta, koska lukuaika on tätäkin pidempi. Lukija kokee näiden erilaisten ruutuaikojen vaikutelman kuitenkin yhtenä, mistä Abbott päättelee tekstin dominoivan kerrontaa ja siten myös sen kestoa. Toisenlaisen esimerkin tarjoaa Spider-Man-sarjakuvan ruutu, jossa kuvattua, sekunnin mittaista hetkeä edeltävät tapahtumat mahtuvat ajatuskuplan lukemisen vievään aikaan. (Abbott 1986, 162–165.)

Abbott tarjoaa sarjakuvakerronnan analyysiin oman käsitteensä: *the characteristic moment*. Hän kuvaa edelleen Spider-Manin neljää ruutua esimerkkinä käyttäen, kuinka tämä muuttuu itsevarmasta hyökkääjästä maahan alistetuksi altavastaajaksi. Kussakin ruudussa on kuvattu ’a characteristic moment’, toiminnan luonteenomaisin hetki, joka tässä esimerkissä luonnehtii paitsi päähenkilön fyysistä, myös psyykkistä ja moraalista alivoimaa. Piirtäjä Steve Ditko on saavuttanut tämän vaikutelman käyttämällä lähes yhtä ainoaa välinettä, kuvakulmien vaihtelua. (Abbott 1986, 168–175.) – Eisner kuvaa samaa asiaa termillä *a revealing incident* (Eisner 2008, 37).

Kuvakulmien vaihtuminen myös rytmittää kerrontaa: ensimmäisen ja toisen ruudun välisessä palkissa tapahtuva siirtymä Sandmanin (suomennettu Hiekkamieheksi) takaa tämän eteen on rytmiltään nopea, kun taas toisen ja kolmannen ruudun välisen palkin vähäisempi siirtymä hidastaa kerrontaa. Teksti analysoi myös muiden sarjallisen taiteen keinojen käyttöä samassa sarjakuvassa. Kiinnostavaa on ehkä se, että vaikkakin Abbott korostaa Spider-Man-sarjakuvan kerronnallisten keinojen taitavuutta, hän kuitenkin toteaa, että sen sisältö on ”quite inescapably at the juvenile level”. (Abbott 1986, 168–175.)

Suomessa sarjakuvan kerrontaa on tutkinut Pekka Tammi, joka esittää Art Spiegelmanin Maus-sarjakuvaa vuosisadan (sarjakuva)kirjaksi sen metahistoriallisen tai -kertomuksellisen lähestymistavan takia. Maus problematisoi teoksena kansanmurhan, holocaustin, representaation, mutta sen sijaan, että tarjoaisi jonkin ratkaisun, se ”sisällyttää itseensä kuvauksen teorian samalla kun se rakentuu sen varaan” (Tammi 1999, 302). Tammi kuvaa Mausin kerrontaa monikerroksiseksi tai monitasoiseksi. Päällimmäisenä tasona havaitaan kehyskertomus, jossa kertoja, `Art Spiegelman´, haastattelee isäänsä Vladekia. Sisemmän tason muodostaa Vladekin nuoruudentarina Puolassa, keskeisinä kokemukset keskitysleiriltä Auschwitzista. Vladekin tarinaan on vielä upotettu muita kertomuksia sekä ”kuviin upotettuja kuvia”. Kokonaan Vladekin taso(i)sta erillisen tason muodostaa kehyskertomukseen upotettu sarjakuva sarjakuvassa. Tämä ja monet ”kuviin upotetuista kuvista” ovat autenttisia todellisen elämän dokumentteja. Voidaan vielä havaita kehyskertomuksen ylä- tai ulkopuolinen kertoja viidentenä tasona. Kerrontaa mutkistaa lisäksi se, että tasot limittyvät joissakin ruuduissa tai raja häipyä, kehyskertomuksen henkilöt piirretään osana upotettua tasoa tai henkilöt tiedostavat esiintyvänsä kehyskertomuksessa. Lisäksi `teksti´ (merkityksessä lukijan havaitsema kerronnallinen kokonaisuus) niin sanotusti rimmaa itsensä kanssa juonellisin ja kielellisin vastaavuuksin sekä motiivein ja teemoin. (Tammi 1999, 282–297.)

Jeanne Ewert on eritellyt Mausin visuaalisia kerrontakeinoja: (Historiallisten) ihmisten esittäminen eläiminä tekee heistä toisaalta universaaleja, toisaalta erityisiä hahmoja. Universaaleihin ja vähin yksityiskohdin piirrettyihin hiirenkasvoihin lukija voi valaa ihmisyyttä; erityiset hahmot ovat vaarassa erityisyyttään, kuten Vladekin vaimo Anja, joka ei saa hiirenhäntäänsä piilotettua. Metaforien (juutalaiset hiirinä, saksalaiset kissoina, puolalaiset sikoina, ruotsalaiset poroina, amerikkalaiset koirina, ranskalaiset sammakoina, puolalaisena esiintyvä juutalainen hiirenä sikanaamion takana ja niin edelleen) ja metonymioiden (Daavidin tähti, hakaristi) murtumat, esimerkiksi kerronnan eri aikojen sekoittuminen kuvissa, ja siirtyminen yhä universaalimpaan ilmaisuun (hiirillä ei ole häntää Mauschwitzissa) viestivät lopulta teoksen ideologisella tasolla, että kenenkään ei kuuluisi kuolla keskitysleirissä. (Ewert 2000, 95–102.) Spiegelman käyttää kuvallisuutta usein minimoidakseen tarvittavan tekstin ja tihentääkseen siten kerrontaa. Esimerkkinä tästä toimivat ruudut, joissa Vladek on palannut sotavankileiriltä, istutaan isolla joukolla illallispöydässä ja Richieu-poika saa kiukku-kohtauksen, häntä nuhdellaan, jolloin hän puhkeaa itkuun ja saa lohdutusta äidiltään. Teksti ei kommentoi tätä päätapahtumalle alisteista tapahtumaa lainkaan. Sen sijaan voidaan ajatella kuvatun tapahtuman olevan kommentointia – mitä ajattelee Art kuolleesta veljestään, joka ”ei koskaan kiukkuillut eikä joutunut hankaluuksiin”. Toiseksi kuvallisella korostetaan ja painotetaan kerronnallisesti merkittäviä seikkoja. Näin tapahtuu esimerkiksi, kun lukija huomaa rinnastaa kahdelle peräkkäiselle sivulle sijoitetut ruudut: kuvan junan karjavaunuista ja näihin ehdettavia ihmisiä pahoinpitelevistä kissoista ja kuvan, jossa hiirilapset leikkivät lattialla isien keskustellessa lasten pelastamisesta vainolta. Kolmanneksi kerronnan avainhetkiä korostetaan esimerkiksi kuvilla, joihin henkilöt on sijoitettu siluetteina tai valkoisen ”täysikuukiekon” ympäröiminä. Myös aikatasoilla liikkuminen tai aikatasojen sekoittuminen, eli esimerkiksi menneisyyden varjot Vladekin elämässä, ilmaistaan kuvin. Kun Vladek kertoo ajelulla Catskills-vuoristossa keskitysleirissä hirtetyistä tytöistä, ruudun yläreunassa nähdään tyttöjen riippuvat jalat – on vaikea välttyä mielikuvalta, että tytöt on juuri hirtetty tienvarren puihin. Kuvallisin viestein lukijaa voi ohjata myös tulkitsemaan vastavirtaan, esimerkiksi havaitsemaan kertojan epäluotettavuutta. (Ewert 2004, 179–190.)

Ann Miller soveltaa Genetten mallia sarjakuvaan, mutta tekee ensin mutkan elokuvan tutkimuksen kautta. Elokuvan narratiivisen ajan rinnastaminen sarjakuvan vastaavaan ei kuitenkaan hänen mielestään auta valaisemaan jälkimmäisen luonnetta. Sen sijaan hän kyllä lainaa elokuvatutkimuksesta käsitteen megakertoja, *meganarrator*. Tällä tarkoitetaan sitä kertovaa instanssia (*narrating instance* Genettellä), joka vastaa elokuvan kuvien (ottojen) järjestymisestä, puheesta, äänestä ja musiikista. Sarjakuva voi samoin toimia, paitsi mimeettisesti, myös diegeettisesti nimenomaan sarjallisuutensa kautta. Miller analysoi kertojuuden asteen ilmenemistä esimerkiksi siinä, kuinka kerronta käyttää rajaamista ja erilaisia kuvakulmia. Fokalisaatio voidaan jakaa (elokuvassa ja sarjakuvassa) tietämisen ja näkemisen kategorioiksi. Jälkimmäistä voi kutsua okularisaatioksi (*ocularization*); sen on mahdollista sarjakuvassa ilmetä henkilön fyysisenä näkökulmana, kuvallisina vihjeinä henkilön subjektiivisuudesta (henkilön heikenneen tajunnantilan takia ruutu on sumuinen) tai puhtaan subjektiivisina kuvina (henkilön muistikuvan sisältävä ruutu kesken tapahtumakerrontaa). (Miller 2007, 104–122.)

Genetten keston kategoriat soveltuvat Millerin mielestä sarjakuvan kerronnallisen ajan tutkimukseen: ellipsin, kohtauksen ja tiivistyksen vastaavuuksia on helppo löytää; sen sijaan hidastukset lienevät harvinaisempia, joskin hän hetimiten kuvaa esimerkin tutkimuskohteestaan Barun L' autoroute du soleil' sta. Ellipsi on sarjakuvalla ominaisin rytmi, koska palkki on sarjallisuuden avain. Palkki katkoo aikaa, mutta palkin voi silloittaa esimerkiksi ruudusta ruutuun jatkuvalla dialogilla. Palkki voi myös indikoida vain paikallista siirtymistä ajallisen sijaan. Miller kuvaa erilaisia rytmivaikutuksia keston ja frekvenssin suhteen nojaten Groensteenin teoriaan (alla). Järjestyksen suhteen sarjakuva antaa poikkeukselliset mahdollisuudet samanaikaiskerrontaan. (Miller 2007, 88–91, 108–109.)

Jälkiklassisen narratologian alueella sarjakuvaa on analysoinut David Herman. Herman lähtee siitä, että narratiivin voi tuottaa missä tahansa kertovassa välineessä, *storytelling medium*, joskin toisilla välineillä on

käytössään enemmän kanavia kuin toisilla. Kirjoitettuun, monomodaaliseen tekstiin verrattuna sarjakuva on monikanavaista, multimodaalista, koska se hyödyntää sekä tekstiä että kuvaa. Oman lähestymistapansa pohjaksi Herman on mallintanut kerronnan koostuvaksi neljästä peruselementistä (four basic elements). Ne ovat (i) *situatedness*, (ii) *event sequencing*, (iii) *worldmaking/world disruption* ja (iv) *what it's like*. Representaation tulee siis sijoittua ja tulla tulkituksi tietyssä kerrontaympäristössä tai -tilanteessa (i). Kerronnan (*discourse*) Herman määrittelee semioottisten vihjeiden järjestymiseen tulkittaviksi ja tarinanmaailmaa muodostaviksi: ”discourse refers to the disposition of the semiotic cues used by interpreters to reconstruct a story-world.” Kaikki ajalliset, kerrotut tapahtumasarjat (ii) eivät kuitenkaan muodosta kerrontaa a priori, vaan niiden täytyy sisältää kaikki peruselementit. Tapahtumien tulee luoda tarinanmaailma (*storyworld*), joka joutuu häiriön tai epätasapainon tilaan (iii). Lisäksi representaation tulee välittää kokemus kuulumisesta tähän muutosvuon virrassa olevaan tarinanmaailmaan (iv). Peruselementit määrittelevät erilaisten tekstien kerronnallisuuden astetta jatkumolla, eivät kriteereinä. Tarinanmaailman rakentuminen ja kokemuksen välittyminen (*qualia*) kytkeytyvät voimakkaasti kerronnan tuotannolliseen formaattiin tai kerronnan tuottavan välineen (multi)modaalisuuteen. Tarinanmaailmat ovat eräänlaisia yleismaailmallisia tiedollisia malleja, jotka toteutuvat kohtaamissamme narratiiveissa. Esimerkkinä Herman mainitsee Alan Mooren, Dave Gibbonsin ja John Higginsin Watchmen-sarjakuvan (suomeksi ilmestynyt nimellä Vartijat) vuodelta 1987, joka hyödyntää supersankari-sarjakuvan semioottista koodia muokatakseen ja taivuttaakseen sitä (supersankarisarjakuvalle) uudenslaisiin tarinanmaailmihin, uudenslaisiin qualioihin. Hän huomauttaa myös, että narratiivisuus ei ole, ei myöskään sarjakuvissa, fiktiivisyyden funktio; esimerkkinä Joe Saccon reportaasi-sarjakuvat. (Herman 2009, xii, 9, 14–15, 45–46, 106–107, 184.)

Herman soveltaa lähestymistapaansa Daniel Clowesin sarjakuvaromaaniin Ghost World (ilmestynyt suomeksi samalla nimellä) vuodelta 1997 ja analysoi sen sarjakuvakerronnallisia keinoja käyttäen esimerkiksi heterodiegeettistä kertojaa, liukua ulkoisesta fokalisaatiosta sisäiseen ja mahdollistaa lukijalle useiden tarinalinjojen abstrahoiminen. Ghost World käyttää sarjakuvan

semioottista koodia tarinanmaailman luomisessa: poikkeava kirjasintyyppi puhekuplissa esimerkiksi paljastaa lukijalle jakson olevan henkilön kuvitelmaa, tekstitön kansikuva ja ruudut toisaalta kertovat päähenkilöiden luonteesta, kiinnostuksen kohteista sekä heidän historiastaan, toisaalta tarjoavat lukijalle mittavan määrän alluusioita nivottaviksi tarinanmaailmaan, henkilöiden repliikit juuri tässä välineympäristössä ohjaavat lukijan tulkintaa romaanin teemasta. (Herman 2009, 61, 107–108, 116–117.)

Ghost Worldistä löytyy myös esimerkki metalepsiksestä: narratiiviin on piirretty kirjailija-piirtäjä Clowes ja arvatenkin hänen ”tekemänsä” ghost world -graffiti myös päähenkilön havaittavaksi. Raja kerrotun ja kerronnan, tarinan ja narratiivin, välillä rikotaan (Pier 2008, 303). – Genetten mukaan tällaiset narratiiviset metalepsikset uhmaavat todenmukaisuutta ja rikkovat kahden maailman välistä liikkuvaa, mutta pyhää rajaa (a shifting, but sacred frontier) (Genette 1980, 235–236). – Lukija voi päätellä siirtymiä diegeettisten tasojen välillä tai narratiivin poikkeamia tarinan ajasta esimerkiksi puhekuplien muodoista: nelikulmaiset kuuluvat kerronnan ensisijaiseen tasoon ja pyöreät hypodiegeettiseen. Genetten mallia sopii käyttää tarinanmaailman luomisen arkijärkisenä viitekehyksenä, Hermanin sanoin ”heuristic framework for studying the WHEN component of world-creation”. (Herman 2009, 121, 127, 129.)

Genetten *tense*-kategoriat *order*, *duration* ja *frequency* hyödyntyvät laajemmassa tarinanmaailman luomisen viitekehyksessä, toteaa Herman:

This aspect of the temporal system --- constitutes a metric of value or at least attentional prominence: in extended narratives the shift from rapidly surveyed backstory or expositional material to a slower, scenic mode of presentation can signal aspects of the storyworld valued (or at any rate noticed) by a narrator. --- How does the storyworld evoked by a narrative with a richly analeptic or proleptic structure --- contrast with that evoked by a narrative that largely confines itself to the present---? How is a narrative world “thickened” by forays backward and forward in time, and

what processing strategies are triggered by such temporal agglutination? --- More than just a range of formal possibilities, frequency affords ways of allocating attention to and evaluating events in narrative worlds – with repetitive narration foregrounding some events or set of events, iterative narration providing a summative gloss on multiple storyworld incidents, and singulative narration being the baseline matrix in this context. (Herman 2009, 130.)

Neljännän elementin, *qualian*, luomiseen *Ghost World* käyttää kuvan ja sanan yhteistyötä. Herman erittelee, kuinka toisen päähenkilön järkyttynyt reaktio toisen uuteen vihreään hiusväriin kuvataan puhekuplien repliikissä ja piirretyn henkilön ilmeessä ja asennossa. Samalla tavalla lukija voi päätellä henkilön asennosta ja olemuksesta, kuinka tulisi suhtautua [tarinan-maailmassa] henkilön kuulemaan kertomukseen, tai tulkita ruutujen sommittelun ja rinnastuksen kautta päähenkilön asennoitumista kohtaamaansa ihmiseen. Itse asiassa molempien päähenkilöiden, aikuistuvien naisten, asennoituminen miehiin seurustelukumppaneina ja heidän asennoitumisensa toistensa asennoitumiseen tulee esille tulkittaessa multimodaalista rinnastamista *Ghost Worldin* kerronnassa. (Herman 2009, 150, 159.)

Esimerkin sarjakuvasta, joka manipuloi aikaa ainutlaatuisella tavalla, antaa Marc Singer. Hän on tutkinut Grant Morrisonin ja Steve Parkhousen sarjakuvaa *Best Man Fall*, joka on ilmestynyt myös osana *The Invisibles* -sarjaa. Käsikirjoittaja Morrison ja piirtäjä Parkhouse hyödyntävät kuvien sarjallisuutta, rinnakkain asetettuja ruutuja, vietelläkseen lukijaa tekemään liian aikaisia johtopäätöksiä, kiihdyttääkseen kerrontaa ja kumotakseen lopulta tarinan lineaarisen kronologian, mutta toisaalta myös parantaakseen narratiivin luettavuutta. Ei-rinnakkaisten, eri sivuille (jopa sarjan eri numeroihin) sijoitettujen ruutujen välille tekijät solmivat yhteyksiä, joissa lukijalle tarjoutuu tilaisuus nähdä seuraus ennen syytä ja punoa näin aiemmin nähty takautuvasti tarinaan. – Tätä ilmiötä Thierry Groensteen kuvaa termillä *braiding* (punostaminen, oma käännös) (Groensteen 2007, 146.). –

The Invisibles vääristää aikaa myös tuotannollisella tasolla: Sarja on ilmestynyt kuukausittain lehtinä, jotka on sittemmin koottu kolmeksi albumiksi. Alun perin lukijan on täytynyt palata mielessään jopa vuotta aiemmin ilmestyneeseen numeroon voidakseen tulkita uusimmassa numerossa nähdyt tapahtumat uudelleen, ikään kuin korjattuina. Sarjan mittaan myös kerronta yhä tihentyy ja sen nopeus kasvaa, kunnes lopussa ollaan enää ruudun mittaisissa montaasileikkauksissa. Myös sarjan tarinanmaailmassa aika kuvataan ei-lineaarisena, synkronisena: henkilö voi esimerkiksi liikkua ajassa edestakaisin, muuttaa tulevaa ja estää oman surmansa. Aika on eräänlainen hologrammi, jossa jokainen osa sisältää kokonaisuuden, kaikki hetket. Hologrammi sopii myös The Invisibles -sarjan rakenteen metaforaksi, koska sen yksittäiset tarinat toistavat koko sarjan rakennetta. (Singer 2012, 55–69.)

Paitsi että tiputtaa ajan nuolen lennostaan, sarja myös haastaa metafiktiolla perinnäisen jaon tarinaan ja narratiiviin: avoimeksi jää, onko sarjan narratiivi tarinan esitys, yhden henkilön mielikuvitusta vai toisen keksimä peli:

”There is no story in the narratological sense – that is, no one chronological sequence of events can be privileged as the correct or true sequence. The Invisibles questions the structuralist assumption that all narratives have an underlying chronology that can be recovered from the discourse.” (Singer 2012, 69.)

Singer mainitsee Genetten asettavan tarinan ajan ensisijaiseksi, todelliseksi, suhteessa narratiivin pseudoaikaan (Genette 1980, 34). Sittemmin useat narratologit ovat ensisijaistaneet nimenomaan narratiivin ajan, koska tarinan aika syntyy vasta sen kautta konstruoituna, toissijaisena. Singer näkee, että sarjakuva on välineenä ihanteellinen ajallis-kerronnallisiin kokeiluihin: “Comics have developed their own distinctive techniques for representing the passage of time within single images and between panels, making them ideally suited for experiments with other configurations of time”. Hän mainitseekin muutamia eurooppalaisia sarjakuvia, joissa kokeiluihin on ryhdytty. Sarjakuvan ajan tutkijan ohjelman pohjaksi Singer esittää Genetten mallin

kysymykset järjestyksestä (order), kestosta (duration) ja toistosta (frequency). Jälkiklassisen narratologian kysymyksenasettelut puolestaan etsivät kullekin narratiiville tyypillisiä tapoja kuvata, ilmaista, muovata ja taivutella aikaa. Sarjakuvan ilmaisukielen havainnointi tulee nivoa osaksi tutkimusta ja pohtia ennen kaikkea, mitä tämä kaikki merkitsee. (Singer 2012, 55–59.)

Palaamme tekstin ja kuvan suhteeseen sarjakuvassa. Thierry Groensteen korostaa teoksessaan *The System of Comics* (2007) pitävänsä sarjakuvaa nimenomaan kuvallisena välineenä, *a predominantly visual narrative form* [kursivointi Groensteenin], joka pystyy kertomaan mainiosti ilman tekstejäkin. Myös sarjakuvan tutkimusta on vaivannut ”lingvistinen hegemonia”, mikä on johtanut tarpeeseen kuvata sarjakuvan ”kieltä” morfeina. Tällaisena sarjakuvakerronnan perusyksikkönä on hyvin usein pidetty ruutua, kuten aiemmin on todettu. Sarjakuvan ominaisuutena ilmaisuvälineenä Groensteen kuvaa ilmaisulla *iconic solidarity*: sarjalliset, keskinäisriippuvaiset kuvat, jotka ovat samaan aikaan toisaalta erillisiä, toisaalta esiintymiskytköstensä semanttisesti muovaamia. Myös lukijalle on läsnä toisaalta sivun tai aukeaman synteettinen kokonaisuus, toisaalta silmän matka ruudusta ruutuun. Tästä syystä Groensteen kuvaa sarjakuvailmaisun järjestelmäksi (*system*), jota yksittäiset teokset hyödyntävät kukin tavallaan: “Comics are therefore an original combination of a (or two, with writing) subject(s) of expression, and of a collection of codes. This is the reason that it can only be described in the terms of a system”. (Groensteen 2007, 6–12, 17–20.)

Groensteenin mukaan tekstillä voi olla sarjakuvassa seitsemänlaisia tehtäviä: *realist function*, *dramatization*, *anchoring function*, *relaying function*, *suturing function*, *controlling function* ja *rhythmic function*. Kolmas ja neljäs termi ovat peräisin Roland Barthesilta ja viides Benoît Peetersiltä. Ensimmäinen tehtävä on imitoida todellisuutta: ihmiset puhuvat; toinen on antaa kuvatulle tilanteelle emotionaalista painokkuutta. Ankkuroiva teksti (*anchoring*) ohjaa, mihin lukijan pitää kiinnittää huomiota tuottaakseen narratiivista koherentin kokonaisuuden. Groensteen huomauttaa, että juuri kuvasarja, kuvien yhteys toisiinsa, ankkuroi, joten kieltä ei aina välttämättä tähän tehtävään tarvita. Välittävä teksti (*relaying*) on sarjakuvassa tyypillinen,

teksti ja kuva muodostavat yhdessä kokonaismerkityksen. Saumaava teksti (suturing) muodostaa sillan kahden kuvan välille. Groensteenin esimerkissä Tintti-sarjakuvasta ellipsi ylitetään sanalla, joka toistuu kahdessa peräkkäisessä ruudussa kahden eri henkilön sanomana; näin kertojan ei tarvitse näyttää väliin jääviä mielenkiinnottomia ja helposti arkitiedolla pääteltäviä tapahtumia. Kontrolloiva teksti (controlling) on yleensä tekstilaatikossa ja liittyy siten narratiivin ajan hallintaan: ”samaa aikaan toisaalla” on tästä kulunut esimerkki. Tavallisimmin nämä kuitenkin liittyvät siirtymiin sekä ajassa että paikassa. Groensteen huomauttaa, että tekstiä ei tähän käyttöön useinkaan [enää] tarvita, koska kerronta pystyy hoitamaan siirtymisen mainiosti kuvitsein. Tekstillä voi myös rytmittää kerrontaa (rhythmic function). Groensteen kritisoi sitä usein esitettyä käsitystä, että teksti, usein puhekupla, rikkoo lukemisen totunnaista tempoa, joten tekstiin kirjataan vain välttämättömin. Hän on päinvastoin sitä mieltä, että puhekuplia käytetään tahallisesti usein juuri nimenomaan hidastamaan tempoa ja lisäämään dramaattista vaikutusta. (Groensteen 2007, 127–133.)

Tekstillä kaikkineen on huomattava vaikutus narratiivin keston:

The presence or absence of a text, the eventual division of a verbal statement into several balloons, the distribution of these balloons in an equivalent or lesser number of panels (according to whether or not they are reunited in groups within the same frame), the alternation of the dialogue and the captions: so many elements contribute to imparting a rhythm to the narrative sequence—and a duration. --- Even at the interior of the image, the game of replies (for example, a question followed by an answer) can inscribe the passage of time that is marked in the desynchronized attitudes of the characters (each one living the moment of their word balloon). (Groensteen 2007, 133.)

Kuvallinen solidaarisuus (iconic solidarity) toteutuu eritoten paikallistilallisen (*spatio-topia*) kautta. Toisin kuin yleisesti nähdään, Groensteen ei ajattele tilankäytön alistuvan kerronnalle, vaan sarjakuvakerronnan

nimenomaan syntyvän paikallis-tilallisessa mekanismissa. Kirjailija tekee tässä ytimessä strategisia valintoja, joihin hän sitoutuu ja joita hän saattaa kerronnan edetessä pyrkiä muovaamaan. Sivun tilallinen käyttö todellistuu *multiframessa*, jossa ovat näkyvillä ruudut kehyksineen ilman visuaalista sisältöään ja sivun ruutujako (*gridding*). (Ruutujako edeltää ruutu- ja sivusommittelua. Siinä tekijä allokoii käytettävissä olevan tilan narratiivinsa tarpeisiin, tekee eräänlaisen tilankäyttösuunnitelman (s. 144.)) Ruudusta voidaan havaita sen muoto (*form*), koko (*area*) ja asema sivun kokonaisuudessa (*site*). Voidaan havaita myös *hyperframe*, ulommaisten ruutujen kehysten yhdessä tuottama muoto (tai tarkemmin muodon ääriviiva) sivulla, usein nelikulmio. Multiframella (jonka käännän *monikehykseksi*) voidaan viitata kokonaisen teoksen tilankäyttöön aina yhdestä ruuturivistä aukeamaan, sen muodostaa teoksen hyperframien (jonka kääntäisin *hyperkehykseksi*) kertymä. Kehyksillä on useita tehtäviä: kehys rajaa ruudun ja antaa sille muodon (*function of closure*), kehys toimii välimerkin tavoin ja merkitsee luettavan yksikön (*the separative function*), kehys rytmittää kerrontaa (*the rhythmic function*), kehys kaitsee muotonsa kautta ruudun sommittelua (*the structural function*), kehys ohjaa lukijan tulkintaa (*the expressive function*) ja vielä, kehys toimii merkitsijänä ja tarjoaa näin merkin lukijan tulkittavaksi (*the readerly function*). Groensteen ei lainkaan yhdy siihen usein toistettuun käsitykseen, että suuret ja vähät ruudut ovat hitaampia ja pienet ja useat nopeampia. Palkin kestoon vaikuttaa, sijaitseeko se vierekkäisten ruutujen välissä vai. Musiikkitermein ilmaisten viereisten ruutujen välinen palkki on hengitysmarkin mittainen, ei siis varsinaisesti hidasta tempoa; ruuturiviltä toiselle siirryttäessä tauko on puolinuotin mittainen ja sivulta toiselle siirryttäessä kokonuotin, vallankin mikäli sivu kääntyy. Kehysten ilmaisu- mahdollisuuksista kannattaa vielä huomata upote (*inset*), jossa ruutu on sijoitettu suuremman ruudun alalle, usein esimerkiksi kontekstin vuoksi. Samalla voidaan manipuloida aikaa: taustaruudun ja upoteruudun aika voi olla sama hetki eikä kahden ruudun välillä synny ajallista siirtymää. Upotteen avulla aikaa voidaan käsitellä kompleksisin tavoin, huomauttaa Groensteen. Edellä kuvattujen keinojen kokonaisuus muodostaa sivusommittelun tai -taiton (*page layout*), joka toimii kerronnan palveluksessa. (Groensteen 2007, 20–60, 85–92.)

Puhekuplien tehtävät ovat samat kuin kehysten, joskin edelliset ovat jälkimmäisille alisteisia. Puhekuplien ja kehysten välisissä suhteissa voidaan havainnoida syvyyttä (*depth*), kahden muodon vastakkaista suhdetta toisiinsa, samaten kahden koon suhdetta toisiinsa ja neljänneksi puhekuplan sijoitumista (*positioning*) kehyksen sisällä. Syvyysulottuvuus luo jännitteen ruutuun, koska kehys rajaa kolmiulotteisena luettavaksi tarkoitettua kuvaa, johon puhekupla tuo kaksiulotteisen pinnan, ja koska kupla peittää, jopa salaa, osan kuvasta. Puhekupla louhii kuvapinnasta tilan itselleen ja muodostaa toisen kehyksen ruutuun. Näiden kahden kehyksen muodon ja koon suhdetta voidaan tarkastella kerronnan keinona. Groensteen huomauttaa, että tätä kautta päästään käsiksi yksittäisten tekijöiden tyylin analysointiin. Puhekuplat sijoittuvat aina suhteessa puhujaan, suhteessa kehykseen ja suhteessa muihin puhekupliin. Näin ne ohjaavat voimakkaasti lukijan katsetta. Henkilö kuitenkin ”luetaan” kuvasta ensin, siksikin, että puhekupla tekee hänen läsnäolonsa havaittavaksi välittömästi. Mitä lähempänä puhekupla sijaitsee puhujaa, sitä vähemmän kuluu aikaa. Jos puhekupla on kaukana, kuullaan hiljaisuus, ”kaiku äsken sanotusta”. Puhekuplan suhteet kehykseen ovat moninaiset täydellisestä irralleen asettautumisesta aina kehyksen yli vuotamiseen. (Groensteen 2007, 67–79.)

Groensteenin keskeinen termi on *arthrology*, jonka käännän *jaokkeisuudeksi*. Hän käsittelee ensin *rajallista jaokkeisuutta* (*restrained arthrology*), toisin sanoen lineaarisia semanttisia suhteita, jotka hallitsevat [sivun] ruutukaavan (*breakdown*) luomista. – *Breakdown*-käsite kääntyisi tässä yhteydessä ehkä paremmin ruutusommitteluksi. Groensteen viittaa sillä toisaalta toiminnan luonteenomaisimpaan hetkeen (aiemmin mainittu the characteristic moment tai the revealing incident), toisaalta ruutuun valittuun kuvakulmaan. Ruutusommittelu toteutuu *mise en scène*enä, näyttämöllepanona. – Luenta toimii kolmella tasolla: lukija tarkkailee ja nimeää ruudussa näkemäänsä sisältöä, toisekseen hän tulkitsee näkemäänsä sisältöä ruutukolmikön kautta ja lopuksi tekee kokonaistulkinnan toiminnallisen tai tilallisen yhdentämistä kuvasarjasta. Ruutukolmikön muodostavat aina parhaillaan luettava ruutu sitä edeltävän ja sitä seuraavan kanssa. Tätä tulkintakehikkoa lukija siirtää

mukanaan koko lukemistapahtuman ajan. Yksittäisen ruudun sanoma voi muuttua tasolta toiselle liikuttaessa, kun se tulkitaan toisten ruutujen yhteydessä. Lukemisen suunta kulkee siis moniaalle, ei vain eteenpäin. Tämä pätee myös perinnäisempiin sarjakuvakerronnan muotoihin. Tästä syystä Groensteen ei näe ruutujen välistä palkkia ellipsinä; palkkihan toimisi silloin vasten kuvallisen solidaarisuuden peruskäsitettä:

”The comics image, whose meaning often remains open when it is presented as isolated (and without verbal anchorage), finds its truth in the sequence. Inversely, the gutter, insignificant in itself, is invested with an arthrologic function that can only be deciphered in light of the singular images that it separates and unites.” (Groensteen 2007, 103–121.)

Ruutusommittelu on vuorovaikutteisessa suhteessa sivusommitteluun: kumpikin voi olla tekijän prosessina ensisijainen, kumpikin vaikuttaa joka tapauksessa toiseen. Narratiivin aines järjestyy ymmärrettäväksi kerronnaksi, ajallistuu esitetyiksi hetkiksi näiden prosessien kautta. Rajoitettu jaokkeisuus on siis sarjallisuutta, kuvallista solidaarisuutta painetulla sivulla. (Groensteen 2007, 142–143.)

Vallitseva jaokkeisuus (general arthrology) merkitsee sitä, että kuvia luetaan paitsi lineaarisessa sarjassa, myös verkostona (*network*): kokonaisen teoksen monikehyksessä jokainen ruutu on ainakin potentiaalisessa merkityssuhteessa jokaiseen toiseen. Tilallis-paikallisesti kaukanakin toisistaan sijaitsevat ruudut voivat siten resonoida toistensa kanssa ja muodostaa merkitysjaksoja (*series*). Nämä tulee erottaa lineaarisesta *sarjasta (sequence)*. Jaksot muodostavat, mikäli muodostavat, uuden merkitystason sarjallisen tason lisäksi. Tämä taso on luettavissa *punostamalla (braiding)*. Punostaminen toimii kahden ulottuvuuden kautta: synkroninen havaitaan samalle sivulle sijoitettujen ruutujen kesken, diakroninen jakson karttuessa. Näiden ulottuvuuksien jännite rikastaa ja syventää teoksen merkityskokonaisuutta. (Groensteen 2007, 146–149.)

Groensteen on tarkentanut kuvallisen solidaarisuuden käsitteen luonnetta kirjassaan *Comics and Narration* (2013). Kuvallisella solidaarisuudella on neljä toimintatapaa: tilallinen täydentyvyys (*spatial complementarity*), jatkuvuus (*perpetuation*), rytmi (*rhythm*) ja muotouttaminen (*configuration*). Sarjakuväsivun tila tulee täyttää (synkroninen ulottuvuus) ja luennan tulee edetä ruudusta ruutuun (diakroninen ulottuvuus). Kuvat voivat luoda rytmiä, kunhan ne on ensin muotoutettu sivun kokonaishahmoon. Luonteeltaan erilaiset sarjakuvat toteuttavat kuvallista solidaarisuutta eri tavoin: esimerkiksi kerronnaltaan perinteisiä sarjakuvia leimaa eritoten tilallisen täydentyvyyden, jatkuvuuden ja sarjan hyödyntäminen. (Groensteen 2013, 33–35.)

Sarjakuvan kerronnallinen rytmi vertautuu musiikillisiin rytmeihin; Groensteen kummastelee, että tämä tekijöiden usein mainitsema ruutu- ja sivusommittelun rytmiulottuvuus on jäänyt teoriassa olemattomalle huomiolle. Monikehys muuntaa tilaa ajaksi, kestoksi. Siksi sarjakuvakerrontaa sopii kuvailla rytmin käsittein. Pyrkimys ei aina kuitenkaan ole vain visuaaliseen rytmiin, vaikkakin ruutujen lukumäärä sivun monikehyksessä luo kerronnalle *sykkeen* (*beat*) – kaksi samankokoista ruutua sivulla on yhtä kuin hidas ja tasainen syke, useita pieniruutuisia rivejä on yhtä kuin nopeampi syke. Säännöllinen sivusommittelu tuottaa tasaisen sykkeen, joka tekee lukijan vastaanottavaisemmaksi kerronnalle ja toisaalta mahdollistaa merkitysten tuottamisen vähäisin muutoksin. Groensteenin esimerkki Robert Crumbilta on muotoutettu yhtä ruutua lukuun ottamatta samanmuotoisina ja -kokoisina toistuviin kuviin. Visuaalinen narratiivi tammppaa siis tasaiseen rytmiin, vaikka tarinassa tehdään hurjia, mahdottomiakin aikahyppyjä. Tarinan aika etenee nykien myös siinä, miten tilaa jaetaan tapahtumille: useita ruutuja omistetaan muutaman sekunnin tapahtumille, vuosia ja vuosia vilahtaa yhdessä ruudussa. Rytmipoikkeamia voi tuottaa toistolla (*repetition*), jaksottaisella vuorottelulla (*periodic alternation*) ja enentämällä (*progressivity*). Groensteen mainitsee toistosta sivusommitteluun liittyviä esimerkkejä, jaksottaisesta vuorottelusta värienkäyttöön, kuvakulmiin ja kuvasisältöön liittyviä ja enentämisestä kehystämiseen ja zoomaamiseen liittyviä. Monenlaiset kerronnan osatekijät voivat siis myötävaikuttaa rytmiin. (Groensteen 2013, 133–148.)

Groensteen vertaa sarjakuvan lukemista kävelyyn, kumpikin on vaiheittaista. Hän muistuttaa usein, että sarjakuvailmaisuus on pohjimmiltaan katkonaista, ”fundamentally disjointed and jerky”. Lukija on lopultakin se, joka havainnoi rytmiä, hänen valintansa ja kiinnostuksensa määrittelevät, mitkä yksittäisen sarjakuvan kerrontakeinoista ovat primaareja hänen tulkinnalleen. 1900-luvun länsimaiselle sarjakuvalle leimallinen piirre on ollut toisto: säännölliseksi ruuturistikoksi sommiteltu sivu. Lukeminen etenee silloin tavanomaisesti tasaisella poljennolla. Uudempi sarjakuva kuontuu usein epäsäännölliseen sivusommitteluun; tällöin esimerkiksi säännöllisen kokoisina ja muotoisina sarjassa toistuvat ruudut muodostavat *stanzan* eli säkeistön, havaittavan rytmipoikkeaman, aksentin (*accentuation*). Kerronta voi yhdistää erilaisten merkkijärjestelmien (esimerkiksi sivu- ja ruutusommittelun, mise en scène, värienkäytön, kuvan rajauksen) tuottamia päällekkäisiä polyrytmejä (*polyrhythms*). Lukija siis tulkitsee partituuria. Esimerkkinä Groensteen analysoi muun muassa (aiemminkin mainittua) Vartijat-albumia ja Chris Waren sarjakuvia. (Groensteen 2013, 137–138, 148–155.)

Hannah Miodragin on valinnut kirjassaan *Comics and Language* näkökulmakseen sarjakuvan yhtymäkohdat kieleen. Hän huomauttaa, että perinnäinen kisaaminen kuvan ja tekstin ensisijaisuudesta tulisi jo lopettaa. Kieli ja kuvat ovat merkkijärjestelminä erilaisia: rajallisesta määrästä morfeja koostetut kielelliset merkit meidän tulee ennalta osata voidaksemme dekodata ne, kuvalliset merkit, vaikkapa Umberto Econ esimerkki pisteen ja viivan yhdistelmästä kasvoina tai hedelminä, tuotetaan ja tulkitaan kussakin kontekstissään. Niinpä Miodrag kiistääkin sen näkemyksen, että sarjakuvaa hallitsee kuvallinen; kielellisellä hän toteaa olevan (ainakin) potentiaalinen optio ilmaisuheuruuteen. Sarjakuva on välineiden yhdistelmä, ”a mixed medium”. (Miodrag 2013, 6–13.)

Miodrag yhtyy Groensteenin näkemykseen sarjakuvasta ensisijaisesti merkitys- verkostona: “panels can participate in webs of interrelationship that violate narrative sequence, and it is these non-linear relations that truly distinguish comics from other forms of narrative sequence”. Miodrag analysoi

muun muassa Vartijoita hänkin, ja käyttää elokuvaa verrokkina, kuten sarjakuvan tutkijat usein ovat tehneet. Vaikkakin sarjakuvan ja elokuvan keskinäiset rakenteelliset yhtäläisyydet erottavat ne omilleen proosa-kirjallisuudesta, niin niiden perusluonteissa on ratkaisevia eroja, esimerkiksi juuri ero peräkkäin havaittavien ja rinnakkain tai samanaikaisesti havaittavien kuvien välillä. Miodrag hylkää myöskin sen usein toistetun strukturalistisen prinssiipin, että ruutu on sarjakuvan perusyksikkö, morfi. Samalla saa mennä McCloudin teoreema ”tila on yhtä kuin aika”. Tila painetulla sivulla on fyysistä, lukijan kuvaan lukema aika mentaalista. Tällainen vastaavuus sitä paitsi rikkoisi narratologian perusdikotomian tarinan ja narratiivin välillä. (Miodrag 2013, 110–117.)

Vartijat käyttää kerronnassaan runsaasti takaumia ja risteäviä tarinalinjoja. Se myös uhmaa perinnäistä sarjallista lukutapaa vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas jakamalla erilliset tarinalinjat vierekkäisille pystyriveille. Miodrag kuvaa esimerkin hidastuksen käytöstä Vartijoissa: Henkilön nopea lähestyminen näytetään useilla ruuduilla, joissa kuvataan sivustakatsojien reaktioita. Kasvoista voimme päätellä, että lähestyjä koetaan uhkaavana ja vaarallisena. Narratiivinen aika venytetään diegeettistä pidemmäksi kerronnan palvelmiseksi. Samoin voi toimia myös kuvaus, tarinan ajan pysäyttäminen usean ruudun ajaksi. Miodrag painottaa, että sivusommittelu ohjaa lukemisen aikaa ja narratiivin aikaa, ei tarinan. Tarinan aika päätellään ruutujen sisällöstä. (Miodrag 2013, 115–124.)

Tarinan ajan, erityisesti ihmisen muistin toiminnan, kuvauksessa ilmaisun rajoja on koetellut yhdysvaltalainen Chris Ware. Hänen sarjakuvissaan tapaa sivuja, joita on luettava kehässä yhä kiertäen, sivulta ei johdeta ollenkaan pois. Tapahtumien järjestystä ei voi päätellä ruutusarjasta, vaan deduktiivisesti, aina ei ollenkaan. Waren sarjakuvia onkin usein kutsuttu graafeiksi. Roberto Bartualin mukaan sarjakuva onkin omiaan tällaisen kronologisen monitulkintaisuuden ilmaisemiseen: sivulla menneisyys ja tulevaisuus ovat kaiken aikaa läsnä, koska koko sivu voidaan nähdä yhdellä kertaa. Tästä tyyppi-ominaisuudesta hän käyttää nimeä *panopticity*. Sarjakuvapiirtäjällä on siis ainakin muistin toiminnan analogis-narratiivisessa kuvauksessa panoptinen

etu esimerkiksi Genetten analysoiman Proustin lineaariseen välineeseen nähden. (Bartual 2012, 46–66.)

Juha Herkman on soveltanut Genetten temporaalisuuden teoriaa Brad Andersonin sivun mittaiseen aikakauslehtisarjakuvaan Herttua. Sen narratiivin järjestys on kronologinen ja aikakäsitys lineaarinen, kuten lyhyemmissä esitysmuodoissa usein. Analepsistä ja prolepsistä on kyllä käytetty uudemmissa sarjakuvaromaaneissa. Herttuan kestosuhteita havainnollistetaan kaaviolla, josta voi nähdä kerronnan rytmin vaihtelevan yhdentoista ruudun mittaan. Alun nopeasta rytmistä (tarinan aikaa kuluu sekunteja) siirrytään hitaaseen (tarinassa kuluu tunteja) ja kiihdytetään nopeampaan (tarinallinen kesto ehkä joitakin minuutteja). Ruudut jakautuvat näihin jaksoihin määrällisesti kolmeen, kolmeen ja viiteen. Tarinalla voi ajatella olevan oma rytmensä ja kerronnalla omansa: rytmiltään nopeassa tarinassa tapahtuu paljon käänteitä, rytmiltään nopeassa kerronnassa paljon siirtymiä paikoista, henkilöistä, näkökulmista toisiin. Sarjakuvan aikaa voidaan näiden kahden lisäksi havainnoida vielä lukemiseen käytettynä aikana. (Herkman 1998, 117–126.)

Herkman käsittelee myös kertojan ja fokalisaation ilmenemistä sarjakuvassa. Sarjakuvastakin voidaan erottaa eriasteisia intradiegeettisiä ja ekstradiegeettisiä kertojia, joille on mahdollista kertoa jopa yhden ruudun sisällä simultaanisti. Sama pätee fokalisaatioon: visuaalinen ja psykologinen fokalisaatio voivat toimia yhdessä tai erillään, minkä mahdollistaa eri merkkijärjestelmien käyttö. Fokalisaation subjektin asema on useimmiten visuaalinen, verbaalinen tai psykologinen. Jälkimmäisissä fokalisoitu objekti on sanallistuksen tai kokemisen kohteena. Voidaan vielä mainita fokalisaation ideologinen taso kerronnan kokonaisuudessa. (Herkman 1998, 135–148.)

Myös Kai Mikkonen on esittänyt huomioita erityisesti sensorisesta, siis visuaalisesta, fokalisaatiosta sarjakuvissa. Genetten mallia on jälkiklassisessa narratologiassa kehitetty hienosyisemmäksi, vastaamaan kysymykseen, mitä saamme tietää narratiivin henkilön tietoisuudesta, ja miten. Sarjakuva-kerronta voi liikkua vivahteikkaasti intra- ja ekstradiegeettisten fokalisaatioiden jatkumolla liittyen ja eroten, jopa tarjoten samanaikaisesti useampia ”näyttökulmia” (Kinnunen, 1989, 187–204). Tällainen moniselitteinen tai

kerrostunut fokalisaatio on suorastaan keskeistä sarjakuvan monimediaiselle kerronnalle. Toinen johtopäätös liittyy kuvien ja tekstien yhtymisen ja irtoamisen tarjoamiin runsaisiin mahdollisuuksiin ja keinoihin käyttää kerrostunutta fokalisaatiota. (Mikkonen 2012, 72–88.)

Lopuksi mainitsen vielä Patrick O’ Neillin huomiot Bill Wattersonin Calvin and Hobbes -sarjakuvan (ilmestynyt suomeksi ainakin nimillä Lassi ja Leevi sekä Paavo ja Elvis) fokalisaatiosta. Leevi fokalisoidaan Lassin näkökulmasta, kun muita henkilöitä ei ole [ruudussa] läsnä, sillä kiinnostavalla poikkeuksella, että selvästikään aina fokalisointi ei voi olla kuusivuotiaan pikkupojan. Leevi on täytetty tiikeri muille henkilöille, mutta vaarallinen vaanija, kilpakumppani ja paras ystävä Lassille. Sarjakuvan tyypilliset ilmaisutavat karikatyyrimäisine piirroksineen ja tehosteteksteineen tuottavat sen johtopäätöksen, että lopultakin kaikkien narratiivisten teosten kompleksiset fokalisaatiot sijoittuvat teoksen kattavaan peitettyyn ulkoiseen fokalisaatioon upotteina, joista lukijan on valittava ensisijaisin. (O’ Neill 1996, 98–100.)

4. Aika narratologisessa tutkimuksessa

4.1 Narratologisen tutkimuksen virtauksia ajassa

Narratologisen tutkimuksen historiassa voidaan havaita aikakausia ja suuntauksia: puhumme klassisesta (strukturealistisesta) narratologiasta ja jälkiklassisista narratologioista. Klassisen narratologian tarkastelukohde oli toisaalta kertomus sinänsä, kertomuksen olennaisin olemus, sen idea, toisaalta proosafiktio erityisesti. Se pyrki tyypittelemään ja luokittelemaan ja oli siten pohjimmiltaan deskriptiivistä. Genetteläinen teoriapohja edustaa sen kovaa ydintä, joskin sitä voidaan kuvailla ”vain metaforiseksi”. (Andersson 2012, 281–284, 290, 300–301.)

Narratologia on kuitenkin viimeisen neljännesvuosisadan aikana vallannut teoreettisena lähestymistapana uusia alueita kirjallisuudentutkimuksen ulkopuolelta siihen määrään, että voidaan puhua *kerronnallisesta käännteestä*, narrative turn, tai käyttää suorastaan termiä narrative revolution (esimerkiksi Caine et al. 2013, 574 tai González Monteagudo 2011, 296). Erityisesti sosiaalitieteet, sittemmin myös esimerkiksi oikeustiede, psykologia, teologia, hoitotiede ja lääketiede ovat soveltaneet narratologisia käsitteitä tai narratiivista tutkimusta, *narrative enquiry*, joko aineiston keräämisen menetelmänä (tutkittavia on pyydetty kertomaan tarina(a)) tai tutkimalla tutkimusaineistoja narratiiveina. Esimerkiksi hoitotieteessä narratiivi on määritelty tapahtumien tai kokemusten jaksottamiseksi ja solmimiseksi ajalliseen järjestykseen, jotta ne kävisivät järkeen, ”to make sense of them”. Sosiaalitieteissä käytössä ovat olleet esimerkiksi termit *plot*, *story* ja *discourse*, mutta määriteltyinä eri tavalla kuin klassisessa narratologiassa. (KY Lai 2010, 72–75; Hyvärinen 2004a, 297; Ikonen 2004, 41.)

Kerronnallinen käänne on rikastanut tutkimusta ja asettanut kirjallisuudentutkimuksen laajempaan yhteyteen. Lisäksi se on terävöittänyt sitä huomiota, että kirjallinen narratiivi on oma alalajinsa narratiivien kirjossa. (Phelan 2006, 86). Ehkäpä sama voitaneen todeta klassisen narratologian keskeisestä tutkimuskohteesta, proosakirjallisuudesta.

Kerronnallisen käänteän keskeinen ajatus *kertomuksen elämisestä* on monin tavoin ankkuroinut teorian ajalliseen, mutta kognition aspektina. Tarinan alku, keskikohta ja loppu ovatkin (ainakin joidenkin teoreetikkojen ja tutkijoiden mielestä) rakenteita, jotka olemme siirtäneet taiteesta todelliseen elämään. Kerronnallisen käänteän generoima tutkimus kaikkineen on nähnyt kertomuksen elämän metaforana. Tutkimus on paljolti katkaissut yhteydet narratologiseen kirjallisuudentutkimukseen, mitä voi pitää ongelmallisena. (Hyvärinen 2004, 53–56.) Kirjallisuudentutkimuksessakin on syntynyt runsas ryväs uusia suuntauksia: psykoanalyttinen narratologia, retoris-eettinen narratologia, jälkistrukturalistinen narratologia muutamia mainitakseni. Näihin viitattaessa käytetään usein termiä jälkiklassinen narratologia. (Ikonen 2004, 41–42.) Tämä on pyrkinyt hakemaan klassisen narratologian rajoja ja uudistamaan sen käsitteitä ja keinoja. Sille kelpaavat kohteiksi myös poikkeukselliset, oudotkin tekstit ja erilaiset tekstityypit. (Hägg–Lehtimäki–Steinby 2009, 13.) Narratologista lähestymistapaa on käytetty myös kokonaan uusien kerronnallisten välineiden ja lajien tutkimiseen, esimerkkinä näytelmät, runous ja musiikki (Fludernik 2006, 37, 48).

Ajan ja kerronnan suhteiden tutkimus on ollut yksi suosituimmista narratologisen teorian alueista; voidaan jopa esittää, että se on antanut alkusysäyksen narratologisen tutkimuksen synnylle reilun sata vuotta sitten. Narratologista tutkimusta on tehty toisaalta *storyn* ja *discoursen*, ranskan-kielisessä tutkimuksessa *histoiren* ja *discoursin*, välisistä suhteista. On erotettu tarina-aines, juoniaines, kuvatut tapahtumat ja toisaalta kerronta, luettava teksti toisistaan ja kuvattu näiden välisiä suhteita. *Story–discourse*-dikotomian molemmat osapuolet noudattavat omaa aikaansa, joiden monimuotoiset suhteet ovat temporaalisuuteen keskittyvän narratologisen tutkimuksen keskiössä. *Story timen* ajatellaan usein olevan kronologista luonteeltaan, kun taas *discourse time* viipyilee, kiirehtii, hyppii yli ja kulkee edestakaisin luoden näin teokselle havaittavan rakenteen ja rytmin. (Shen 2010, 566; Fludernik 2010, 608–609).

Tavaton yksimielisyys vallitsee siitä, että ajallisuus on kertoville esityksille, kertomuksille keskeisin, suorastaan niitä luokitteleva piirre. ”Narrative representations cue interpreters to draw inferences about a structured time-

course of particularized events” (Herman 2009,92). Kertomuksen vähittäispiirteiksi on mainittu ajallinen ja kausaalinen rakenne, eli ”tapahtumien sarja on yhdistetty ajassa hahmottuvalla mielekkäällä tavalla”, sekä kerrottujen tapahtumien järjestyksen ja tapahtumien kertomisen järjestyksen välinen kronologinen jännite. Lisäksi kertomuksilla on oletettu olevan alku, keskikohta ja loppu. Jälkiklassinen narratologia kuvaa kertomuksen tavaksi järjestää kerrottu maailma kausaaliseksi: kertomus sisältää konfliktin, joka ratkaistaan tavalla tai toisella. (Mikkonen 2005, 50–51.)

Kertominen voidaan nähdä jopa lajityypillisenä toimintana: ”Narrative is the principal way in which our species organizes its understanding of time” (Abbott, 2010, 3). Kertomuksen määrittelemisessä kertomukseksi aika on keskeisin tunniste. ”It is practically impossible to narrate a series of events without establishing a set of temporal or temporally bound relationships---.” Kertomus on siten vähintään kahden todellisen tai kuvitellun tapahtuman tai tilanteen esittämistä temporaalisessa sarjassa niin, että kumpikaan tapahtuma tai tilanne ei edellytä tai sisällä toistaan. (Prince 1982, 32,4). Niukimmillaan kertomuksen käsite sisältää kuviteltujen tapahtumien sarjan, ”the narration of a succession of fictional events” (Rimmon-Kenan 1989, 2.) Toisaalta Genette kuvailee kertomuksen ajallisuuden olevan vain merkityksenvaihtoa: ”The narrative text, like every other text, has no other temporality than what it borrows, metonymically, from its own reading” (Genette 1980, 34).

James Phelanin määritelmä lähtee retoris-eettisestä narratologiasta: ”The rhetorical approach defines narrative as somebody telling somebody else on some occasion and for some purposes that something happened” (Phelan 2006, 88). Jotakin tapahtui ja keskeistä on, että joku kertoi siitä jollekulle – narratiivin määrittelee kerronnan akti, vaikkakin ajallinen tapahtuman käsite on välttämätön ydin, jotta kerronta voidaan tuottaa tai havaita. Retorisessa mielessä kerronta sijoittuu kahteen kerrokseen: kertoja kertoo ja kirjailija kertoo kertojan kertovan. Phelan on luonut oman kaksitoista-kohtaisen mallinsa kerronnan etenemisen (narrative progression) kuvaamiseen. Malli ei pyri niinkään kuvaamaan kerronnan etenemistä kronologisesti alusta (Beginning) keskikohdan (Middle) kautta lopetukseen (Ending), vaan tekstin

ja lukijan dynaamista keskinäissuhdetta. (Phelan 2007,3–4, 21.) Phelanin mukaan merkittävimpiä panoksia ajan narralogiseen tutkimukseen ovat antaneet juuri Gérard Genette, alla käsitelty Paul Ricoeur, psykoanalyysiin suuntautunut Peter Brooks ja kognitiivista narratologiaa edustava David Herman (Phelan 2006, 88).

Paul Ricoeur on käsitellyt kerronnan ajallisuuden käsitteen geneeris-filosofista luonnetta teoksissaan *Time and Narrative I–III*. Hän toteaa, että “there can be no thought about time without narrated time” (Ricoeur 1988, 241). Aika tulee inhimillisesti havaittavaksi, kun se artikuloidaan kerronnallisen, narratiivisen tilan kautta. Toisaalta kertomus saavuttaa täyden merkityksensä vain ajallisen olemassaolon kautta: ”--- Time becomes human to the extent that it is articulated through a narrative mode, and narrative attains its full meaning when it becomes a condition of temporal existence” ja “the world unfolded by every narrative work is always a temporal world” (Ricoeur 1984, 52, 3). Ricoeurin malli koostuu kolmesta osasta, *mimesis*₁, *mimesis*₂ ja *mimesis*₃, jotka eivät niinkään edusta lukemisen kolmea vaihetta alusta loppuun kuin lukemisen eri puolia, lukijan matkaa tekstin ja maailman välillä lukemisen eri vaiheissa. Ajallisuus ei siis kulje vain yhteen suuntaan, vaan lukijan tehtävänä kaiken aikaa on juonentaminen, *emplotment*, henkilöiden ja tapahtumien merkityksellistäminen. (Ricoeur 1984, 54, 64–65, 76; Ricoeur 2002, 37).

Seymour Chatman huomauttaa, että kertomukset erottaa ainutlaatuisiksi tekstityypikseen juuri niiden kaksinkertaisesti ajallinen luonne, niiden “*chrono-logic*”. Toisaalta kertomuksen vastaanotto ottaa aikansa, toisaalta aikaa kuluu kertomuksen sisäisessä maailmassa. (Chatman 1990, 8). Lisäksi on vielä huomattava, että aika on kirjallisuudessa alati toistuva teema (Rimmon-Kenan 1989, 44). — Kolmas aikaan keskittyvän narratologisen tutkimuksen suunta on pyrkinyt kuvaamaan morfologis-kieliopillisia välineitä *discoursen* käytössä, pääasiassa aikamuotojen käyttöä (Banfield, 2008, 592–594).

Monika Fludernik korostaa teoksessaan *Towards a ‘Natural’ Narratology* (1996) narratiivisen temporaalisuuden paradoksaalista luonnetta ja juonen sisällä syntyviä dynaamisia jännitteitä. Ajallisuutta ei voi typistää lineaariseksi

kuluksi alusta keskikohdan kautta loppuun, [jota *discourse* muovaa ja vääristelee,] vaan se on nähtävä vähintäänkin kahdentasoisena: tavanomaisen tapahtumien kronologian lisäksi temporaalisen rakenteen järjestymisenä teleologisesti jälkikäteen. Kolmantena tasona voidaan vielä nähdä presentaatio, *discourse*. (Fludernik 1996, 319–320.) Fludernikin narratiivisuuden määritelmä ei rajaa mediumin, välineen, osalta, hän itse mainitsee draaman, elokuvan, baletin, pilapiirroksia, kuunnelmat ja videot narratiiveja tuottaviksi. Myöhemmin kirjassa hän tosin arvelee, että pilapiirrosten voimakkaasti tyylitelty kuva- ja kieliaines saattavat tehdä niistä ei-narratiivisia. (Fludernik 1996, 332, 352.) Huomattava on, että hänen käyttämänsä ilmaisu ‘cartoon’ on mahdollista kääntää pilapiirroksen lisäksi piirretyksi elokuvaksi ja sarjakuvaksi.

Fludernikin oma teorianmalli koostuu neljästä tasosta, levels I–IV. Tasolle yksi hän sijoittaa todellisen elämän luonnolliset parametrit (natural parameters of real-life experience), siis pohja- tai ydinskeeman (core schemata), joka sisältää ymmärryksen muun muassa toimijoista, tavoitteista, tunteista toisaalta ja tapahtumien kulusta ja merkityksestä toisaalta. Osana (lukijan) teleologista merkityksen muovaamista on sen ymmärtäminen, kuinka maailma toimii ja kuinka tapahtumat järjestäytyvät ajallisesti ja kausaalisesti. Tasolla kaksi kertomus välittyy ja tulee meille havaittavaksi neljän kehyksen tai parametrin kautta. Nämä Fludernik nimeää kertomiseksi (TELLING), havaitsemiseksi (VIEWING), kokemiseksi (EXPERIENCING) ja toimimiseksi (ACTING). Tasolle kolme hän sijoittaa genret ja narratologisen tutkimuksen käsitteet, esimerkiksi kertojan ja kerronnallisen ajan vääristymät, vaikkapa takauman. Neljäs taso hyödyntää kaikkia edellisiä merkityksellistämisen prosessissa, jossa tarinan elementit pyrkivät koherentiksi kokonaisuudeksi, narratiiviksi. Fludernik kutsuu tätä kerronnallistamiseksi (*narrativization*). (Fludernik 1996, 43–46.)

Fludernik siteeraa Meir Sternbergin huomioita ajan ja kerronnallisuuden suhteesta teoksessa *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (1978). Sternberg määrittelee tarinan ja kerronnan suhteen tutulla story–discourse-dikotomialla, käyttäen tosin venäläisformalistien termejä *fabula* ja

sujet. Hänen malliinsa kyllä sisältyy termi *story*, mutta hän haluaa erottaa sen toisaalta juonen käsitteestä (*plot*) – nämä eivät tyhjene toisiinsa – ja toisaalta fabulan käsitteestä. Fabula voi sisältää kausaalista ketjuuntumista, ja usein sisältääkin, mutta *story* on olemukseltaan vain lisäävää, additive. Fabula tulee siten lähemmäksi syy–seuraus-suhteista juonen (*plot*) käsitettä. Sternberg esittää käsitteitä käytettäväksi sen kuvaamiseen, järjestykö yksittäisen teoksen kerronta kronologis-lisäävästi vai kronologis-kausalisesti. Kuten Fludernik, Sternberg näkee, että narratiivi on mahdollinen ilman juontakin, *plot*. Sternberg keskittyy avaamaan henkilöitä, tapahtumapaikkoja ja taustoja esittelevän kuvauksen (*exposition*) funktio(i)ta kirjallisuudessa ja niin sanotusti törmää aikaan, koska kuvaus muokkaa taiteellisen intention ohjaamana teoksen rakennetta, merkitysverkkoa, tekstistrategioita ja niin edelleen. ”---these strategies and interrelations, however diverse, --- derive from acute consciousness on the part of writers that literature is a time-art, in which the continuum of the text is apprehended by the reader in a continuum of time.” Sternberg hahmottelee narratiivin rakennetta aukkojen, *gaps*, järjestelmänä: “The literary text may be conceived of as a dynamic system of gaps” (Sternberg 1978, 50). Hän toteaa, että teokset sisältävät kahdenlaisia aukkoja: väliaikaiset täyttyvät ja saavat selityksensä teoksen edetessä, pysyvät jäävät selityksettä. Aukot vaikuttavat voimakkaasti lukukokemuksen kronologiseen tai kronologis-kausaliseseen manipulointiin, joka voi vaihdella neliportaisella asteikolla aivan äärimmäisestä (”most drastic”) tavanomaiseen (”fabulaic norm of straightforward chronological communication”). (Sternberg 1978, 8–13, 33–34, 151.)

Tämä johtaa Sternbergin määrittelemään narratiivisuuden kolmen kerronnallisen strategian, jännityksen, uteliaisuuden ja yllätyksen, kautta: “I define narrativity as the play of suspense/curiosity/surprise between represented and communicative time (in whatever combination, whatever medium, whatever manifest or latent form). Along the same functional lines, I define narrative as a discourse where such play dominates” (lainattu Fludernik 1996, 322).

Marie-Laure Ryan luonnehtii omaa määritelmäänsä samankeskisten ympyröiden kentäksi, jolla edetään äärien vähäisemmin narratiivisista teksteistä ytimen prototyyppisiin sitä mukaa, kun narratiiviset piirteet lisääntyvät. Narratiiviset ulottuvuudet jakautuvat tilallisiin (spatial), ajallisiin (temporal), mentaalisiin (mental) ja muodollis-pragmaattisiin (formal and pragmatic dimensions). Narratiivin maailman täytyy ensinnäkin sisältää yksilöityjä olentoja, joista ainakin osan tulee olla tietoisia ja tuntevia toimijoita tarinassa, sen tulee olla ajallinen ja muuttuva ja sen muutosten tulee aiheutua epätavanomaisista aineellisista tekijöistä. Lisäksi tapahtumasarjan tulee muodostaa yhtenäinen, ratkaisuun päättyvä kausaaliketju ja tapahtumien tulee olla tarinassa ainakin osaksi totta. Lopuksi lukijoille täytyy välittyä jotain merkityksellistä. Eri tekstit painottavat eri ulottuvuuksia, jotkin tekstit täyttävät vain osan; lopputulos on, että kaiken kattavaa määritelmää ei olekaan. Prototyyppisistä tapauksista kyllä yleensä vallitsee yksimielisyys. (Ryan 2009, 28–30.)

Tarkasteltaessa storyn ja discoursen suhteita viitataan useimmiten Genetteen. Gérard Genette on laatinut perustavan luokituksen ajallisten ulottuvuuksien tutkimiseksi kertomuksissa, narratiiveissa (*the narratives*) teoksessaan *Narrative Discourse* (1980), alkuteos *Fiction et Diction* ilmestyi 1972. Suomessa Genetten käsitteitä on käyttänyt esimerkiksi Samuli Hägg väitöskirja-tutkimuksessaan Thomas Pynchonin *Gravity's Rainbow* -romaanista (suomennettu nimellä *Painovoiman sateenkaari* 2014). Hägg soveltaa Genetten menetelmää siinäkin, että hän toisaalta käyttää teoreettista ”työkalupakkia” kerronnallisten rakenteiden analysointiin, toisaalta pohtii narratologisen tutkimuksen mahdollisuuksia ja rajoja yleisesti. Klassisen narratologian käsitteiden lisäksi käytössä ovat olleet muutamat jälkiklassisen tutkimuksen teorit. (Käkelä-Puumala 2004, 81–82.)

Genette käyttää sanaa *narrative* kuvaamaan kertomusta klassisen narratologian merkityksessä *discourse*: kertomus on se, kuinka tarina (*story*) meille kerrotaan, semioottisesti ilmaisten merkitsijä. Tarinan tasolle päästäksemme meidän on siis aina kuljettava kertomuksen, jonkin fyysisen esityskokonaisuuden, kautta. Kolmantena tasona toimii *narrating*, kerronta,

jolla viitataan toimintaan, joka tuottaa narratiivin. Laajemmalti ymmärtäen se käsittää myös olosuhteet, todelliset tai kuvitellut, joissa tämä tuottaminen tapahtuu. (Genette 1980, 27).

John Pier korostaa Genetten merkitystä monien käsitteellisten kysymysten avajana. Genette teki ensi kertaa eron esimerkiksi sen välille, kuka näkee ja kuka puhuu, ja erotti siten fokalisaation käsitteen *voicen*, näkökulman, käsitteestä. Näin oli mahdollista kuvata esimerkiksi kertojan osallisuuden astetta. “All in all, the achievement of Narrative Discourse was to set a new standard by providing a comprehensive and well articulated approach to describing and analyzing the texture of narrative as a self regulating system.” (Pier 2010, 9.) Toisaalta Genette ei käytä lainkaan juonen (plot) käsitettä, narratiivi siis järjestyy vain kronologisesti järjestyksen, keston ja toiston kautta, ei syysuhteisesti tai koherenttiuttaan. (Pier 2008,119; Hühn 2008, 141.)

Genetten pohjaolettamus on, että narratiivien aika on samanlaista kuin modernien luonnontieteiden aika-avaruus. Kolmiulotteisen geometrisen avaruuden neljäs ulottuvuus on aika, joka voidaan havaita kappaleiden liikkeessa. Aika on ihmisen ulkoista ja mitattavaa, fysikaalista aikaa. Siksi kerrontaa voidaan havainnoida objektiivisten rakenteiden kautta ja käsitteet voidaan määritellä ”luonnontieteellisesti”. Liisa Steinby kuvaakin Genetten metodia galileilaiseksi ja hänen ajattelutapaansa skientistiseksi. (Steinby 2009, 95–98.)

Seymour Chatman aloittaa perinnäisestä strukturalistisesta *story – discourse*-jaosta, josta hän jalostaa semioottisen nelikentän, jossa *narrative* on jaettavissa edellä mainittuun kahteen. Molemmat manifestoituvat kahdella tasolla, sisällön ja muodon tasoilla. Kaikilla tarinoilla, kaikilla narratiiveilla on siis sekä *form of content* että *substance of content* (story) ja sekä *form of expression* että *substance of expression* (discourse). Chatmanin käsite *narrative* ei vastaa Genetten käsitettä *narrating*; Chatmanin kuvauksessa *discourse*-taso sisältää kertojan (*narrator*) ja tämän tason ”yläpuolella” on sisäistekijän (*implied author*) taso. Chatman mainitaan tässä, koska hän

korostaa, että story voidaan siirtää välineestä toiseen, vaikkapa kielestä musiikkiin tai kivistä kankaalle. Tällöin on vain erotettava kullekin ilmaisumuodolle ominaiset sisällöt siitä, mitä ne pyrkivät ilmaisemaan, toisin sanoen erotettava substance of expression form of expressionista, havaittava ilmaisu sen syvärakenteesta. (Chatman 1978, 19–27, 151, 267).

Mainitsen myös H. Porter Abbottin, koska hän suorastaan perustelee omaa käsittehierarkiaansa sillä, että tarinat, storyt, vaikkapa tarina Tuhkimosta, ovat siirrettävissä välineestä toiseen. Abbottin *narrative* jakautuu kahteen: *story* ja *narrative discourse*. Näistä story on vielä jaettavissa kahteen: *events* ja *entities*. Narrative discourse on se, jonka kautta me abstrahoiimme storyn. (Abbott 2008, 16–21.)

4.2 Genetten käsitteitä ja muidenkin

Viittaaan jatkossa tekstissä Genetten käsitteeseen story sanalla `tarina` ja käsitteeseen narrative sanalla `narratiivi` — sarjakuvan ollessa kyseessä on mielestäni hyväkin etäänäytyä kertomus-sanan voimakkaista denotaatioista puhuttuun ja kirjoitettuun kieleen. Ilmaisulla `kerronta` viittaaan teoksen kokonaisuuteen, joka sisältää sekä tarinan että narratiivin ja näin myös Genetten narrating-käsitteen.

Genette tutkii narratiiveja kolmen aspektin avulla, joiden nimet hän lainaa verbien taivutuksesta: *tense*, *mood* ja *voice*. *Tense* (aikamuoto) liittyy tarinan ja narratiivin ajallisiin suhteisiin, *mood* (tapaluokka, modus) viittaa siihen, kuinka narratiivin erilaiset näkökulmat (point of view) ovat lukijan havaittavissa, kuinka niitä ilmaistaan ja kolmantena *voice* (kieliopin käsitteenä englanniksi person, suomeksi persoona) liittyy kertojan havaittavuuteen ja luotettavuuteen. Temporaaaliset tarinan ja narratiivin suhteet, *tense*, Genette jakaa edelleen kolmeen: *order* (järjestys), *duration* (kesto) ja *frequency* (frekvenssi): *Järjestys*-käsitteellä Genette ymmärtää tarinan tapahtumien ajallista suhdetta siihen, missä järjestyksessä narratiivi ne esittää. *Kesto*-käsitteellä kuvataan tarinan tapahtumien kestoa ja niiden suhdetta vastaaviin narratiivin osien keston. *Frekvenssi*-käsite kuvaa

toisaalta tarinan, toisaalta narratiivin toisteisia elementtejä. Toisteisuudella on mahdollista kiihdyttää narratiivin vauhtia. (Genette 1980, 35, 161; Genette 1993, 64.)

Keston (*duration, speed*) Genette näkee toteutuvan neljällä eri tavalla: *ellipsis, summary, scene* ja *pause*. Ellipsis (ellipsi, kieliopin käsitteenä kuvaavasti kato) kuvaa sitä, että tarinaan sisältyvä tapahtuma puuttuu narratiivista; *pause* tai *descriptive pause* (kuvaus) puolestaan päinvastaista, sitä, että narratiivi kertoo, vaikka tarinan aika ei etenekään. Ellipsi voi toteutua joko eksplisiittisesti, *explicit ellipses*, (kesto mainitaan) tai implisiittisesti, *implicit ellipses*, (kesto ei mainita) tai jopa ehdollisesti, *hypothetical ellipses* (ellipsiä ei mainita, mutta sen olemassaolon voi päätellä). Scene (kohtaus) kuvaa tarinan ja narratiivin kestollista vastaavuutta, tyypillisenä esimerkkinä narratiiviin sisältyvä vuoropuhelu. Summary (tiivistys) kattaa ellipsin ja kohtauksen väliin jäävän alueen ja voi siis edustua hyvin monenlaisin tempoin. Kolmen muun tempot ovat Genetten mukaan melko vakiintuneita. Genette huomauttaa, että teoriassa ”there exists a continuous gradation from the infinite speed of ellipsis --- on up to the absolute slowness of descriptive pause”. Näiden neljän ”sinfonisen” osan tai kuvaavammin liikehdinnän (the four narrative movements) vaihtelut narratiivissa luovan teokselle sen ainutlaatuisen kerronnallisen rytmin. (Genette 1980, 93–94, 106.)

Genette huomauttaa itse, että hänen mallistaan näyttäisi puuttuvan viides vaihe, ”a sort of scene in slow motion”, kesto, jossa narratiivi käyttää enemmän aikaa suhteessa tarinaan. Hän hylkää kuitenkin tällaisen mahdollisuuden ainakin tässä nimenomaisessa tutkimuskohteessaan, Marcel Proustin romaanisarjassa *A la recherche du temps perdu* (Genette 1980, 95). Muut teoreetikot sen sijaan ovat kuvanneet hidastusta, *stretch*, viidenneksi narratiivisen keston kategoriaksi. Chatman antaa esimerkin kuvallisesta hidastuksesta Sergei Eisensteinin elokuvassa *October*, jota on Suomessa esitetty nimellä *Lokakuu*. Hänen mielestään myös sanallinen narratiivi (tai paremminkin *discourse* Chatmanin termein) voi valita keinokseen hidastuksen. (Chatman 1978, 72–73.)

Gerald Prince puolestaan näkee narratiivien mahdollisuudet käyttää hidastusta runsaina: ” the possibilities for summary (and for stretch) are obviously very numerous”. Hän mainitsee, että hidastuksiin voidaan laskea myös kaikki sellaiset tapaukset, joissa lukijan odotusten vastaisesti jonkin vähäpätöisen tapahtuman (nenän raapimisen, kahvin juomisen) kuvaamiseen käytetään suhteettoman paljon narratiivista aikaa. Tällä keinolla voidaan tosin myös kohostaa tapahtuman merkitystä lukijan mielessä – ja myöhemmin vaikkapa pettää lukijan odotukset. (Prince 1982, 54–60.)

Mieke Bal erottaa myös viisi havaittavissa olevaa tempoa: *ellipsis*, *summary*, *scene*, *slow-down* ja *pause*. Hän esittää, että kaikki narratiivit voidaan jakaa kappaleisiin, jotka vastaavat jotakin näistä tempoista. (Bal 1997, 71.) Bal määrittelee Genetten tavoin kohtauksen, scenen, isokroniseksi, rytmiksi, jossa tarinan ja narratiivin aika vastaavat toisiaan pääpiirteittäin. – Bal tosin käyttää käsitteitä *fabula* ja *story*, jotka vastaavat karkeasti Genetten termejä *story* (tarina) ja *narrative* (narratiivi). – Bal havaitsee niin ikään vielä kolmannen tason, jonka voi nähdä olevan teksti, *text*, valmis merkkirakennelma, siis se kirjallinen teos, jota lukija havainnoi. Voidaan erottaa myös kertova teksti, *a narrative text*, jossa voidaan havaita kertoja. (Bal 1997, 5.)

Kohtaus (*scene*) muodostaa Balilla vedenjakajan, jonka molemmin puolin voidaan sijoittaa tiivistyksen (*summary*) ja hidastuksen (*slow-down*) kategoriat yksittäisessä teoksessa. Tempokategoriat ovat siis relativistisia ja teoksen sisäisiä. Samaten ellipsin ja tiivistyksen raja on tulkinnanvarainen; Bal puhuu pseudoellipseistä tai minitiivistyksistä, jotka ovat lukijan (kielellisesti) havaittavissa, toisin kuin todelliset ellipsit, joiden olemassaolo täytyy päätellä. Genetellä tällainen pääteltävissä oleva ellipsi on vain yksi sen toteutumistavoista, hypoteettinen ellipsi. Kohtauksen Bal näkee olevan perustempo siinäkin mielessä, että se muodostaa teokseen keskeisen hetken, josta kertomus voi edetä mihin suuntaan tahansa. Toisin kuin Prince, Bal toteaa hidastuksen olevan hyvin harvinainen, joskin hän mainitsee sen mahdollisuudet luoda jännitystä lukijassa tai henkilössä. (Bal 1997, 70–75.)

Bal jakaa fabuloiden keston kahdentyyppiseen: kriisiin (crisis) ja kehittymiseen (development). Ensimmäiseen hän lukee lyhyeen aikaan tiivistetyt tapahtumat ja jälkimmäiseen pitempikestoiset kehityskulut, joissa on kyse usein siitäkin, että ”the most important topic presented is precisely the passing of time”. (Bal 1997, 38–39.)

Tarinallisen ja narratiivisen ajan keston kategorioiden mainitaan usein olevan luonteeltaan konventionaalisia konstruktioita, pseudokestoja, koska ankarasti ottaen narratiivisten tekstien temporaalisuus on oikeastaan tilallista (esimerkiksi Rimmon-Kenan 1989, 44). Genette itse mainitsee ykskantaan, että ”no one can measure the duration of a narrative”. Itse asiassa on kyse lukemiseen käytetystä ajasta, joka sekin mitä ilmeisimmin vaihtelee olosuhteiden mukaan, vaikka elokuvissa ja musiikissa ”normaali lukuaika” voidaan osapuilleen määritellä. Sen sijaan päästäksemme käsiksi kunkin narratiivin yksilölliseen kerronnallisen rytmin käsittelyyn, voidaan tutkia tilallisen ja ajallisen suhdetta narratiivissa: toisin sanoen kuinka monta tuntia tai vuotta tarinassa vastaa kuinka monta riviä tai sivua narratiivissa. Yksittäisen narratiivin vertailupohjaksi asettuu sen *steadiness in speed*, tietty narratiivinen tila vastaamassa tiettyä tarinallista aikaa – poikkeamat tästä teoreettisesta, isokronistisesta kestosta muodostavat narratiivin rytmin, Genetten sanoin *effects of rhythm* tai *anisochronies*, anisokronioita. Sanalla `speed` Genette tarkoittaa siis tarkoittavansa ajallisen ja tilallisen suhdetta: “the speed of a narrative will be defined by the relationship between a duration (that of the story, measured in seconds, minutes, hours, days, months, and years) and a length (that of the text, measured in lines and pages)”. (Genette 1980, 86–88.)

Genette korostaa varhaisissa huomioissaan Kadonnutta aikaa etsimässä – teoksen kestoista, että niitä mittaamalla voidaan tehdä teoksen kokonaisuuden tasolla kahdenlaisia päätelmiä. Ensinnäkin kestot vaihtelevat rajusti: toisaalla yhdellä rivillä kuitataan kymmenisen vuotta, toisaalla kahden, kolmen tunnin mittaisia kutsuja käsitellään 190 sivun verran. Toisekseen narratiivi hidastuu edetessään: yhä enemmän tekstiä uhrataan yhä lyhyempiin ajallisiin jaksoihin, kohtauksiin, joiden väliin sijoittuu yhä pidempiä ellipsejä. Kerronta siis

etääntyy isokronistisesta tasavauhtisuudesta ja käy yhä epäjatkuvammaksi. Proustin käytössä on oikeastaan vain yksi vaihde, kohtaus, kuvausta (tässä vielä käytössä termi *stasis* myöhemmän pausen sijaan) tai tiivistystä ei käytetä. Ellipsit eivät Proustilla ole oikeastaan ellipsejä, koska kuvaus kanavoidaan poikkeuksetta jonkin henkilön havaintoina. (Genette 2002, 29–30.)

Narratiivin poikkeamat tarinan ajallisesta järjestyksestä, anakroniat (*anachronies*), Genette jakaa kahdenlaisiin: taaksepäin suuntautuviin eli analepsiksiin (*analepses*) ja eteenpäin suuntautuviin eli prolepsiksiin (*prolepses*). (Nimeämällä vakiintuneet käsitteet uudelleen hän haluaa eroon takauma- ja ennakointi-käsitteiden subjektiivisuudesta ja psykologisista konnotaatioista.) Poikkeamien havaitseminen edellyttää lukijan konstruoivan tapahtumien ”todellisen” järjestyksen narratiivin kertoman pohjalta. Analepsis voi olla joko ulkoinen (*external analepsis*) tai sisäinen (*internal analepsis*). Ulkoinen analepsis sijoittuu kokonaisuudessaan aikaan ennen ensisijaista narratiivia (*the first narrative*). Toisin sanoen lukijan näkökulmasta narratiivi on alkanut kertoa keskeltä tarinaa ja palaa nyt kertomatta jätettyyn tarinan alkuun; lukija kohtaa siis takauman. Takauma voi myös sijoittua narratiivin aikaan, toisin sanoen sen alku- ja nykyhetken väliin; tällöin on kyse sisäisestä analepsiksestä. Mikäli takauma yhyttää narratiivin alun takamatkalta ja ohittaa sen tunkeutuen narratiivin aikaan, voidaan puhua sekoitetusta analepsiksestä (*mixed analepsis*). Voidaan tavata esimerkkejä myös osittaisesta analepsiksestä (*partial analepsis*) ja avoimesta analepsiksestä (*open analepsis*). Osittainen analepsis alkaa ulkoisena, mutta päättyy ellipsiin: tarinan ajassa on siis analepsiksen ja ensisijaisen narratiivin alun välissä havaittava aukko. Avoimen analepsiksen päättymistä ei voi sijoittaa, joskus jopa koko analepsiksen sijoittaminen tarinan aikaan on tehty kerronnassa mahdottomaksi. (Genette 1980, 39, 49, 62, 83.)

Prolepsikset ovat harvinaisempia, mutta abstrahoitavissa vastaaviin luokkiin kuin analepsiksetkin: sisäisiin ja ulkoisiin. Lisäksi voidaan nimetä täydentävä prolepsis (*completing prolepsis*) ja toistava prolepsis (*repeating prolepsis*). Täydentävä sulkee myöhemmin syntyvän narratiivin aukon etukäteen –

toistavat nimensä mukaisesti kaksinkertaistavat vielä kertomattoman narratiivin jakson etukäteen. (Genette 1980, 67–68, 71.)

Narratiivin toisteisuus, frekvenssi (*narrative frequency*) voi Genetten mallissa toteutua neljällä eri tavalla: 1) kerrotaan kerran, mitä tapahtui kerran, 2) kerrotaan n kertaa, mitä tapahtui n kertaa, 3) kerrotaan n kertaa, mitä tapahtui kerran ja 4) kerrotaan kerran, mitä tapahtui n kertaa (Genette 1980, 114–116). Genette käsittelee myös kertomisen aikaa, *time of the narrating* ja erottaa siinä neljä erilaista tyyppiä: Kerronta voi seurata tarinaa (*subsequent*). Tämä on tutuin tapaus, jossa tarinassa kuvatut tapahtumat alkavat ja päättyvät ennen hetkeä, johon kertominen sijoittuu. Tavallisesti narratiivi käyttää tällöin mennyttä aikamuotoa. Kerronta voi myös ennakoida tarinaa (*prior*) tai sijoittua hetkeen ennen tarinan tapahtumien alkua. Näinhän tapahtuu esimerkiksi ennustuksissa tai tulevaisuuskuvitelmissa, esimerkkinä *science fiction*. Tätä keinoa on käytetty varsin vähän. Kerronta voi olla myös samanaikaista (*simultaneous*), tarinaa kerrotaan samaan aikaan kuin se tapahtuu. Tätä tyyppiä Genette pitää yksinkertaisimpana, koska se ei anna mahdollisuuksia ajallisiin konstailuihin. Neljäntenä tyyppinä on *interpolated narrating*, jossa kerronnan ja tarinan aika lomittuvat. (Genette 1980, 217).

Kaksi jälkimmäistä ovat Mämmilän kerronnan kannalta kiinnostavia. Voidaan ajatella, että kuvallinen kerronta on usein samanaikaista, kamera ikään kuin seuraa henkilöitä viereltä. Mämmilän tuotantotapa myös on interpolated, lomittuva. Albumin suuret linjat tosin luodaan etukäteen, mutta toisaalta kun neljäs albumi valmistuu, ei vielä tiedetä, mitä viidennessä tulee tapahtumaan. (Heiskanen 1995, 24–25; Jokinen 1995, 9–11). – Interpolate-termi tosin viittaa myös asiaankuulumattoman tai vieraan aineksen lisäämiseen eli voidaan ajatella, että tällainen kerronta pyrkii jotenkin sekoittamaan, hämäämään lukijaa.

Storyn ja discoursen ajallisten suhteiden kuvaamisessa Seymour Chatman nojaa Genetten malliin. Hän laajentaa kuitenkin *order*-käsitteen pohdintaa elokuvalliseen kerrontaan ja huomauttaa, että elokuvakerronnan flashback- ja flashforward-käsitteet ovat välinesidonnaisia käsitteitä ja siten yksittäis-

tapauksia laajemmista Genetten analepsiksen ja prolepsiksen käsitteistä. Chatman erittelee elokuvallisia esimerkkejä genetteläisistä ajallisista poikkeamista, *anachrony* ja *achrony*. (Chatman 1978, 64–66.)

Kuten aiemmin totesin, *duration*-käsitteeseen, keston, Chatman sisällyttää Genettestä poiketen myös mahdollisuuden *stretchiin*, jossa *discourse-time* kestää kauemmin kuin *story-time*. Myös muiden keston vaihtoehtojen alueella Chatman laajentaa elokuvaan. Hän analysoi esimerkiksi elokuvan hankaluuksia *summaryn*, tiivistyksen tuottamisessa: keinojen kirjo vaihtelee karkeista taidokkaihin, irtoavista kalenterin sivuista päähenkilön elämää kertaavaan uutisfilmiin. Toisaalta hän huomauttaa, että *ellipsis* sekoitetaan usein elokuvan leikkaukseen – leikkaus voi indikoida ellipsiä, mutta ei välttämättä sitä tee. Kyse on siitä, liikutaanko story–discourse-dikotomian alueella vai kuvataanko spesifin välineen teknisiä kerrontatekniikoita. Tämä on tärkeä huomautus myös sarjakuvan kerronnan kannalta. Voi kysyä, muodostaako palkki ellipsin aina? Chatmaniä tulkiten ei: palkki indikoi ellipsiä vain, jos narratiivi kiihdyttää tempoaan. Se, että tapahtumat etenevät ja niitä näytetään erilaisissa otoksissa (sarjakuvasta kyseen ollen eri ruuduissa), kuuluu tarinan luonnolliseen ajallisuuteen. (Chatman 1978, 68–73.)

Kuvauksesta Chatman huomauttaa, että se on elokuvassa yleisesti ottaen mahdotonta. Jos kamera käy, tarinan aika etenee. Ainoaksi elokuvallisen kuvauksen mahdollisuudeksi hän mainitsee pysähtyneen kuvan, *freeze-frames*. (Chatman 1978, 74.) Huomauttaisin tähän, että elokuvassa on toki mahdollista luoda liikkumattomuutta ja pysähtyneisyyttä, vaikka kamera käykin. On mahdollista kuvata vaikkapa liikkumatonta maisemaa tai ihmistä, periaatteessa niin pitkään kuin ohjaajalla tai leikkaajalla rohkeus riittää. Pitäisin myös *establishing shotia*, avauskuvaa esimerkkinä kuvauksesta. Avauskuvalla aletaan tarina ja sijoitetaan se paikkaan tai aikaan; katsoja voi sen avulla päätellä, sijoittuvatko tulevat tapahtumat suurkaupunkiin vai 1800-luvulle. Tämä herättää myös jälleen kysymyksen sarjakuvan kerronnallisista mahdollisuuksista: miten sarjakuva pysähtyy kuvaamaan? Sarjakuvaa

verrataan usein elokuvaan teknisiltä kerrontakeinoiltaan, mutta suhteessa kuvauksen mahdollisuuksiin ne ehkä eroavatkin huomattavasti toisistaan.

Genetten *frequency*-käsitteen soveltamisesta elokuvalliseen kerrontaan Chatman toteaa ainoastaan, että totunnaisesti elokuvan katsotaan voivan leikkaamattomana sijoittua ainoastaan tähän hetkeen, todelliseen aikaan. Hän huomauttaa, että yleisön lukutaidon kehittyessä leikkauksen mahdollisuudet tosin käyvät lukuisammiksi – pystymme katsojina seuraamaan yhä vaativampia siirtymiä ajasta ja paikasta toiseen. (Chatman 1978, 84.)

Chatman on palannut kuvauksen pulmaan elokuvassa teoksessaan *Coming to Terms*. Hän erittelee tarkasti kielellisen kuvailun ja kertomisen alueita; kuvailu (*Description*) ei Chatmanin mielestä ole kertomista (*Narrative*), vaan ne ovat kaksi erilaista tekstityyppiä, jotka voivat tietenkin ilmetä samassa ’tekstissä’. Genetteä muun muassa hän kritisoi nimenomaan tämän rajan hämärtämisestä. Ainakin kuvailun mahdollisuuksiin nähden kelkka on kääntynyt: ”films, at least documentaries, can also be predominantly descriptive.” (Chatman 1990, 16–23.) Tässä tosin liikutaan tekstityyppien alueella eikä genetteläisen narratiivin keston, mutta yhteytensä kuvailulla kuvaukseen tietenkin on.

Elokuvan kyvyn kuvailla todetaan olevan sisäsyntyinen: elokuva ei voi valikoida kuvaamiaan yksityiskohtia, vaan sen on teknisen luonteensa vuoksi näytettävä kaikki, mitä kohteesta kameran eteen osuu. Kirjoitettu teksti voi valita, millaisia yksityiskohtia henkilöistä esitellään ja kuinka paljon. Elokuvan kuvailu ei voi olla epämääräistä, kirjoitetun tekstin epämääräisyyden aste on sisäistekijän valittavissa. (Chatman 1990, 38–41.) Myös genetteläisen kuvauksen mahdollisuus elokuvalla on: kun erilliset otokset asetetaan diegeettisesti simultaaniseen suhteeseen toistensa kanssa eikä peräkkäiseen, tarinan aika seisahtuu. Kuvien vaihtuminen ei ole temporaalisesti motivoitua. Kun kamera viipyilee tai valitsee jostakin erityisestä, toiminnan etenemiseen liittymättömästä syystä viipyillää kuvattavassa kohteessa, voidaan puhua kuvauksesta. Lukijan tulkintaa ei voi kuitenkaan määritellä kuten kirjallisessa

tekstissä esimerkiksi adjektiivien avulla; lukijalla on enemmän liikkumavaraa. (Chatman 1990, 42–44.)

Chatman tutkii genetteläisen kuvauksen mahdollisuuksia elokuvassa, siis sitä, onko elokuvassa mahdollista pysäyttää tarinan aika, ja erittelee tarkasti Joseph Manckiewiczin elokuvaa *All About Eve* (1950). Jälleen hän toteaa, että ainakin pysäytyskuvan kohdalla on kyse kuvauksesta: narratiivi kertoo, mutta tarinan aika ei etene. Chatman mainitsee myös avauskuvan, establishingin shotin käytön kuvauksellisena kestonä: tarinan aika ei ole vielä alkanut, narratiivin on. Esimerkkejä ei ole tarjolla lukuisasti, mutta kuitenkin niitä voi elokuvista tunnistettavasti löytää. Genetten mallin mukaan lopulta elokuvassakin kyse on siitä, että narratiivin vakiintuneen rytmien poikkeamat ovat merkinä erilaisten kestojen toteutumisesta. Jokainen teksti vakiinnuttaa oman kohtauksellisen rytmensä, tavan, jolla tarinan aika suhtautuu narratiivin aikaan. Tämä muodostaa kerronnan keston perustapauksen, kohtauksen, ”Genette’s ’scenic’ mode”. Kun siitä poiketaan, voidaan havaita erilaisia kestoja. Chatman mainitsee Michelangelo Antonionin elokuvat esimerkkinä. (Chatman 1990, 45–54.)

Gerald Prince on kiinnittänyt huomiota narratiivin keston ongelmaan siinä mielessä, että narratiivin kestoja on usein vaikeampi arvioida kuin tarinan, vaikkakin narratiivi saattaa joskus viitata kestoonsa. Hän huomauttaa, että narratiivin kestolla voi olla merkitystä tekstin tulkinnalle, esimerkkinä hän mainitsee Tuhannen ja yhden yön tarinat ja sen lomittaisen kerronnan, ”intercalated narration”. (Prince 1982, 31–32.) Tämä huomio saattanee päteä Mämmilän kerrontaan: tarinan ja sen tuottava narratiivin aika vuorottelevat ainakin albumien tasolla, ehkä joskus jopa sivujen tasolla. Princen mukaan olennaista on kiinnittää huomiota siihen, mitä yksittäisen teoksen narratiivin ominaispiirteet paljastavat teoksesta: ”such features as degree of reliability, variations in distance, modes of discourse, or narrative speed effect our interpretation of and response to a narrative and illuminate its functioning” (Prince 1982, 60).

Genetten malli on myös kohdannut kritiikkiä. Richard Stock esimerkiksi kuvailee sitä toisaalta ”työkalupakiksi”, siis sinänsä käyttökelpoiseksi välineeksi; toisaalta se hänen mielestään sopii vain yhdenlaisiin narratiiveihin ja on helppo löytää tapauksia, jotka eivät sovi Genetten oletuksiin narratiivien yleisestä luonteesta. Esimerkkinä Stock mainitsee fokalisaation käsitteen: Genetten malli olettaa, että yleisesti ottaen lukija kokee narratiivin kertojan tai jonkin henkilön kautta. (Stock 2013, 373–374). Kaikkineen Stock syyttää narratologista tutkimusta siitä, että narratologian teoria ei ole kehittynyt vuosikymmeniin ”vertikaalisesti” (Stock 2013, 372).

Lopuksi on syytä huomauttaa, että myös sarjakuvalle on keskeistä ajallisen ja tilallisen suhde, kuten Genette toteaa keston käsitteestä. ”In the comics time is a function of space --- ; the frames of a strip or a page are divisions of time. Thus narrative flow, which is how the author conceives of the passing of time in a particular sequence, and time flow, which is how it is perceived by the reader, are seldom coincidental. Furthermore, they both must be weighed against actual (or reading) time, which may be very long (as in the case of many newspaper strips) or quite short (as with a comic book).” (Horn 1999, 69).

5. Kerronnan rytmi Mämmilässä

5.1 Sarjakuvan aukkoisuus

Valitsin tutkittaviksi neljä Mämmilä-albumia kahdestatoista ilmestyneestä: Mämmilä – sarjakuvia Suomesta on ilmestynyt ensimmäisen kerran albumina vuonna 1978 ja Rakennemuutos rassaa kymmenen vuotta myöhemmin vuonna 1988. Wwww.mammila.fi-albumin Tarmo Koivisto ideoi yhdessä Hannu Virtasen kanssa suoraan albumiksi, joka ilmestyi vuonna 2002. Tuorein Mämmilä-albumi Kiinalainen juttu (2008) julkaistiin jälleen ensin aikakauslehdessä sivustrippeinä, mutta piirrettiin jo alkujaan kokonaisuudeksi. (Jantunen 2006.) Voisi siis olettaa, että albumien erilainen tuotantotapa heijastuisi jollain tavalla myös niiden kerrontaan. Joka tapauksessa ne muodostavat ajallisen läpileikkauksen Mämmilän tarinan jatkumosta.

Jokaisesta albumista merkitsin sivun tarkkuudella, kuinka sivu Genetten kesto (duration) kuvaavien termien mukaan olisi jaettavissa ellipseihin (ellipsis), tiivistyksiin (summary), kohtauksiin (scene) ja kuvauksiin (descriptive pause). Viidenneksi mahdolliseksi etenemisvauhdin tai rytmin ulottuvuudeksi otin vielä hidastuksen (stretch) (esimerkiksi Prince 1982), vaikka tätä käsitettä Genette ei ole ottanut luokitteluunsa.

Genetten käsitettä kesto (duration) ei voi hänen määrittelemällään tavalla käyttää suoraan sarjakuvan tutkimiseen. Genette ajattelee, että tekstin kesto on vakio, mikäli se sisältää saman määrän merkkejä suhteessa samaan tarinan kestoan esimerkiksi päivinä laskien (Genette 1980, 87–88). Sarjakuvassa tällaista mekaanista kestoja ei voi suoraan mitata, koska yksittäisen ruudun lukemiseen käytetty aika voi vaihdella huomattavasti sen mukaan, millaista ja kuinka monenlaista sisältöä ruudussa on. Sarjakuvan merkkien laskeminen on tulkinnanvaraisempaa. Lisäksi hetki voidaan kuvata usealla ruudulla tai kymmenen vuotta yhdellä. Juuri tällaisia rytmipoikkeamia Genette etsii ja kuvaakin.

Genette soveltaa käsitteistöään laajaan romaanisarjaan ja saattaa siis viitata käsitteillä huomattavan laajoihin kokonaisuuksiin, jopa satoihin sivuihin. Minä olen kuitenkin ottanut lähtökohdaksi Mämmilän kerronnallisen perusyksikön, sivun, koska tarina tuotetaan sivu kerrallaan kaikissa muissa tutkituissa albumeissa paitsi www-mammila.fi:ssä (Jokinen 1995, 2002). Lisäksi välttämätöntä on tarkata sarjakuvallisen kerronnan perusyksikön, ruudun, tasolla toteutuvaa ajallisuutta: tässä keskeistä on toisaalta ruudun ajallinen sisältö ja toisaalta ruutujen välisten palkkien toiminta kerronnan etenemisessä.

Voidaan ajatella, että ruutujen välinen palkki on aina ellipsi. Ellipsi voidaan sarjakuvan yhteydessä mielestäni tulkita kahdenlaisena: sekä ilmaisullisena ellipsinä että narratologisena aukkona. Ilmaisullisella ellipsillä tarkoitan sananheiton tyyppistä, tiivistettyä ilmaisua, jolla poimitaan olennaiset piirteet ja rytmitetään ilmaisua (Hosiaislouma 2003, 183). Sarjakuva toimii juuri näin: se esittää tapahtumakulusta olennaiset, keskeiset hetket. Tässä meillä on siis esillä *a characteristic moment*, toiminnan luonteenomaisin hetki (Abbott 1986, 168–175.) Esimerkkinä toimii Mämmilä-sarjan aivan ensimmäinen sivu. Sivulla on 9 ruutua, jotka jakautuvat neljälle riville suhteissa kaksi, kolme, kolme ja yksi. Sivun avautuu laajalla yleiskuvalla, jossa Mämmilä nähdään toiselta mäennyppylältä mitä ilmeisimmin autossa istuvan katsojan silmin. Seuraavaksi auto ohittaa ensimmäisessä kuvassa näkyneen rullasuksi-hiihtäjän, joka laskettelee kohti Mämmilää. Toisen rivin alussa kylä nähdään mäkien välisestä notkosta. Keskimmaisessä kuvassa esitellään kokokuvassa jälleen yksi mämmiläläinen. Sama rytmi toistuu vielä kaksi kertaa: laajakuva, jossa näkyvä ihminen esitellään kokokuvassa lähempää. Jokainen ruutu tuo lähemmäs Mämmilän keskustaa, jonka pääkadulle viimeisen rivin laajakuva pysähtyy.

Sivulle on siis poimittu arviolta muutaman minuutin kestävästä ajomatkasta yhdeksän hetkeä. Ruuduissa 2–8 kuvatut hetket kestävät havainnon tekemisen verran tai sen verran, mikä autolta ottaa kulkea kuvattujen kohteiden ohi, arviolta siis joitakin sekunteja. Ensimmäisessä ja viimeisessä

ruudussa on tekstiä. Tässä on käytetty Mämmilässä harvinaista kertojaa. Elokuvakerronnassa tämäntyyppisestä kertojasta käytettäisiin termiä *voice-over (narrator)*, koska kertoja selvästi kertoo kuvattujen tapahtumien ulkopuolelta (Kozloff 2008, 636). Abbottin mukaan ruudun kestoon on laskettava puhujan, puhekuplan, käyttämä aika (Abbott, 1986, 162). Nämä ruudut ovat siis selvästi kestoiltaan pidempiä. Ensimmäisen ruudun kesto on kahdenlaista, toisaalta alamäkeen kiitävän rullasuksihiihtäjän hetki kuvatussa kohdassa, toisaalta kertojan ”puheen” kesto.

Narratologisessa mielessä aukot ovat joko tieto- tai aika-aukkoja. Tietoaukkoja lukija täyttää kerronnan edetessä, arkisimmillaan hän käyttää yleistä elämäntietämystään pohjanaan narratiivin antamat vihjeet ja tiedot. Kuvittelemme, miltä jokin rakennus, maisema tai asu näyttää. Tulkitsemme Heli Päivölä-nimisen henkilön ilman muuta naiseksi. Päätelemme henkilön taustaa hänen puhetapansa tai käyttäytymisensä perusteella, ammatin paljastaa vaatetus ja tapahtumapaikka. H. Porter Abbottin sanoin ”narratives by their nature are riddled with gaps” (Abbott 2008, 90). Rimmon-Kenan käyttää näistä tavallisimmista kerronnallisista epämääräisyyskohdista ilmausta hermeneuttinen tai informatiivinen aukko (*hermeneutic gap, information gap*). Näiden kirjo voi vaihdella hyvin arkisista, automaattisesti täytettävistä, kuten yllä, kerronnan keskiössä oleviin: salapoliisiromaanin keskeinen kysymys on, kuka sen teki. Aukot voivat olla väliaikaisia (*temporary*) tai pysyviä (*permanent*). Väliaikaiset narratiivi täyttää ennen pitkää, pysyvät jäävät täyttymättä. Väliaikaiset aukot ovat seurausta tarinan ajan ja narratiivin ajan eroavuuksista. Huomautettakoon, että Rimmon-Kenan käyttää tarinan ajasta termiä *story-time* ja narratiivin ajasta termiä *text-time*. (Rimmon-Kenan 1989, 128–129.)

Abbott nimeää tietoaukon lisäksi ydin- tai ongelma-aukot (*crux*), joilla hän viittaa kertomuksen tulkinnan kannalta keskeisiin aukkoihin. Narratiivin tasolla olevat aukot voidaan tulkita kokonaisuudesta käsin siten, että ne suuntaavat tulkintamme narratiivista johonkin tiettyyn suuntaan tai tiettyihin suuntiin. Tulkintoja voi olla useita, mutta kaikki niistä eivät tule perustelluiksi narratiivin antamalla mahdollisuuksilla yhtä hyvin. (Abbott 2008, 90.)

Heimo Suomisen henkilön ympärille muodostuu Mämmilässä ydinaukko: Heimo tavataan ensimmäisen kerran haamuliftari-tarinassa (sivut 19–20 ensimmäisessä Mämmilä-albumissa), sitten kerrotaan hänen taustastaan (Lepolan vaarin repliikki Heimolle äänestyspaikan portaita noustessa sivulla 40 kuuluu ”Paljon parempi sulla on tää palvelu kun isävainaallas... Se nääs järjesti kanssa näitä kyyrityksiä... Muakin vei itään niin peijakkaasti vuonna kolkyt kaks...” ja valotetaan hänen elämäntilannettaan ja pehmeää luonnettaan humoristisessa valossa (sivu 41). Punkkia ja metsäkukkia -albumissa Heimo saa jo toimijan roolin, kun hänet on houkuteltu kunnan hyvä veli-verkostoon. On kätevää, että M-klubin klubimestari, hirviporukan jäsen ja reservin aliupseeri on myös kunnan rakennusmestari ja kaavoituslautakunnan esittelijä. Albumin lopussa Heimon tarinan suunta alkaa kääntyä, kun hän estelee Punkkiluola-talon laitonta purkua. Pässimäestä peltihalliin -albumissa Heimo vastustaa jo avoimesti ja julkisesti kunnalliskähmijöiden toimia Tiukantaan purkamisessa, mikä johtaa ennen pitkää vapaaehtoiseen eroon kunnan virasta ja siirtymiseen rakennusalan pienyrittäjäksi yhdessä Erkki Syrjäsen kanssa. Samalla avioliitto ajautuu kriisiin ja eroon.

Pois tieltä -albumissa Heimo valitaan Mämmilän kunnanvaltuustoon ja romanssi Anja Koskisen kanssa syttyy. Anja ja Heimo saavat seuraavassa Kasvukipuja-albumissa lapsen, jonka hoito jää koti-isän harteille, kun vaimo toimitusjohtaa Nappilaa yötä päivää ulkomaita myöten. ”Kylän kiltein miäs” kokee itsensä kunnanjohtajan, kylän herrakerhon ja koko kunnanvaltuuston pelleksi. Rakennemuutos rassaa -albumissa Heimo muuttaa muuntajaan, mutta erakkoelämästä tuleekin julkkis. Anja ja Heimo palaavat yhteiseen elämään ja liikekumppanuuteen yli vuoden erossa olon jälkeen. Crywoodin omistajana Heimo alkaa taas kelvata myös herrakerholle. Tämän jälkeen Heimo katoaa Mämmilästä Riitaa ja rakkautta, Naapurin nekeri sekä Ladoja ja dollareita -albumeiden ajaksi; Täällä tähtikiekon alla -albumissa Heimo käväisee Kuoppaloiden ja Mikon jouluvieraana (sivu 17). Hän palaa Mämmilään www.mammila.fi-albumissa Anjan matkaan saattamana Tietokylä-hankkeen tietotekniikkakouluttajana. Heimo toteaa Rikhard Ronkaiselle (sivulla 43): ”Viimeksi nähtiin vuonna -88, kun lähdin täältä.”

Mikko-pojan iästä voi laskea, että Heimo on ollut poissa pitkälti toista-kymmentä vuotta. Missä ja miksi? Lukijalle ei kerrota. Kiinalainen juttu -albumissa Heimo tuntuu pääsevän viimein sopuun itsensä ja maailman, sen parantamisen, ”omistavan luokan”, mitenkuten jopa Mikon kanssa, vaikka tämä pitääkin Annia ja Suloa todellisina vanhempinaan.

Sarjakuvalle on ominaista sen visuaalisen luonteen vuoksi, että informatiiviset aukot ovat luonteeltaan erilaisia kuin kirjoitetussa narratiivissa. Vaikka kirjoitettu teksti kuvailisi henkilön ulkonäköä varsin tarkasti, lukijan täytyy käyttää mielikuvitustaan. Kun Posti-Aune tulee narratiiviin Mämmilä – sarjakuvia Suomesta -albumin ensimmäisellä sivulla, hänet näytetään toppahaalarissaan mopon selässä postilaatikon vieressä, tosin alapuolen kasvoista peittää Naiset-lehti. Lukijalle jää tässä täytettäväksi aukko, miksi henkilö (joka ei tässä kohden ole vielä saanut nimeä) istuu kevätpäivänä ulkona kadun varressa lukemassa aikakauslehteä. Sanakirjan muotoilu aukosta ”tulkintaan yllyttävänä” osuu tässä asian ytimeen (Hosiaislouma 2003, 77). Sarjakuvat eivät ole sen vähemmän aukkoisia kuin muutkaan kertomukset, niiden aukkoisuus vain toteutuu niille ominaisilla tavoilla.

Kuten aiemmin mainittiin, sarjakuvan tutkimus korostaa, että lukijan täytyy aina ”täyttää” viereisten tai toisiaan seuraavien palkkien väliset tyhjät tilat (esimerkiksi McCloud 1993, Herkman 1998). Sarjakuvan kerronta on siis tässä mielessä erityisellä tavalla ”aukkoista”. Lukijan täyttötyö ei Mämmilässä useinkaan ole kovin vaikeaa. Esimerkkinä toimivat vaikkapa Kiinalainen juttu -albumin sivut 21–22. Sivun 21 päättyy lähikuvaan Anu Erosen ja Atte Syrjäsen häissä kyynelehtivästä Irmeli Autiosta. Seuraavan sivun aloittavassa puolen sivun kokoisessa laajassa yleiskuvassa vasempaan yläkulmaan on sijoitettu kirkko ja Irmeli Aution puhekupla. Etualalla näkyy farmariauto kurvaamassa vanhan kunnantalon pihaan perässään nosturillinen lava-auto. Farmariautosta tuleva puhekupla koskettaa toista puhekuplaa, jonka häntä vie katseen oikeaan yläkulman kokokuvaan. Siinä näkyvät farmariauto ja kuorma-auto edestä. Sivun alemman puolen aloittavat kaksi lähikuvaa ovat auton kuljettajasta ja rivin viimeisen kuvan puhekupla kertoo, että vanhaa kunnantaloa aletaan purkaa juuri nyt. Alimmalla rivillä autokuski, työn maksaja, poistuu ja

talonrakentajan asuihin puetut miehet kantavat irrotettuja ikkunoita ja ovia. Tapahtumat etenevät lukijan tulkinnan kannalta saumattomasti palkkien yli. Tietoaukko muodostuu koko sivun kerronnasta: Kuka on purkutyön maksava mies? Miksi vanhaa kunnantaloa aletaan purkaa ennen siellä pidettävää häätjuhlaa?

5.2 Kohtaus, tiivistys, kuvaus ja hidastus

Realistisen sarjakuvakerronnan perusvauhtia edustaa kohtaus eli scene. Genetten luokituksen mukaan kohtauksen tuntomerkinä on, että tarinan ja narratiivin aika ovat yhtenevät. Esimerkkinä tästä toimii dialogi. Olen rajannut niin, että mikäli ruutukokonaisuuden (aukeama, sivu tai useamman ruudun muodostama sivua lyhyempi kokonaisuus) sisältämät tapahtumat ajallisesti ja sisällöllisesti liittyvät toisiinsa eli yksi tapahtumakulku selkeästi jatkuu ruudusta toiseen saman ajanjakson puitteissa, on kyse kohtauksesta. Merkinä tästä voivat olla esimerkiksi puhekuplat: yhdessä ruudussa kysytään, seuraavassa vastataan kysymykseen, yhdessä väitetään ja toisessa väitetään vastaan. Lisäksi kohtauksessa samojen henkilöiden läsnäolo tai tapahtumapaikan pysyminen samana nivovat erilliset ruudut yhdeksi kohtaukseksi. Tärkeintä on siis narratiivin jatkuvuus, joka viestii yhdestä tarinallisesta kokonaisuudesta.

Olen tulkinnut siis kohtauksiksi sellaiset kuvasarjat, joissa esiintyvät samat henkilöt samassa tilassa samaan aikaan tai esimerkiksi sellaiset tilanteet, joissa henkilö puhuu toisen kanssa puhelimesta. Tällaisetkin olen laskenut kahdeksi kohtaukseksi, mikäli jommankumman henkilön ympäristössä tapahtuu jotain sellaista, mitä puhelimen toisessa päässä oleva ei tiedä. Kohtaukseksi olen siis tulkinnut esimerkiksi Rakennemuutos rassaa -albumin sivun 26. Toivo Rönkä saapuu Mämmilän pankkiin paksuissa talvitamineissa kasvot hatun ja huivin peitossa. Pankkineidin ensimmäinen repliikki paikantaa tapahtuman talveen: ”Huomenta! Hirvittävä pakkanen siellä tänään...” Rönkä yrittää selittää asiaansa ojentamalla paperilapun ja häntä yritetään palvella, suorastaan auttaakin, koska kassin vetoketju on juuttunut kiinni. Tapahtumasarja kestää jonkin aikaa, kun vetoketjua yritetään auki

myös pankinjohtajan käsivoimin muiden asiakkaiden avustaessa neuvoin. Lopuksi Rönkä poistuu pankista turhautuneena. Viimeiset repliikit sanovat heti Röngän poistuttua pankinjohtaja Ensio Santanen ja Ida Kuoppala, jonka kukkakauppa oli aiemmin Röngän omistamissa tiloissa vuokralla. Tapahtumiin kuluu aikaa arviolta viisi, kymmenen minuuttia ja ne esitetään kolmissatoista ruudussa. Toisen rivin keskimmaisessä ruudussa käydään pankkisalın ulkopuolella katsomassa pankkitaloa ulkopuolelta, mutta kuvaan sijoitettu repliikki sitoo sen muihin ruutuihin. Tapahtumien kulku muodostaa itsenäisen tarinan isomman tarinan sisään alkuineen loppuineen. Siksi olen tulkinnut tämän sivun yhdeksi kohtaukseksi.

Useammasta kohtauksesta on kysymys esimerkiksi www.mammila.fi-albumin sivuilla 46–47. Sivulla 46 Ensio Santanen puhuu Brysselissä puhelimeen; puhelun toisessa päässä on Petteri Putman, Mämmilän Tietokylä-hankkeen tiedotusvastaava. Brysselin-päässä myös Rauno Santanen osallistuu puheluun kovaäänisellä sivustapuhumisella (kovan äänen indeksisenä merkinä lihavoitu teksti puhekuplassa). Kohtaus päättyy kuudennen ruudun äänitehosteeseen ”KLIK! TUUT TUUT”, joka ilmaisee Santasten katkaisseen puhelun. Äänitehosteen sijainti ohjaa katseen seuraavan ruudun vasempaan yläkulmaan, jossa äänitehoste ”TILU LILU!” aloittaa uuden kohtauksen. Tällä kertaa puhelun osapuolina ovat Rauno Santanen Brysselissä ja Irmeli Autio Mämmilässä. Äänitehosteet, ruutujen välisen palkin vino kaatumasuunta oikealle, Petterin poninhännän vaaka-asento ja kahvin läikähdys kaikki korostavat ensimmäisessä kohtauksessa tapahtumien vauhtia. Paitsi vauhdikas siirtymä ruudusta toiseen kohtaukset sitoo ajallisesti läheisiksi Rauno Santasen samanlainen asu molemmissa.

Sivulla 47 Toivo Rönkä haetaan vanhainkodissa puhelimeen, jonka toisessa päässä ovat edelleen Santaset. Kuudennesta ruudusta eteenpäin Rönkä asioi Mämmilän Verita-Westbankissa ja viimeisen rivin kolmessa ruudussa hän poistuu pankista, hyppää taksiin ja ilmoittaa määränpääksi lähimmän kännykkäkaupan. Olen tulkinnut sekä sivun 46 että sivun 47 sisältävän kaksi eri kohtausta, koska henkilöt vaihtuvat osin toisiksi, samaten paikka. Kolmessa kohtauksessa samalla kohtauksella on kaksi tapahtumapaikkaa:

toisaalta Santasten Brysselin-toimisto ja Mämmilässä toisaalta Petteri Putmanin työtila, Irmeli Aution koti ja Mämmilän vanhainkoti. Ensimmäisen kohtauksen kesto on siis kuusi ruutua, toisen viisi; sivun 47 ensimmäisen kohtauksen kesto on viisi ruutua ja toisen seitsemän. Kiinnostavana yksityiskohtana kannattaa huomata, että Röngän pankkikäyntiä kuvataan jälleen, 14 vuotta myöhemmin, sijoittamalla pankki isoon ulkokuvaan, jossa on myös kaksi repliikkiä. Molempien repliikeissä puhutaan paperilapulta lukemisesta – tämä on tuskin sattumaa, vaan harkittua metatekstuaalisuutta.

Summaryksi eli tiivistykseksi olen tulkinnut esimerkiksi Mämmilä – sarjakuvia Suomesta -albumin aukeaman sivuilla 38–39, jossa Lepolan vanha pariskunta matkustaa Helsinkiin tyttären luo joulunviettoon. Aukeamalla on voimakas visuaalinen kahtiajako, koska sivun 38 tapahtumat on kuvattu väreissä Mämmilän tavalliseen tapaan, mutta koko sivu 39 on väriltään monokromaattisen harmaa. Sivun 38 alku ruudusta, jossa Lepolat odottelevat linja-autopysäkillä ”onnikkaa”. Kahden ensimmäisen rivin seitsemässä ruudussa kuvataan Lepolan vaarin antautumista keskustelemaan matkan tarkoituksesta vuoroin Posti-Aunen, linja-autonkuljettajan, rautatieaseman lipunmyyjän ja asemavirkailijan kanssa. Kumpikin rivi päättyy asetelmaltaan samanlaiseen kuvaan, jossa vaimo moittii ensin linja-autossa uteliaita: ”Kaikki ne ny on huolehtimassa meitin menoista!” ja sitten junassa miestä: ”Tartteeko sitä ny kaikille selostaa, minne ollaan menossa?” Kahdella viimeisellä ruuturivillä kuvataan junan saapuminen Helsingin päärautatieasemalla ja Lepoloiden yritykset kysyä tietä ohikulkijoilta. Sivun päättyminen pyöreään ruutuun.

Sivulla 39 matka jatkuu raitiovaunulla ja kävellen monien hankaluuksien kautta Merihakaan kerrostalon alla olevaan autohalliin, josta tytär löytää vanhempansa omalta autopaikaltaan eväitä syömästä. Sivun viimeinen ruutu on perinteisen nelikulmainen, mutta auton valot muodostavat ympyrän, joten kuva rinnastuu edellisen sivun viimeiseen. Tapahtumat kuvataan 13 ruudussa sivulla 38 ja 14:ssä sivulla 39. Aikaa kuluu arviolta yhden päivän verran aamusta iltaan. Kertoja siis ikään kuin leikkaa päivästä luonteenomaiset hetket toisaalta kertoakseen Lepoloiden matkan monet vaiheet ja toisaalta

korostaakseen Mämmilän ja Helsingin asettumista vastakkain asuinpaikkoina. Tätä korostavat myös molempien sivujen viimeiset ruudut. Sivulla 38 Lepolan vaari tarjoilee vaimolleen ns. punchlinen, kun vaimo kysyy, miksei vaari nyt selosta, mihin pitäisi mennä: ”Eijo kukkaan kysyny...” Sivun 39 viimeisessä ruudussa vaari toteaa: ”Sitähän minäkin... Meinaan, että ei tää ihmisen paikka ole!”

Tiivistyksen aukeamasta tekee tapahtumien ajallinen ja sisällöllinen tiivistäminen. Genetteläisittäin ilmaistuna narratiivin aika etenee nopeammin kuin tarinan aika. Sarjakuvallisissa kohtauksissa tapahtumakulkuja kuvataan tietysti lähes aina tiivistäen, koska ne ”leikataan” muutamaan ruutuun ja osa tarinasta sijoittuu väistämättä palkkiin. Tiivistyksiä ovat luokittelussani sellaiset, joissa henkilöt tai tapahtumapaikat vaihtuvat ja palkkien välissä kuluu paljon tarinallista aikaa. Lepoloiden joulumatka -esimerkki olisi mahdollista laskea myös kohtauksina: ensimmäiseltä sivulta voitaisiin laskea yhdeksän kohtausta ja toiselta seitsemän. Tapahtumapaikat vaihtuvat tiuhaan tahtiin, esimerkiksi ensimmäisen sivun kahdella ensimmäisellä ruuturivillä nähdään viisi, kuusi tapahtumapaikkaa ja viisi erilaista henkilökokoonpanoa. Merkittävintä rajan vetämisessä on kuitenkin se, mikä on kerronnan intentio, miten lukija tulkitsee narratiivin leikkaukset, siirtymät ruudusta toiseen.

Tarkennan vielä: tiivistykseksi en ole siis tulkinnut esimerkiksi sellaista siirtymää ruudusta ruutuun, jossa tapahtumapaikka vaihtuu vaikkapa Ala-Mämmilän pihasta Ylä-Mämmilän pihaan. Tällainen siirtymä on esimerkiksi viimeksi mainitun albumin sivulla 31. Sen sijaan olen tulkinnut koko sivun tiivistykseksi, koska tapahtumat jatkuvat varhaisesta aamusta aamupäiväiseen kahvitaukoon saakka, narratiivin aika kulkee siis huomattavasti tarinan aikaa nopeammin. Kerronta pyrkii tässäkin välittämään jotain mämmiläläisten toimintatavoista, perinteistä, mämmiläläisyydestä. Kohtaus tämä sivu ei ole, vaikka tapahtumapaikka ja henkilöt pysyvät samoina. Kohtauksen ja tiivistyksen välisen rajan vetoa tehdessä joutuu siis arvioimaan toisaalta tarinan sisältöjä ja niiden välittymistä, toisaalta rytmiä, Genetten kielellä *anisochronies*, epätahtisuuksia.

Tällaiset koko sivun, saati aukeaman mittaiset tiivistykset ovat neljässä tutkimassani albumissa harvinaisia. Yleisimmin tiivistys ilmenee osana sivua, kun esimerkiksi pohjustetaan tarinan huippukohtaa. Esimerkkinä tällaisesta toimii Rakennemuutos rassaa -albumin sivu 38.

Sivun yläosan muodostaa Mämmilän tavanomaisesta ruutuajaosta poikkeava sommitelma. Sivun keskikohdan yläpuolella sijaitsee puolikaaren muotoinen ruutu, josta lähtee symmetrisesti säteittäin kuusi ruutua. Puoliympyrässä nähdään Anja Koskinen kasvot lukijaan hyvästelemässä Mikko-poikaansa, joka on jäämässä taustalla näkyvän isänsä Heimo Suomisen hoitoon Anjan työmatkan ajaksi. Säteittäisissä ruuduissa kuvataan vasemmalta oikealle Anjan työpäivää: tapaamisia, markkinointia, neuvotteluja kunnanjohtajan, asiakkaiden, pankinjohtajan ja työntekijöiden kanssa. Oikean laidan alimmasta ruudusta käy ilmi, että Anja on viimeisenä illalla vielä työpaikalla. Tämä puolikas sivu toimii siis tiivistyksenä.

Sivun alaosa on kohtaus. Koko sivun ruutuajaossa käytetään hieman tavallista runsaammin visuaalisia tehokeinoja: yläosan sommitelman lisäksi kahdella viimeisellä rivillä on sekä vinoreunaisia ruutuja, kehyksetön ruutu että ympyrän muotoinen ruutu. Kehyksetön ja ympyräruutu ovat sinänsä tavanomaisia Mämmilässä, tästäkin albumista toinen tai molemmat löytyvät jokaiselta sivulta. Alaosan ensimmäisessä ruudussa uupunut Anja Koskinen pitelee toimistossaan paperia kädessä, kun puhelin soi. Seuraavassa ruudussa nähdään Siropuun oy:n halli ulkoa, Leevi Pikkula ja Sulo Kuoppala ovat saapumassa töihin, puhekuplassa Anja puhuu puhelimeen. Puhelu jatkuu seuraavassa ruudussa, jossa Leevi ja Sulo ovat ehtineet toimiston ovelle. Viimeisellä rivillä käy ilmi, että juuri tullut tilaus on pelastanut Siropuun konkurssiin hakeutumiselta. Puhekuplista voi päätellä, että Anja Koskinen on valvonut koko yön. Anjalla on koko sivulla sama asu – voidaan siis päätellä, että sivu kuvaa yhtä vuorokautta. Yläosan tiivistys ja visuaalisten keinojen käyttö lisäävät paineen ja kiireen tuntua ja rakentavat sivun alaosan kohtauksesta dramaattisemman. Tällaiset (harvinaiset) kohtauksen ja tiivistyksen sisältävät sivut olen laskenut tiivistyksiksi. Samaten useita kohtauksia sisältävät sivut on laskettu tiivistyksiksi näissä albumeissa, mikäli

ajan, paikan tai henkilöiden ykseys katkeaa tai muuttuu toiseksi yhteen tai useampaan kertaan (mutta kokonaisuus kuitenkin liki aina kuvaa yhden tarinallisen tapahtumaketjun) ja narratiivin vauhti kasvaa. Tällainen sivurytmi on toinen Mämmilän kerronnan perusrytmeistä.

Kuvauksesta, Genetten pause tai descriptive pause, en löytänyt tutkittavista albumeista yhtään esimerkkiä, en myöskään hidastuksesta eli stretchistä. Sarjakuvan olisi mahdollista kuvailla, pysähtyä toisin sanoen näyttämään vaikkapa tapahtumapaikkoja useammassa ruudussa, mutta Mämmilässä näin ei näemmä juuri tehdä; ei toisaalta myöskään viipyillä jonkin tapahtuman aspekteissa.

Neljännestä albumista, Pois tieltä, sen sijaan löytyy kuvaus sivulta 9. Sivun on jaettu tuttuun tapaan neljään ruuturiviin, joille ruudut jakautuvat kaksi ensimmäisellä, kolme seuraavalla, yksi kolmannella ja kolme viimeisellä. Sivun yleisilme on ruutujaon suhteen siis hiukan väljempi tai levollisempi kuin keskiverrolla Mämmilän sivulla. Toisen rivin keskimäinen ruutu on pyöreä. Kuvaukseksi on katsottavissa joko kaksi tai kolme ylintä ruuturiviä. Tulkitsen kolmannen rivin ruudun sisältävän sekä kuvausta että kohtauksen, koska puhuja on sijoitettu aivan oikeaan laitaan. Lukija kohtaa hänet ”luettuaan” ensin vasemmalta oikealle levollista maisemakuva.

Ensimmäisessä ruudussa nähdään Jalmari Lepola höyryävän savusaunansa edessä jäähdyttelemässä, toisessa maanviljelijä on noussut traktoristaan pellolle, kolmannessa isäntä seisoo talousrakennustensa vierellä, neljännessä nähdään Lehtosten talo, viidennessä Mämmilän rautatieasema ja kuudennessa laaja maisemakuva aseman nurkalta kohti kaukana siintävää Kalmaharjua. Jokaiseen sivun ruutuun on piirretty uuden tielinjauksen merkit kulkemaan maiseman poikki. Kolme ensimmäistä riviä siis kuvaavat, miten uusi tie on muuttanut ja muuttaa Mämmilän maisemaa. Kolmannen rivin leveän ruudun oikeaan reunaan on sijoitettu Rikhard Ronkainen kertomaan Viljami Varpuselle pääsemisestään seuraavassa kuussa taas töihin, kun ”ruvetaan nääs siirtään tota Kalmaharjua tänne Rovepohjaan...” Kaukaa Kalmaharjusta nousee taivaalle säteittäisviivoin vahvistettu äänitehoste ”TOK!

TOK!” Viimeisellä rivillä ollaan Ylä-Mämmilöiden pihassa kohtauksessa, jossa Lauri Ylä-Mämmilä tulistuneena vannottaa tiemerkkien laittajaa, että ”Ikinä ei tähän kuulkaa tiätä tehrä!!!” Sivun visuaalinen rytmi on levollinen, mutta kiihtyy viimeisellä ruuturivillä heijastellen näin kuumina käyviä tunteita.

Esimerkin hidastuksesta eli stretchistä löysin Pässimäestä peltihalliin -albumin sivulta 20. Sivulla on vain kolme kuvaa, joista kaksi pientä on sijoitettu toinen vasempaan yläkulmaan ja toinen oikeaan alakulmaan. Tällaisista sivuista voidaan käyttää myös termiä *splash page* (Sassienie 1994, 185). Suurimman osan sivusta vie laaja yleiskuva Pässimäestä. Suuren kuvan voidaan ajatella olevan hitaampi kuin pienen (esimerkiksi Eisner, 1985, 25–37). Kolme puhekuplaa muodostaa tosin alle minuutin mittaisen keskustelun, mutta vanhan Jalmari Lepolan repliikki toisessa puhekuplassa antaa maise-malle ajallisen ulottuvuuden: ”...vaikka olihan noi katajat kommeita jo meitin nuaruudessa...” Vaimon hoputtelu viimeisessä puhekuplassa antaa myös ymmärtää, että Jalmari on seisokellut jo jonkin aikaa Pässimäen katajia ihailmassa: ”--- Tules ny jo siältä auttaan mua tässä perkaamisessa!” Viimeinen ruutu kuvaa näkymää hautausmaalta Pässimäkeen päin — tälläkin viitataan pitkiin aikoihin, hitauteen, historiallisuuteen. Sivun aloittavat Jalmari Lepolan sanat: ”Vuasi vuarelta ---”. Kerronnan tasolla kommentoidaan tarinan tasolla tapahtuvaa kunnalliskiirettä Pässimäen katajien kaatamiseksi slalomrinteen tieltä. Visuaalinen ja tekstillinen hidastaminen narratiivin tasolla on valjastettu ekstrapadieettisen kertojan palvelukseen.

Lienee mahdollista käydä rajaa siitä, onko edelliset esimerkit tulkittava kuvaamalla tavalla vai voisiko tulkinnan kääntää aivan toisin päin. Hidastus ja kuvaus ovat käyttämässäni rytmijaossa viereiset tahtilajit, jos ajatellaan narratiivin rytmin etenevän äärettömän nopeasta ellipsisistä harppovan tiivistyksen kautta kohtaukseen ja siitä kuvaukseen ja viimeksi hidastukseen. Voisi myös ajatella, että hidastus edeltää kuvausta, koska hidastuksessa narratiivin aika kuitenkin etenee, vaikkakin hitaammin kuin tarinan – kuvauksessa tarinan aika on kokonaan pysähtynyt, mutta narratiivin aika etenee. Joka tapauksessa joko narratiivi tai tarina kulkee hitaimmin kuvauksen tai hidastuksen kohdalla. Tästä syystä olen päätynyt tulkitsemaan

kuvaamani esimerkit mainitulla tavalla. Pässimäki-tapauksessa tarinan aika on hyvin lyhyt, mutta narratiivi käyttää aikaa tietoisesti väljästi, se pärjäisi sinänsä paljon vähemmälläkin. Uusi valtatie -esimerkissä tarinan ajasta ei voi päätellä mitään muuta kuin sen syksyisen ajankohdan, narratiivi sen sijaan vaeltelee rauhassa paikasta paikkaan.

5.3 Kohtaukset ja tiivistykset Mämmilän käytössä

Mämmilä – sarjakuvia Suomesta -albumille tyypillinen sivurytmi toteutuu kohtauksessa. 46 sivusta 36 on laskettavissa kohtaukseksi. Tyypillinen kohtauksen sisältävä albumisivu on esimerkiksi 24. Sivun rytmitetty ruutuajaolla niin, että sen neljä ruuturiviä on jaettu jokainen kolmeen ruutuun. Ruutukokoa on vaihdeltu sen verran, että ruutujen väliset pystypalkit eivät osu allekkaisilla ruuturiveillä samaan kohtaan, mutta jakautuvat joka toisella rivillä samoin. Ruutukoot muodostavat siis rytmin riveittäin:

A
B
A
B

Tarinassa hiihdetään kilpaa. Piirinmestari Leevi Pikkula Mämmilän Mullistuksesta kohtaa haastajansa Hemmo Hännisen Eipäjoen Vastuksesta. Sivun humoristinen kuvaus siitä, kuinka Leevi eksyy kilpaladulta, luulee pontikankeittäjää juottoaseman pitäjäksi ja voittaa lopulta kisan täysin tietämättömänä siitä, että poikkesi latumestarin reitiltä. Leevi on kuvattu 11:een sivun 12 ruudusta ja aikaa kuluu hiihtokisan ajan, tuskin tuntia, kahta enempiä. Narratiivin rytmi on sivulla varsin tasainen. Ensimmäisen rivin ruudut sisältävät jokainen useamman puhekuplan eli ruudun kesto on dialogin mittainen lisättynä ajalla, jonka lukija tarvitsee lukeakseen ruutujen muut tekstit ja tulkitakseen kuva-aineksen. Detaljiteksteinä näytetään lähtövaate ja kilpailijoiden rintalaput. Sivulla on neljä yleiskuvaruutua, joissa latua näkyy kymmenien tai satojen metrien verran, parissa on myös tekstiltään lyhyt puhekupla. Yleiskuvakoko lisää ruutuihin aikaa, samaten puhekuplat. Toisaalta parissa puolikuvassa Leevistä on puhekuplissa

pitkähköä monologia, mutta ruudun kuva-aines välittää vauhdin tunnelmaa. Ruudut kertovat, että aikaa kuluu, mutta vauhdikkaassa toiminnassa.

Tiuhin narratiivin rytmi on sivun kahdessa viimeisessä ruudussa, oikeimmin niiden välisessä palkissa. Narratiivi viipyilee sitä ennen tarinan huippukohdassa kolmen ruudun verran. Ensin näytetään Leevi kaukaa hiihtämässä likimain umpihangessa kohti peltitynnyriä. Kolmannen rivin viimeisessä ruudussa Leevi hörppää peltitynnyrin päältä nappaamastaan astiasta juomaa ja neljännen rivin ensimmäisessä purskauttaa sen suusta ulos. Molemmissa ruuduissa vauhtia on lisätty viivoin ja hikipisaroiden kuvin, jälkimmäisessä kuvassa Leevin hiihtopipo on lennähtänyt irti päästä toisaalta vauhdin, toisaalta juoman pahanmakuisuuden kuvaamiseksi. Vauhti on siis tarinassa, ei niinkään narratiivissa. Kahden viimeisen ruudun välillä on nopea narratiivinen leikkaus. Toiseksi viimeisessä pontikan keittelijä katselee pannunsa viereltä Leevin perään. Tämä ruutu siis täyttää tietoaution, joka syntyi Leevin sylkiessä juomatankkauksensa pois. Pontikan keittäjästä siirrytään suoraan ruutuun, jossa taustalla Leeviä heitetään jo joukolla ilmaan kisan voittajana, ja hävinneen tukijoukosta todetaan, että ”Ja piristeitä käytti kanssa... Henkensä meinaan siihen malliin haiskahti...”

Sivun rytmi ei siis pysy samanlaisena kaiken aikaa, mutta lukijalle ei myöskään tule eteen yllättäviä hyppäyksiä henkilöstä, ajasta tai paikasta toiseen. Tällaisia rytmin vaihdoksia saattaa löytää tosin kohtauksistakin. Esimerkiksi sivulla 17 käytetään 11 ruutua kuvaamaan kunnanvaltuuston kokousta. Sivun viimeinen, 12. ruutu, on kuva Mämmiviestin isosta otsikosta ”Jouluiloa Mämmilään: kuusi keskustaan”. Pienellä mainitaan paikallislehden sivun alaosassa, että Mämmilään päätettiin myös laatia yleiskaava-suunnitelma. Narratiivin rytmi on sivulla alkuun tarkoituksellisen verkkainen. Jokaisessa ruudussa on paljon dialogia, joka kuvaa kokousta puheenvuoro puheenvuorolta. Lisäksi kertoja antaa kuvien vaellella valtuustosalin seinien vaakunoista ja muotokuvista ulkonäkymään kunnantalosta ja leveään ja levolliseen yleiskuvaan Mämmilän keskustasta. Sieltä palataan ripeästi takaisin valtuuston puheenjohtajan kasvoihin, jotka on sijoitettu pyöreään, taustaltaan keltaiseen ruutuun, joka työntyy edellisen maisemakuvan päälle.

Dialogissa siirrytään samalla puhumaan satojen markkojen sijasta sadoistatuhansista markoista. Narratiivin vauhti siis kiihtyy ja on nopeimmillaan jälleen viimeisessä palkissa. Palkissa kuluu aikaa arviolta puolitoista päivää, myöhään venyneestä valtuuston kokouksesta Mämmiviestin ilmestymiseen. Tällainen viimeisen palkin kiihdytys on ensimmäisessä albumissa käytössä neljä kertaa, Rakennemuutos-albumissa kaksi kertaa, muissa tutkituissa albumeissa sitä ei käytetä lainkaan. Kaikissa löytämässäni tapauksissa sitä käytetään humoristisen loppunapautuksen tuottamiseen.

Käyttämäni tulkinta kohtauksesta ei ole täysin Genetten kategorioiden mukainen: scene --- realizes conventionally the equality of time between narrative and story (Genette 1980, 94). Edellisten esimerkkien narratiivinen kiihdytys sivun lopussa siirtäisi tempon kohtauksesta tiivistyksen puolelle, joka voikin toteutua hyvin monenlaisin tempoin.

Loput kymmenen sivua ensimmäisessä albumissa ovat tiivistyksiä: Kahdeksan on Lepoloiden joulumatka -tyyppisiä luonteenomaisia hetkiä leikkaavia. Aikaa kuluukin tyypillisesti päivän verran tai yön yli (esimerkiksi sivut 12 ja 13), joskus jopa viikko (sivu 25). Kahdessa aikaa kuluu selvästi vähemmän, ehkä vain tunnin verran, mutta sen sijaan tapahtumapaikat vaihtuvat ja useita henkilöitä myös (sivut 44 ja 45).

Rakennemuutos rassaa -albumissa kohtausta on edelleen vallitsevin kesto, mutta joulumatka-tyyppisiä tiivistyksiä ei ole lainkaan. Sen sijaan tyypillisin Rakennemuutos-tiivistys muodostuu kahdesta, joskus useammasta, toisiaan seuraavasta kohtauksesta, joissa yleensä yksi henkilö siirtyy kohtauksesta toiseen. Esimerkiksi sivun 15 kahdella ensimmäisellä ruuturivillä johtaja Isopaljo joutuu Ulf Ekmanin ”pikku jekun” kohteeksi Ekoxin toimistolla; sivun alapuolen kahdella ruuturivillä Isopaljo rakentelee omaa jekkuaan ja värvää Leevi Pikkulaa bulvaanikseen. Tällaisia nivelikkäitä sivutiivistyksiä albumissa on kaikkiaan 13.

Erikoisuutena mainittakoon sivut 9 ja 21; kummankin kahdessa kohtauksessa esiintyvät kokonaan eri henkilöt. Loput 33 sivua ovat kilpahihto-tyyppisiä kohtauksia.

Kiinalainen juttu -albumin rytmitys on sivuittain laskettuna hyvin samantyyppinen kuin yllä mainittujen. Kohtauksiksi laskettavia sivuja löytyy 48 ja tiivistyksiksi luettavia 22, yhteensä sivuja on siis 70. Tiivistykset on keskitetty albumin loppupuolelle yhä tiheneviksi; narratiivin vauhti siis lisääntyy loppua kohden. Albumin alkupuolella sivulta 3 peräti sivulle 41 ollaan Anun ja Aten kesäisessä hääpäivässä (pois lukien sivu 7, joka sijoittuu määrittelemättömään hetkeen ennen hääpäivää ja on siis Mämmilässä verraten harvinainen analepsis). Sivulla 42–53 eletään vielä samaa kesää joidenkin viikkojen verran; jälleen käytetään useampi sivu (48–52) yhden päivän tapahtumien seurantaan. Sivulla 54–55 hypätään syksyyn ainakin päätellen kellastuneista lehdistä; Aten repliikki ”Terveisiä häämatkalta! Talohan on siirretty ja kohta jo pystyssäkin. Ihmemies olet, Heimo!” on kylläkin ristiriidassa näin suuren ellipsin kanssa. Narratiivin aika on siis tässä kohtaa paradoksaalista. Seuraavaksi ollaan jo talvessa. Aikasiirtymän jälkeinen ruutu, siis uuden sivun ensimmäinen, kertoo aina vuodenajan eli on ulkokuva. Talvessa viivytään 13 sivun ajan. Tässä kerronta tihenee: kymmenen näistä sivuista on tiivistyksiä. Narratiivin elliptisyys kasvaa kahdella tapaa.

Viimeisellä neljällä sivulla ollaan jälleen kesässä, Mikon ylioppilasjuhlissa, Mukun uusissa tuotantotiloissaan järjestämissä talkoissa ja Irmeli Aution ja Marjo Mustikkalan simultaanisynnytyksissä. Vaikka Kiinalainen juttu vastaa pinnallisesti katsoen kerrontarytmiltään käsiteltyjä ensimmäistä ja kuudetta albumia, sen kerronta poikkeaa pohjimmiltaan huomattavasti niistä. Koko albumi muodostaa laajan kaaren, jossa seurataan Roboprolog oy:n myyntiä kiinalaisille ostajille. Tälle alisteisia ovat tuttujen henkilöihahmojen elämänvaiheet: kaksi kuolemaa, kolme syntymää, Terin biologisen isän ilmestyminen Mämmilään, Mukun uusi yritys ja niin edelleen. Tämä selittyneekin sillä, että Kiinalainen juttu seuraa narratiivisesti www.mammila.fi-albumia: jälkimäinen päättyy Toivo Röngän kuolemaan ja edellinen alkaa tämän hautajaisilla.

Www.mammila.fi kertoo Anja Koskisen ja Santasten, isä-Ension ja poika-Raunon, pystyyn polkaisemasta EU-rahoitteisesta Tietokylä-hankkeesta. Alkuun tapahtuu tiheään kahtena syksyisenä päivänä (13 sivua), sitten kuluu joitakin viikkoja, että kunnanvaltuusto saadaan hankkeen taakse ja kuntalaiset kutsuttua mukaan (9 sivua). Yhden sivun harppauksella ollaan talvessa, jolloin tietotekniikkalaitteet tulevat hankkeeseen ilmoittautuneille talouksille, mutta asennus- tai käyttöapua ei. Kahdenkymmenen sivun verran seurataan tietoteknisten taitojen leviämistä mämmiläläisten parissa sydän- ja kevät-talven mittaan. Keväästä kesään kuljetaan 26 sivulla, todennäköisesti aikaa kuluu siis kuukausia. Tietokylä-hankkeen ohella seurataan muun muassa Irmeli Aution ja Marjo Mustikkalan suhteen alkamista, Toivo Röngän raha-asioiden tilaa ja elämää vanhainkodissa, Atte Syrjäsen Roboprogrammeja, Eeva Lehtonen-Syrjäsen orastavaa kirjanpitobisnestä, Petteri Putmanin Riemuluuri-liiketoimintaa, Mämmilän uuden kunnantalon vihkiäisjuhlaa ja kunnanjohtaja Mielosen lähtöpasseja. Kerronnallisesti hitain kohta, jopa hidastukseksi tulkittava, on aukeama 68–69, jossa ollaan kolmen nuoren hanketutkijan saunaillassa. Tarinan kannalta ei tapahdu mitään olennaista, mutta keskustelu polveilee suomalaisuudesta mämmiläläisiin – kertoja astuu tässä näkyviin.

www.mammila.fi-albumissa ei ole sivuitaistiivistyksiä kuin viidellä sivulla 70:stä. Näistä neljällä kiihdytetään narratiivia elliptisellä hyppäyksellä sivun keskellä ja viidennellä vaihdetaan henkilöitä ja tapahtumaympäristöä kesken sivun. Kerronta siis tietoisesti valitsee rytminvaihdoksen hetkeksi ruutujen välisen palkin. Yleensä ajallinen leikkaus tehdään sivujen rajalla *sivunvaihtona*. Näin sivun sisäinen rytmi on valtaosin, 65 sivulla, kohta. Tässä siis www.mammila.fi seurailee muiden albumien kerrontaa.

5.4 Ellipsi

Hankalin tapaus Genetten kestokategorioista on ellipsi, mikäli haluaa pysyä edelleen sivun tasolla. Ellipsisissä siis tarinan aika kulkee, mutta narratiivin aika ei. Kielitieteen termein tarinan aika edustuu narratiivissa katona. Sivun

sisäisessä narratiivissa voidaan kuitenkin havaita ellipsiä – joka tuottaa seuraavassa esimerkissä siis tiivistyksen tahtilajin. Perusesimerkki sivun sisäisestä ellipsistä on esimerkiksi www.mammila.fi-albumin sivulla 37. Sivun kaksi ensimmäistä ruuturiviä kuvaa Anu Erosen ja Atte Syrjäsen riidaksi yltyvää keskustelua autossa matkalla pois Mämmilän vanhainkodista. Edellisellä sivulla on kuvattu, kuinka Atte Syrjänen toimittaa Roboprogin kehittämän palvelurobotin testikappaleen vanhainkotiin. Riita sivulla 37 koskee toisaalta sitä, että robotti oli kehitelty Anulta salaa yhteistyössä hänen esimiehensä, vanhainkodin johtajan Heli Päivölän kanssa, ja toisaalta sitä, miten Anu kokee robotin tulon työpaikalleen. Sivun kaksi viimeistä ruuturiviä kuvaavat tapahtumia jälleen Mämmilän vanhainkodissa. Aikaa on mitä ilmeisimmin kulunut, mutta ollaan edelleen talvessa. Atte toimittaa vanhainkodille nyt uudenlaisen robotin, Robodogin, kultaisen iän noutajan, joka näyttää koiralta. Tämä on kehitetty Anun antaman palautteen, ehkä hänen ideansakin, pohjalta.

Voidaan ajatella, että jokaisessa siirtymässä sivulta toiselle on usein, tai ehkä väistämättä, ellipsiä. Tämän voisi ajatella pätevän ainakin kahteen ensimmäiseen tutkittuun albumiin. Koska niiden sivut on julkaistu alun perin yksittäisinä, tarina on pitänyt aloittaa alusta jokaisella sivulla. Ensimmäisen albumin Mämmilä – sarjakuvia Suomesta kohdalla tällaisten elliptisten hyppäysten sivulta toiselle odottaisi olevan tavanomaisia, koska lukijalle esitellään koko ajan uusia henkilöitä. Näin enimmäkseen onkin.

Kymmenellä alkupään sivulla (sivut 4–13) seurataan Alma ja Lauri Ala-Mämmilää ja heidän Veikko-poikaansa kolmella sivulla, tutustutaan Selma Kuoppalaan ja Sulo-poikaan neljällä sivulla ja esitellään poliisi Jalkasen ja Rikhard Ronkaisen kalakaveruutta kahdella sivulla. Lisäksi lukija tutustuu urheilija Leevi Pikkulaan, Remontti-Römperiin, Varpu-Viljamiin, toimittaja Sauli Pylvänäiseen, johtaja Teuvo Isopaljoon ja Toivo Rönkään. Henkilöt esiintyvät osana toistensa tarinoita, mikä pienentää ”elliptistä hyppäystä”. Sivulla 4 Alma Ala-Mämmilä on asiointimatkalla kirkonkylällä poikansa Veikon kanssa, jolla on mielessä vain mopon hankinta. Seuraavan sivun ensimmäisessä ruudussa Lauri Ala-Mämmilä ja Veikko astuvat Remontti-

Römperin korjaamoon sisään aikomuksenaan ostaa mopo. Sivulla Römperi esittelee, millaisista osista mopo on koottu: siinä on moottori Kuoppalan vaarin ”vallan tuliterästä” moposta, jonka kanssa vaari oli hukkunut loppiaisena järveen. Seuraavan sivun avaa kuva Kustaa Valdemar Kuoppalan hautajaisista. Tämän sivun viimeisessä ruudussa muistokahveille houkutteellaan Viljami Varpusta, joka sivulla 12 katsoo Toivo Röngälle kaivon paikkaa.

Ainoastaan sivun 10 kolmesta henkilöstä kaikki ovat lukijalle uusia. Pelkäs-tään uusia henkilöitä lukijalle esitellään myös sivuilla 25 ja 26. Osa näistä henkilöistä jää käväisijöiksi, joiden tarinaan ei enää palata. Koko albumissa ei sinänsä ole yhtään sivua, jolla esiintyvät henkilöt tai tapahtumat eivät solmiu-tuisi jossain toisaalla Mämmilän tarinaan. Tarina voi myös jatkua sivun viimeisestä ruudusta seuraavan sivun ensimmäiseen, jolloin voi katsoa ellipsin puuttuvan tai heikkenevän sivujen rajalla. Tällaisia ovat Mämmilä – sarja-kuvia Suomesta -albumissa esimerkiksi sivuparit 6 ja 7, 17 ja 18, 38 ja 39, 42 ja 43 sekä 45 ja 46.

Toisaalta on huomattava, että tuoreimmissa albumeissa sivuja käytetään myös samankaltaisesti omina kokonaisuuksinaan, tosin paljon vähemmän. Esi-merkiksi www.mammila.fi-albumin sivuista vajaa puolet 70:stä rakentuu niin, että uuden sivun alkaessa alkaa uusi kerronnallinen kokonaisuus. Suurim-maksi osaksi sivulta toiselle siirrytään niin, että kuvattu tilanne jatkuu saumattomasti seuraavalla sivulla ja narratiivi nivoutuu siten yli sivujen rajan.

Tällaisia narratiivisia kokonaisuuksia muodostavat www.mammila.fi-albumissa

sivuparit 3 ja 4

16 ja 17

18 ja 19

30 ja 31

36 ja 37

40 ja 41

42 ja 43

48 ja 49

50 ja 51

56 ja 57

58 ja 59

66 ja 67

68 ja 69 sekä

71 ja 72

ja kolmen sivun kokonaisuudet

sivuilla 6–8

13–15

20–22 ja

62–64.

Kaikkiaan siis 30 sivua liittyy toisiinsa pareittain eräänlaisen *sivunylityksen* tapaan ja peräti 12 sivun verran rakennetaan kahta sivua pidempiä narratiivisia kokonaisuuksia. Sivunylitysten määräksi tulee siis 23, kun koko albumissa on kaikkineen 69 *sivunvaihtoa*. Tämä olikin odotusten mukaista albumin tuotantotavan vuoksi – lukijaa voidaan kuljettaa kerralla läpi koko albumin. Ensimmäisessä, Mämmilä – sarjakuvia Suomesta -albumissa sivunylitykseksi oli mahdollista tulkita 5 yhteensä 45 sivunvaihdosta, siis huomattavasti harvemmin. Lisäksi on huomattava, että ensimmäisessä albumissa vain kahden sivunylityksen kohdalla on kyse siitä, että narratiivi jatkaa samassa paikassa samaan aikaan. Otin tämän kuitenkin sivunylityksen määritelmäksi, joten Mämmilä – sarjakuvia Suomesta -albumin sivunylitysten määräksi jäi 2. Ellipsin käyttö poikkeaa siis näissä kahdessa albumissa huomattavasti toisistaan.

Laskin ellipsittömät sivunylitykset myös muista tutkimistani albumeista. Rakennemuutos rassaa -albumista niitä löytyi yllättäen vain yksi, sivujen 28 ja 29 rajalta.

Viimeisessä albumissa Kiinalainen juttu on kaikkiaan 70 sivua. Toisiinsa liittyviä sivuja siitä löytyi seuraavasti:

sivuparit 7 ja 8

9 ja 10

11 ja 12

16 ja 17

20 ja 21

32 ja 33

34 ja 35

54 ja 55 sekä

60 ja 61.

Kolmen sivun kokonaisuuksia oli sivuilla

3–6

23–25

27–29

36–38 sekä

49–51.

Sivunylitysten määräksi saadaan yhteensä 19, kun koko albumissa on 69 sivunvaihtoa. Tämä ei liene yllättävää Kiinalainen juttu -albumin tuotantotavan tietäen. Vaikka sivut ovat ilmestyneet aikakauslehdessä viikon välein, ne on piirretty muodostamaan albumin mittainen kokonaisuus. Rakennemuutos rassaa -albumin sivut on piirretty ilmestymään kuukauden välein, kuten myös Mämmilä – sarjakuvia Suomesta -albumin sivut. Joka tapauksessa varhaisemmat Mämmilä-albumit käyttävät sivunylitystä paljon vähemmän kuin myöhemmät.

Prosentteina ilmaisten Mämmilä – sarjakuvia Suomesta -albumin sivunylitysten määrä on 5 %, Rakennemuutos rassaa -albumin 2 %, www.mammila.fi-albumin 33 % ja Kiinalainen juttu -albumin 28 %. Tarinan ajan kulumisen korreloi narratiivin elliptisyyteen myös siten, että varhempien albumien aikana aikaa tarinassa kuluu aikaa parisen vuotta: Mämmilä-albumissa kevästä kahden talven yli kesään ja Rakennemuutos rassaa -albumissa kahden kesän yli syksystä syksyyn. [Www.mammila.fi](http://www.mammila.fi)-albumissa ja Kiinalainen juttu -albumissa eletään vuoden verran kesästä kesään. Näissä

molemmissa myös viivytään yhden tapahtumakulun parissa alkupuolella albumia pitempään: www.mammila.fi:ssä Euroopan unionin tietokylä-hankkeen synnytysvaiheissa ja Kiinalaisessa jutussa Anu Erosen ja Atte Syrjäsen häissä. Tämä ei kuitenkaan suoraan edustu ellipsin puuttumisena sivunvaihtoista, toisin sanoen sivunylityksinä, vaan sivunylitykset jakautuvat kummassakin albumissa melko tasaisesti koko albumin alueelle.

Yllä kuvatun kaltainen ellipsin käsitteen käyttö on kuitenkin mekaanista eikä kuvaa narratiivista toimintaa juurikaan. Kyse on lähinnä ajallisesta, joskus ajatuksellisesta, ellipsistä, paremmin ilmaisten siis aukosta. Ellipsiä täytyy siis mitä ilmeisimmin katsoa jollakin muulla kuin sivun tasolla. Narratiivin ellipsit täytyy löytää suuremmista tekstikokonaisuuksista.

Kahdessa ensimmäisessä tutkitussa albumissa kerronta etenee tasaisesti tampaten kaksi vuotta, lukija näkee ”kahdet lumet ja kaksi kesää”; Koivisto on siis piirtänyt sitä vuodenaikaa, jona sivu ilmestyy (Jokinen 1995). Ensimmäinen albumi etenee anekdoottimaisina tarinoina mämmiläläisistä yli puolenvälin ja tiivistyy loppupuolella kertomaan Tiukantaan purkukiihtoista. Rakennemuutos rassaa seuraa juurikaan sivuun lipeämättä Anja Koskisen ja Heimo Suomisen suhdetta sekä Nappilan matkaa Ekoxiksi, Ekodayksi ja Siropuuksi; molemmat tarinalinjat kietoutuvat vielä tiiviisti toisiinsakin. Kaksi jälkimmäistä tutkittua muodostavat kaksilehtisen oven tapaan kokonaisuuden. Kummassakin luodaan pitkään perustilannetta, ensin Tietokylä-hankkeelle, sitten Roboprog-kaupalle. Pelkästään narratiivin kestoa katsoen molemmissa osissa alun kohtauksista siirrytään yhä elliptisemmin hyppävään kerrontaan albumin loppua kohden. www.mammila.fi rytmittyy tarinan tasolla kuitenkin enemmän aiempien albumien tapaan, kuten yllä on kuvattu. Kiinalainen juttu poikkeaa narratiivin elliptisyyden suhteen muista: loppupuolella albumia kiihdytetään narratiivi vauhdilla päätökseen. Muissa albumeissa narratiivi ei käytä ellipsiä luomaan suspensea tai narratiivisia aukkoja. Kiinalaisessa jutussa voi nähdä pyrkimystä tällaiseen: kiinalaisten kidutusrobotin paljastuminen akupunktiorobotiksi on yllätys henkilöille ja lukijoille yhtä lailla.

Genetten järjestyksen kategorioilla katsottuna Mämmilä on hyvinkin yksisuuntainen: tarina etenee yhteen suuntaan, prolepsikset ja analepsikset ovat ainakin tutkituissa albumeissa varsin harvinaisia. Ensimmäisessä niitä tavataan eniten; olletikin koska on tarpeen avata lukijalle henkilöiden taustaa. Sivun 7 prolepsis (kuva Sulo Kuoppalasta loikoilemassa kissapaljouden ympäröimänä, kertojanaäni sanoo ”...mikäli ensi keväänä palaamme tähän aiheeseen...”) on ainut laatuaan. Analepsiksiä löytyy ensimmäisestä albumista joitakin, esimerkiksi sivulla 5 Remontti-Römperi muistelee kasaamansa mopon osien alkuperää. Sama koskee frekvenssiä: Mämmilän tapahtuma kerrotaan yleensä kertaalleen, samanaikaisesti. – Sarjakuva voi hyvinkin käyttää toisteista kerrontaa: sivun mittaisen Roope Anikka -tarinan frekvenssianalyysistä esimerkin antavat Harto Hänninen ja Petri Kemppinen (1994, 97).

Groensteenin termein kuvattuna Mämmilän paikallis-tilallinen järjestelmä hakeutuu itse asiassa varsin tiukasti sovellettuun ruutujakoon: laitimmaisten ruutujen rajat muodostavat napakan suorakulmion, joka on jaettu neljälle samankorkuiselle vaakariville. Rivi jakautuu tavallisimmin kolmeen ruutuun, useinkin neljään, joskus kahteen. Tutkimissani albumeissa rivillä oli ruutuja viisi tai enemmän vain poikkeussommitelmissa. Esimerkkinä toimii Rakennemuutos rassaa -albumin sivu 46, jonka toisella rivillä Teuvo Isopaljo kuvittelee hyvien veljien irvivän itseään Crywoodin menettämisestä. Kommentit voi havaita viitenä ruutuna viiden puhekuplan takia, joskin ne on piirretty yhteiseen ajatuskuplaan. Viimeinen ”ruutu” kuvaa kaksi aiemmin puhunutta nauraa rätkättämässä edellisen ”ruudun” vitsille, joten voidaan ajatella ajan kuluvan eli elliptisen hypyn hetkestä hetkeen tapahtuneen.

Sivun pohjana on aina tämä samanlaisena toistuva monikehys. Hyvin usein sivulla on yksi, joskus kaksi, pyöreää ruutua, samaten kehuksetön ruutu. Usein pyöreissä ruuduissa on kuvattu henkilön kasvot jollakin hyvin emotionaalaisella hetkellä. Vaikka sivukerronta monesti muokkaa tätä ruutujakoa, niin ei koskaan niin, että ruutujako häviäisi näkyvistä. Mämmilän hyperkehysten muodostaa useimmiten kaksitoista ruutua sisältävä sivu; kerronnan perussyke on siis varsin tasainen.

Vaakarivien koskemattomuus on merkille pantava piirre. Vaakarivit säilyvät ikään kuin hahmoina näkyvissä sellaisilla sivuilla, joille on piirretty suurempi ruutu. Esimerkistä käy Kiinalaisen jutun aukeama 4–5. Kummankin sivun avaa kaksi riviä korkea ruutu, jonka oikealle puolelle on sijoitettu pienempiä ruutuja tuttuun kaksiriviseen rytmiin. Vaikka näille riveille on sijoitettu kummallakin sivulla pyöreä ruutu, sivulla 4 kaksikin, pyöreätkään ruudut eivät tunkeudu vaakapalkkiin, vaan ”väistävät” sen muodostamaa rajaa.

Vaikka vaakarivit säilyvät yleensä koskemattomina, niin pystypalkit vain harvoin osuvat samalle pystylinjalle. Kun näin käy, lukija havaitsee heti rytmipoikkeaman. Tällainen on saman albumin sivulla 71. Tiukan rytmisestä sommittelusta poikkeaa vain sivun viimeinen ruutu, leveydeltään kaksi kolmasosaa rivistään. Sivua rytmittää myös Atte Syrjäsen ruudusta toiseen jatkuva englanninkielinen repliikki, joka tekee sivun narratiivin rytmistä itse asiassa varsin vauhdikkaan. Viimeisen ruudun ottama tila (ja aika) korostaa tilanteen humoristista puolta, kun kiinalaiset vieraat kohteliaasti kumartaen toistavat entisen kunnanjohtaja Mielosen kiukkuisen voimasanan.

E erityisen tietoisesti rytmi hakeutuu kiinalaisen tasaiseksi sykkeeksi Kiinalainen juttu -albumissa, jonka sivuista likimain kaikki on sommiteltu kolmeruutuisille riveille. Kerronta toisaalta myös rikkoo neljän rivin ruutusomittelua pitkälti toistakymmenellä sivulla, mutta ruutujaon säilyttäen eli vain osalla sivua, kuten aiemmissakin albumeissa. Hyperkehys on siis aina näkyvissä. Kertojan kommentointia voisi ajatella olevan sivun 69, jonka keskimmäiset ruudut muodostavat sivulle suuren huutomerkin. Kertoja tulee muutenkin havaittavaksi esimerkiksi merkitysjaksojen muodostumisen kautta, esimerkkinä aiemmin mainitut Toivo Röntgenin pankkikäynnit.

6. Päättäntö

Kerronnan ajallisuus on se alue, jolla vallitsee vieläkin suurin teoreettinen samanmielisyys, arvelee Brian Richardson. Genetten malli on useimmiten riittävä kuvaamaan suurimman osan ei-fiktiivisistä narratiiveista (nonfictional narratives), valtaosan realistisesta ja paljon modernistakin fiktiosta. Sen sijaan monet myöhäismodernit ja postmodernit teokset eivät tule analysoiduiksi näillä kategorioilla. Richardson nimeää kuusi tapaa, joilla (eritoten fiktiivinen) kirjallisuus rikkoo totunnaisen realistisen ajallisuuden kuvausta: circular, contradictory, antinomic, differential, conflated ja dual or multiple. Kerronnan aika voi siis kiertää kehämäisesti jopa loputtomiin, kiistää itsensä = olla ristiriitainen, liikkuu taaksepäin, edetä eri tahtiin eri henkilöillä, sekoittua ja tehdä aikajanan rakentamisen mahdottomaksi tai käyttää samanmittaisiin tarinalinjoihin erilaisen määrän aikaa. Lisäksi hän huomauttaa, että joidenkin teosten rakenne asettaa kyseenalaiseksi genetteläisen pohjadikotomian, jaon tarinaan ja narratiiviin. Richardson mainitsee useita esimerkkejä, jotka osoittavat, että keston (duration) käsite ei suinkaan tutkimuksellisesti ole loppuun ammennettu. Richardson nimeää poikkeavat ja mahdottomat kerronnan ajallisuudet metatemporaalisiksi. Tämän ryhmän muodostavat toisaalta Genettenkin tunnistamat epäajalliset tai ajattomat (*achronic*) narratiivit ja toisaalta genetteläisen erittelyn ulkopuolelle jäävät, Richardsonin yllä nimeämät, vasten aikaa kertovat narratiivit, *antichronies*. (Richardson 2002, 47–57.)

Mämmilän kerronnallinen ajallisuus taipuu hyvin klassisiin, genetteläisiin termein tutkittavaksi. Mämmilän kerronta pyrkiikin realismiin. Mämmilä pyrkii kuvaamaan todellisuutta tavallisessa suomalaisessa kirkonkylässä tavallisten suomalaisten ihmisten tavallisten elämäntarinoiden kautta. Ehkäpä siksikin Tarmo Koivistoa on joskus luonnehdittu sarjakuvan Väinö Linnaksi (Tuomi-Nikula 1981, Jokinen 1995). – On Mämmilän tosin nähty sisältävän myös saippuaopperaa muistuttavia tarinankäänteitä (Puoskari, 1992, Röpöttö 2008). – Mämmilän kerronta ei juurikaan pyri kiinnittämään huomiota itseensä, se liikkuu ikään kuin näkymättömin leikkauksin hetkestä

toiseen tarinan tarpeiden mukaan. Mämmilä ei problematisoi kerrontansa ajallisuutta, vaan ottaa sen ikään kuin itsestään annettuna. Tarina on siis narratiivia keskeisempi. Ajan kulumisen näemme lasten kasvuna, henkilöiden ulkonäön ja Mämmilän fyysisen ympäristön muutoksena.

Mämmilän narratiivinen perusrhythmi on kohtausta: tarinan ja narratiivin kesto vastaavat toisiaan. Toisaalta Mämmilälle tyypillinen tarinallinen kesto on ellipsi: valtaosa osaa kymmenien seuraamiemme mämmiläläisten elämästä meille ei näytetä. Voisi melkein sanoa, että näemme lähes olemattoman osan henkilöiden elämästä. Silti koemme heidät tutuiksi.

Mitä tutkimme tulevaisuuden sarjakuvan ajallisuudesta? Scott McCloud pohtii sarjakuvan mahdollisuuksia digitaalisessa mediassa kirjassaan *Reinventing Comics* (2000). Sarjakuva pyrki hyödyntämään multimedian mahdollisuuksia jo 1990-luvulla, mutta useimmiten lukijalle oli tarjolla vain lisämateriaaleja ja merkillisiä yrityksiä tehdä pohjimmiltaan staattisia symboleja sisältävästä välineestä liikkuvaa tai äänitelevää. McCloudin mielestä heikoimmillaan multimediallinen sarjakuva oli luopuessaan sarjakuvan ydinolemuksesta eli ajallisuudesta, *map of time*. Yli sadan vuoden ajan olennainen osa sarjakuvien ajan karttaa on ollut ruutujen välinen palkki, mutta lukulaitteissa digitaalinen sarjakuva esiintyi yksittäisinä ruutuina, siis peräkkäisinä kuvina, ei rinnakkaisina. (McCloud 2000, 209–231.) Digitaalisen sarjakuvan tulevaisuuden McCloud näkee nojaavan kahteen yhtä tärkeään peruspilariin, hypertekstiin ja avaruudellisiin malleihin, *spatial models*. Spatial modelling viittaa tapaan esittää tietoa (usein samanlaisten) yksiköiden muodostamana tilallisena kokonaisuutena, jossa eteneminen on ohjattua: “The term “spatial modelling” refers to a particular form of disaggregation, in which an area is divided into a number (often a large number) of similar units: typically grid squares or polygons. The model may be linked to a GIS [geographic information system] for data input and display” (simulistics.com). “Spatial interaction models are aggregate and top-down: they specify an overall governing relationship for flow between locations” (wikipedia.com).

Mämmilän fyysinen malli on paljolti Orivesi, Tarmo Koiviston kotipaikkakunta. Esimerkiksi ensimmäisten albumeiden tarinoissa käsitellyn kaavoituskiihtymän mallina on toiminut sittemmin Tiukantaan tapaan suojeltu Oriveden Sukkavartaan puutaloalue (esim. Römpötti 2002). Ehkäpä emme pääse kulkemaan kolmiulotteisessa virtuaali- Mämmilässä koskaan, mutta voisin kuvitella sellaisen. Ensimmäinen lukureittini kulkisi Jalmari Lepolan nuoruuden Pässimäestä vanhojen päivien rantasaunalle – mitä kautta? Se tarina on tietenkin vielä osin kertomatta, mutta jotain prismaattisia välähdyksiä siitä voimme matkalta poimia. Ajallisesti ja henkilömäärältään näin laaja tarina luontojaan synnyttää lukijassa voimakkaita mielikuvia piilotetusta diegeettisestä tilasta (ja ajasta, vaikka tästä Lefèvre ei puhukaan) (Lefèvre 2009, 157–158). Koivisto itse sanoo, että Mämmilän kokonaisuus on ”ajassa tapahtuva polyfoninen muutos rajatussa populaatiossa, paljon toimijoita ja tekijöitä, kaikki osaset vaikuttavat toisiinsa” (Jantunen 2006).

Marie-Laure Ryan katsoo myös digitaalisten kertomusten tulevaisuuteen ja mainitsee ne digitaalisten järjestelmien ominaisuudet, jotka ovat olennaisimpia hänen mielestään digitaalisen narratiivisuuden ja tekstuaalisuuden suhteen. Hän tosin huomauttaa käsittelevänsä vain tekstipainotteista multimediaa. Ensinnäkin tietokoneen on mahdollista modifioida toimintaansa käyttäjän syötteiden mukaan (interactive and reactive nature); toiseksi, kun binäärijärjestelmän luku muuttuu toiseksi, myös näytön näkymä muuttuu, mikä mahdollistaa sulavasti vaihtuvat digitaaliset kuvat (volatile signs and variable display); kolmanneksi multimedia voi hyödyntää vanhoja ilmaisumuotoja yhdessä monikanavaisesti (multiple sensory and semiotic channels); ja neljänneksi tietokoneiden käyttäjät voivat kokoontua ja olla yhteydessä toisiinsa virtuaalisissa ympäristöissä (networking capabilities). Ryan huomauttaa, että “a text that takes advantage in a narratively significant way of one or more of these properties is a text that thinks with its medium”. Välinettä ei voi tai kannata ajatella vain jakelukanavana vaan ilmaisukanavana, *means of expression*. (Ryan 2006, 515–516.) James Phelan huomauttaa kehityksen jo näyttäneen, että erot painetun ja digitaalisen kerronnan välillä eivät ole niin syväkäläisiä kuin alkuun ajateltiin; narratiivisen teorian kehittyminen on kuitenkin

kummankin osalta tarpeen (Phelan 2006, 87). Mitä tästä siis voisi päätellä? Uudemman sarjakuvan uudempaa tutkimusta lukiessa seisetila ei näyttäisi olevan otollisin.

Lähteet

Painetut lähteet

- Abbott, H. Porter 2010: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press. Cambridge, the United Kingdom.
- Abbott, Lawrence L. 1986: *Comic Art: Characteristics and Potentialities of a Narrative Medium*. p. 155–176. *Journal of Popular Culture*. Volume 19. Spring 1986. no. 4.
- Ahlqvist, Keijo – Kutila, Ari 1989: *Piirrä sarjakuvaa! Sarjakuvakeskuksen julkaisuja n:o 2*. Kemi.
- Andersson, Greger 2012: *Is There a Narrative Method of Text Analysis and Interpretation?* p. 279–305. Teoksessa *Disputable Core Concepts of Narrative Theory*. Ed. by Göran Rossholm & Christer Johansson. Peter Lang AG. Switzerland.
- Bal, Mieke 1997 (ensimmäinen painos 1985): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Translated by Christine van Boheemen. (Alkuteos toinen, korjattu painos teoksesta *De theorie van vertellen en verhalen*. Ilm. 1980, Muiderberg: Coutinho.) University of Toronto Press. Canada.
- Banfield Ann 2008: *Tense and Narrative*. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Lontoo ja New York: Routledge.
- Caine, Vera - Estefan, Andrew – Clandinin, D. Jean 2013: *A Return to Methodological Commitment: Reflections on Narrative Inquiry*. p. 574–586. *Scandinavian Journal of Educational Research*. Vol. 57, No. 6.
- Chatman, Seymour 1978: *Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press. Ithaca and London.
- Chatman, Seymour 1990: *Coming to Terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press. Ithaca and London.
- Duncan, Randy 2012: *Image Functions. Shape and Color as Hermeneutic Images in Asterios Polyp*. p. 43–54. Teoksessa *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*. Edited by Matthew J. Smith and Randy Duncan. Taylor and Francis. New York.
- Eco, Umberto 2004: *The Myth of Superman*. p. 146–164. Teoksessa *Arguing Comics. Literary Masters on a Popular Medium*. Ed. by Jeet Heer and Kent Worcester. University Press of Mississippi. Jackson. Originally published as “Il mito di Superman e la dissoluzione del tempo,” in *Demitizzazione e immagine*, ed. E. Castelli (Padua: Cedam, 1962); translated by Natalie Chilton for *Diacritics* 2.1 (1972), 14–22. © The Johns Hopkins University Press.
- Eisner, Will 1985: *Comics and Sequential Art*. (The understanding and practice of the world’s most popular art form.) Poorhouse Press. Tamarac, Florida.

Eisner, Will 2008a: *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. W. W. Norton & Company. Printed in United States of America. Originally published as *Graphic Storytelling* 1996. Will Eisner Studios.

Eisner, Will 2008b: *Expressive Anatomy for Comics and Narrative*. Will Eisner Studios. Printed in China.

Ewert, Jeanne C. 2000: *Reading Visual Narrative: Art Spiegelman's Maus*. 87–103. *Narrative* Vol. 8, No.1 (January 2000). Copyright by The Ohio State University.

Ewert, Jeanne 2004: *Art Spiegelman's Maus and the Graphic Narrative*. p. 178–193. *Teoksessa Narrative Across Media – the Languages of Storytelling*. Edited by Marie-Laure Ryan. University of Nebraska Press. Lincoln.

Fludernik, Monika 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. Routledge. London.

Fludernik, Monika 2006: *Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present*. p. 36–59. *Teoksessa A Companion to Narrative Theory*. Ed. by James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Blackwell Publishing Ltd. 2. painos. First published 2005 by Blackwell P Ltd.

Fludernik, Monika 2010: *Time in Narrative*. p. 608–612. . *Teoksessa Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. Routledge. First published 2005.

Genette, Gérard 1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. alkuteos *Discours de récit*, a portion of *Figures III*, 1972, Editions due Seuil. Translated by Jane E. Lewin. Cornell University Press. Ithaca, New York.

Genette, Gérard 1993: *Fiction and Diction*. Cornell University Press. alkuteos *Fiction et diction*. 1991. Editions du Seuil. trans. by Catherine Porter.

Genette, Gérard 2002: *Order, Duration, and Frequency*. *Teoksessa Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ed. by Brian Richardson. The Ohio State University Press. Columbus. 2002. Alkuperäinen artikkeli *Time and Narrative in À la recherché du temps perdu* from *Aspects of Narrative*, ed. by J. Hillis Miller. Columbia University Press. 1971.

González Montegudo, José 2011: *Jerome Bruner and the challenges of the narrative turn. Then and now*. p. 295–302. *Narrative Inquiry* 21:2 (2011). John Benjamins Publishing Company.

Groensteen, Thierry 2007: *The System of Comics*. Translated by Bart Beaty and Nick Nguyen. University Press of Mississippi. Jackson. Originally published in 1999 by Presses Universitaires de France as *Système de la bande dessinée*.

Groensteen, Thierry 2013: *Comics and Narration*. Translated by Ann Miller. Originally published in 2011 by Presses Universitaires de France as *Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée 2*. University Press of Mississippi. Jackson.

Haikarainen, Meri 2004: Kielimuodot Tarmo Koiviston sarjakuvassa Mämmilä, Meri Haikarainen Suomen kielen pro gradu -tutkielma Jyväskylän yliopistossa joulukuussa 2004

Hatfield, Charles 2009: An Art of Tensions. p. 132–148. Teoksessa *A Comic Studies Reader*. Edited by Jeet Heer and Kent Worcester. University Press of Mississippi. Jackson.

Harvey, Robert C. 2001: Comedy at the Juncture of Word and Image: the Emergence of the Modern Magazine Gag Cartoon Reveals the Vital Blend. Teoksessa *The Language of Comics: Word and Image*. Ed. by Robin Varnum and Christina T. Gibbons. University Press of Mississippi. Jackson.

Harvey, Robert C. 2008: How Comics Came to Be: Through the Juncture of Word and Image from Magazine Gag Cartoons to Newspaper Strips, Tools for Critical Appreciation plus Rare Seldom Witnessed Historical Facts. p. 25–45. Teoksessa *A Comic Studies Reader*. Edited by Jeet Heer and Kent Worcester. University Press of Mississippi. Jackson.

Herkman, Juha 1996: Miten sarjakuvista tuli yliopistokelpoisia? s. 9–42. Teoksessa *Ruutujen välissä: näkökulmia sarjakuvaan*. Herkman, Juha (toim.) Tampereen yliopiston julkaisutoimikunta. Tampere University Press. Vammala.

Herkman, Juha 1998. *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino.

Herman, David 2009: *Basic Elements of Narrative*. Wiley-Blackwell.

Herman, David ed. 2009: *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press. Cambridge, the United Kingdom.

Honkala, Saija 1999: Hämäläismurteisen yhteisön illuusio — Mämmilä-sarjakuvan henkilöiden kielen analyysia. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopiston suomen kielen ja yleisen kielitieteen laitos.

Hosiaisuus, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki. WS Bookwell Oy. Juva.

Huhtamo, Erkki (toim.) 1986. *Puhekuplia. Kirjoituksia sarjakuvasta*. Kemi: Kemin kulttuurilautakunta.

Hyvärinen, Matti 2004a: Eletty ja kerrottu kertomus. s. 297–309. *Sosiologia* 2/2004.

Hyvärinen, Matti 2004b: Narratologia ja kerronnallinen käänne. s. 52–58. *Kirjallisuuden tutkimuksen aikakauslehti AVAIN*. 1/2004.

Hühn, Peter 2008: Functions and Forms of Eventfulness in Narrative Fiction. p. 141–163. Teoksessa *Theorizing Narrativity*. Edited by John Pier and José Ángel García Landa. Walter de Gruyter. Berlin.

Hägg, Samuli – Lehtimäki, Markku – Steinby, Liisa 2009: Kertomuksen tutkimuksen moninaiset näkökulmat. s. 7–25. *Esipuhe teoksessa Näkökulmia kertomuksen*

tutkimukseen. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Vantaa.

Hänninen, Harto 1991: Riitaa ja rakkautta -albumin arvostelu Sarjainfossa 1/1991.

Hänninen, Harto 1992: Pikkukaupungissa tapahtuu, osa 8 – rasismi rassaa. Helsingin Sanomat 14.12.1992.

Hänninen, Harto – Kemppinen, Petri 1994: Lähtöruutu sarjakuvaan. Yleisradio. Helsinki.

Hänninen, Ville 2011: Roskakulttuuri saapui akatemian portaille – Suomalaisen sarjakuvakirjoittamisen ja -tutkimuksen vaiheita. s. 77–96. Teoksessa Sarjakuva Suomessa – Historiasta, asemasta, kielestä. Toim. Heikki Jokinen. Avain. Helsinki.

Ikonen, Teemu 2004: Jälkiklassisen narratologian suuntauksia. s. 41–51. Kirjallisuuden tutkimuksen aikakauslehti AVAIN. 1/2004.

Inge, Thomas M. 1990: Comics as Culture. University Press of Mississippi. Jackson and London.

Jantunen, Jyrki 2006: Tarmo Koivisto. Suomen Kuvalehti 46/2006.

Jokinen, Heikki 1995: Ei ne kumminkaan Mämmilää piirrä. Sarjainfo. No 86. 1/1995.

Jokinen, Heikki – Pulkkinen Kalervo (toim.), 1996: Suomalaisen sarjakuvan ensyklopedia. Kemin sarjakuvakeskus. Tampere.

Jokinen, Heikki 1996a: Koivisto, Tarmo (nimimerkki Tape) (1948-). Teoksessa Suomalaisen sarjakuvan ensyklopedia. Toim. Heikki Jokinen ja Kalervo Pulkkinen. Kemin sarjakuvakeskus. 1996.

Jokinen, Heikki 1996b: Mämmilä. Teoksessa Suomalaisen sarjakuvan ensyklopedia. Toim. Heikki Jokinen ja Kalervo Pulkkinen. Kemin sarjakuvakeskus. Tampere.

Jokinen, Heikki 1996c: Virtanen, Hannu (1949-). Teoksessa Suomalaisen sarjakuvan ensyklopedia. Toim. Heikki Jokinen ja Kalervo Pulkkinen. Kemin sarjakuvakeskus. 1996.

Jokinen, Heikki 2001: Tuolien välistä omalle pallille – sarjakuva valtion taidehallinnossa. Opetusministeriö Kulttuuri-, liikunta- ja nuorisopolitiikan osaston julkaisuja nro 14/2001. Helsinki.

Jokinen, Heikki 2002: Kotomaamme ystävälliset äidinkasvot. Helsingin Sanomat 9.8.2002.

Jokinen, Heikki 2004: Sata sarjakuvaa. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.

Jokinen, Heikki 2011: Sarjakuvalla on kaksi äidinkieltä – sarjakuvan kuvasta, kerronnasta ja äänitehosteista. s. 99–121. Teoksessa Teoksessa Sarjakuva Suomessa – Historiasta, asemasta, kielestä. Toim. Heikki Jokinen. Avain. Helsinki.

Kaukoranta, Heikki & Kemppinen, Jukka 1982: Sarjakuvat. 2., laajennettu painos. Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset, Keuruu.

Kemppinen, Petri 1988: Rakennemuutos rassaa. Sarjainfo 61, 4/1988.

Khordoc, Catherine 2001: The Comic Book's Soundtrack: Visual Sound Effects in *Asterix*. p. 156–173. Teoksessa *The Language of Comics: Word and Image*. Ed. by Robin Varnum and Christina T. Gibbons. University Press of Mississippi. Jackson.

Kinnunen, Aarne 1989: Kertomuksen opissa. Avoimen maailman hahmotuksesta. WSOY. Porvoo–Helsinki–Juva.

Koivisto, Tarmo 1998a: Sivukomposition analyysi. Sarjainfo 3/1998. Ilmestynyt aiemmin Sarjainfo 2/1978.

Koivisto, Tarmo 1998b: Piirtäjän postia. Ideoinnista II. Sarjainfo 3/1998. Ilmestynyt aiemmin Sarjainfo 1/1981.

Koivisto, Tarmo 1990: Mämmilä – sarjakuvia Suomesta. 3. painos. Ilmestynyt ensimmäisen kerran 1978. Osuuskunta Käyttökuva. Helsinki.

- 1989: Pässimäestä peltihalliin. 3. painos. Ilmestynyt ensimmäisen kerran 1982. Osuuskunta Käyttökuva. Helsinki.
- 1986: Kasvukipuja. Osuuskunta Käyttökuva. Jyväskylä.
- 1988: Rakennemuutos rassaa. Osuuskunta Käyttökuva. Helsinki.
- 1990: Riitaa ja rakkautta. Osuuskunta Käyttökuva. Helsinki.
- 1992: Naapurin neekeri. Osuuskunta Käyttökuva. Tampere.
- 1994: Ladoja ja dollareita. Osuuskunta Käyttökuva. Tampere.
- 1996: Täällä tähtikiekon alla. Osuuskunta Käyttökuva. Forssa.
- 2002: www.mammila.fi – sarjakuvia Suomesta. Otava. Keuruu.
- 2008: Kiinalainen juttu – sarjakuvia Suomesta. Otava. Keuruu.

Koskela, Ilpo 2010: Sarjakuvantekijän oppikirja. Arktinen Banaani. WS Bookwell Oy. Porvoo.

Kozloff, Sarah: Voice-over narration. p. 636–637. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Lontoo ja New York: Routledge. 2008.

Kunzle, David 2001: The Voices of Silence: Willette, Steinlen and the Introduction of the Silent Strip in the Chat Noir, with a German Coda. p. 3–18. Teoksessa *The Language of Comics: Word and Image*. Ed. by Robin Varnum and Christina T. Gibbons. University Press of Mississippi. Jackson.

KY Lai, Claudia 2010: Narrative and narrative enquiry in health and social sciences. p. 72–84. *Nurse Researcher* 17, 3.

Käkelä-Puumala, Tiina 2004: Narratologia sateenkaaren päässä. s. 81–85. Kirjallisuuden tutkimuksen aikakauslehti AVAIN. 1/2004.

Lefèvre, Pascal 2012: *Mise en scène and framing. Visual Storytelling in Lone Wolf and Cub.* p. 71–83. Teoksessa *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods.* Edited by Matthew J. Smith and Randy Duncan. Taylor and Francis. New York.

Manninen, Pekka A. 1995. *Vastarinnan välineistö – sarjakuvaharrastuksen merkityksiä.* Tampere: Tampere University Press.

Manninen, Pekka A. 1996: *Whammo! Sarjakuvan kieli ja sarjakuvajulkaisut länsimaisessa kulttuurissa.* s. 45–60. Julkaistu teoksessa *Ruutujen välissä: näkökulmia sarjakuvaan.* Herkman, Juha (toim.) Tampereen yliopiston julkaisutoimikunta. Tampere University Press. Vammala.

McCloud, Scott 1993: *Understanding Comics.* Kitchen Sink Press. Northampton.

McCloud, Scott 1994. *Sarjakuva – näkymätön taide.* Suom. Jukka Heiskanen. Helsinki: The Good Fellows Ky. (Alkuteos *Understanding Comics. The Invisible Art* 1993.)

McCloud, Scott 2000: *Reinventing Comics.* HarperCollins. New York. Printed in Canada.

McCloud, Scott 2006: *Making Comics – Storytelling Secrets on Comics, Manga and Graphic Novels.* HarperCollins. New York.

Mikkonen, Kai 2005: *Elämän tarina, kertomuksen rajat.* s. 50–58. Kirjallisuuden tutkimuksen aikakauslehti AVAIN. 1/2005.

Miller, Ann 2007: *Reading bande dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip.* Intellect Ltd. Malta.

Miodrag, Hannah 2013: *Comics and Language. Reimagining Critical Discourse on the Form.* University Press of Mississippi. Jackson.

Pasonen, Harto (toim.) 1997: *Sarjakuvantekijät – Cartoonists from Finland.* Valiosarjat oy. Tampere.

Phelan, James 2006: *Rhetorican aesthetics and other issues in the study of literary narrative.* p. 85–93. *Narrative Inquiry* 16:1 (2006). John Benjamins Publishing Company

Phelan, James 2007: *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative.* The Ohio State University.

Pier, John 2008: *After this, therefore because of this.* p. 109–139. Teoksessa *Theorizing Narrativity.* Edited by John Pier and José Ángel García Landa. Walter de Gruyter. Berlin.

Pier, John 2010: *Metalepsis.* p. 303–304. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory.* Ed. by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. Routledge. First published 2005.

Pier, John 2010: *Gérard Genette's Evolving Narrative Poetics,* p. 8–18. *NARRATIVE,* Vol.18, No 1 (January 2010). The Ohio State University.

Pirinen, Joakim 1987: Sarjakuvan graafinen olemus. s. 15-22. Teoksessa PUHEKUPLIA: kirjoituksia sarjakuvasta 2 / toim. Heikki Ansa [Kemi]: Kemin kulttuurilautakunta 1987 (Kemin painotuote)

Prince, Gerald 1982: Narratology: the form and functioning of narrative. Amsterdam: Mouton.

Pulkkinen, Kalervo 1981a: Sarjakuvan kieli. 1. osa. Sarjainfo no 31. 2/1981.

Pulkkinen, Kalervo 1981b: Sarjakuvan kieli. 2. osa. Sarjainfo no 32. 3/1981.

Pulkkinen, Kalervo 1981c: Sarjakuvan kieli. 3. osa. Sarjainfo no 33. 4/1981.

Pulkkinen, Kalervo 1991: Ruutujen aika: Suomen sarjakuvaseuran kaksi vuosikymmentä = Rutor i tiden : två decennier med finska seriefrämjandet / Helsinki : Suomen sarjakuvaseura, 1991

Pulkkinen, Kalervo 1996: Vainio, Gua (Gun-Britt) (1946-). Teoksessa Teoksessa Suomalaisen sarjakuvan ensyklopedia. Toim. Heikki Jokinen ja Kalervo Pulkkinen. Kemin sarjakuvakeskus. 1996.

Puoskari, Pirkko 1992: Suomalainen Peyton Place. Oma matka 1/1992.

Rabinowitz, Peter J. 2006: They Shoot Tigers, Don't They?: Path and Counterpoint in *The Long Goodbye*. p. 181–191. Teoksessa A Companion to Narrative Theory. Ed. by James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Blackwell Publishing Ltd. 2. painos. First published 2005 by Blackwell P Ltd.

Rantanen, Miska 1996: Tarinanpyörittäjän kylä. Teoksessa Sarjakuvan vuosikirja 1. toim. Harto Pasonen. Valiosarjat Oy.1996.

Rasila, Tanja 1994: Huumori ja koominen Tarmo Koiviston sarjakuvassa Mämmilä. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto

Rasila, Tanja 1995: ”Eijo heitillä huumoria...Mutta meitilläpä, Toivo, on!” Jalmari Lepola (5:29) -, Sarjainfo no 86 – 1/1995.

Richardson, Brian 2002: Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction. p. 47-63. Teoksessa Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames. Ed. by Brian Richardson. The Ohio State University Press. Columbus.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1989: Narrative fiction. Contemporary Poetics. Routledge. London and New York.

Ricoeur, Paul 1984: Time and narrative. Vol. 1. transl. by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Originally published as Temps et Récit. Editions du Seuil, 1983. The University of Chicago.

Ricoeur, Paul 1985: *Time and narrative*. Vol. 2 / Paul Ricoeur ; transl. by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Originally published as *Temps et Récit*, vol. 2. Editions du Seuil, 1984. The University of Chicago.

Ricoeur, Paul 1988: *Time and narrative*. Vol. 3 / Paul Ricoeur ; transl. by Kathleen Blamey and David Pellauer. Originally published as *Temps et récit*, vol. 3. Editions du Seuil, 1985. The University of Chicago.

Ricoeur, Paul 2002 (1981): *Narrative Time*. p. 35-46. Teoksessa *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ed. by Brian Richardson. The Ohio State University Press. Columbus. 2002. Ilmestynyt aiemmin teoksessa *On Narrative*, ed. W.J.T. Mitchell. University of Chicago Press. 1981.

Ryan, Marie-Laure 2006: *Narrative and Digitality: Learning to Think With the Medium*. p. 515–528. Teoksessa *A Companion to Narrative Theory*. Ed. by James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Blackwell Publishing Ltd. 2. painos. First published 2005 by Blackwell P Ltd.

Ryan, Marie-Laure 2009: *Toward a definition of narrative*. p. 22–35. Teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. by David Herman. Cambridge University Press. 2009. First published 2007.

Ryynänen Max 2005: *Umberto Eco kitschin ja massakulttuurin estetiikasta*. s. 102-127. Teoksessa *Umberto Eco, James Joyce, Teräsmies ja vesinokkaeläin*. Toim. Tarja Knuutila ja Max Ryynänen. Yliopistopaino. Helsinki.

Römpötti, Harri 2002: *Mämmilä elää aina hetkessä kiinni*. Helsingin Sanomat 9.8.2002.

Römpötti, Harri 2008: *Globalisaatio hyökyy Mämmilään*. Helsingin Sanomat 3.9.2008.

Sabin, Roger 1996: *Comics, Comix & Graphic Novels*. Hong Kong: Phaidon Press Limited.

Sassienie, Paul 1994: *The Comic Book. The one essential guide for comic book fans everywhere*. Chartwell Books, Inc, New Jersey. Printed and bound in Great Britain by Butler and Tanner Ltd, Frome, Somerset.

Shen, David 2010: *Story-Discourse Distinction*. p. 566–568. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. Routledge. First published 2005.

Singer, Marc 2012: *Time and Narrative*. p. 55-69. Teoksessa *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*. Edited by Matthew J. Smith and Randy Duncan. Taylor and Francis. New York.

Steinby, Liisa 2009: *Aika, paikka ja subjekti Genetten narratologiassa*. s. 78–110. Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Vantaa.

Sternberg, Meir 1978: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. The Johns Hopkins University Press.

Stock, Richard 2013: The successes and failure of narratology. p. 371–387. *Narrative Inquiry*, 23:2, 2013. John Benjamins Publishing Company.

Suomalaisen sarjakuvan ensyklopedia. Toim. Heikki Jokinen ja Kalervo Pulkkinen. Kemin sarjakuvakeskus. 1996.

Tammi, Pekka 1999: Ehdotus vuosisadan (sarjakuva)kirjaksi, tai miten Spiegelmanin *Maus* on tehty. Teoksessa *Laulujen lumossa*. Toim. Yrjö Hosiainluoma. Tampere University Press. Vammala.

The World Encyclopedia of Comics 1999 Revised and updated. Edited by Maurice Horn. Chelsea House Publishers.

Toiset pidot Helsingissä. Teoksessa PUHEKUPLIA : kirjoituksia sarjakuvasta 2 / toim. Heikki Ansa [Kemi]: Kemin kulttuurilautakunta 1987 (Kemin painotuote) s. 15-22s. 111-118.

Tolvanen, Juhani 1984: Mämmilä-albumi 4 Pois tieltä. *Sarjainfo* 4/1984.

Tuomi-Nikula, Jorma 1981: Sarjakuvan väinö linna – Tarmo Koivisto ja Mämmilä. *Keskisuomalainen* 4.1.1981.

Whitaker, Steve 1994: *The Encyclopedia of Cartooning Techniques*. Headline. London.

Witek, Joseph 1989: *Comic Books as History: the Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. University Press of Mississippi. Jackson and London.

Witek, Joseph 2009: The Arrow and the Grid. p. 149–156. Teoksessa *A Comic Studies Reader*. Edited by Jeet Heer and Kent Worcester. University Press of Mississippi. Jackson.

Internet-lähteet

Bartual, Boberto 2012: Towards a Panoptical Representation of Time and Memory: Chris Ware, Marcel Proust and Henri Bergson´s Pure Duration. p. 46–68. *Scandinavian Journal of Comic Art*. Vol. 1:1. Spring 2012.

Groensteen, Thierry 2012: The Current State of French Comics Theory. p. 112–122. *Scandinavian Journal of Comic Art*. Vol. 1:1. Spring 2012.

Koivisto, Tarmo 2008: Tarmo Koiviston tervehdys Mämmilän lukijoille osoitteessa suomenkuvalehti.fi → *Jutut* → *Kulttuuri* → tarmo-koiviston-tervehdys-mammilan-lukijoille 17.4.2008. Luettu 13.4.2015.

Kustannusosakeyhtiö Otava-kustannusyhtiön verkkosivut osoitteessa www.otava.fi → *Kirjailijat* → *Kotimaiset kirjailijat* → *J-L* → Tarmo Koivisto. Luettu 3.5.2011

Mikkonen, Kai 2012: Focalisation in Comics. From the Specificities of the Medium to Conceptual Reformulation. p. 70–95. *Scandinavian Journal of Comic Art*. Vol. 1:1. Spring 2012.

sarjakuvat.eurocomics.info → Mämmilä. Luettu 14.4.2015.

simulistics.com. Luettu 17.2.2015

Suomen Pankin ennusteita kevät 1988 osa 1. Suomen Pankin sivut osoitteessa www.suomenpankki.fi → Suomen Pankki → Yleisöpalvelut → Kirjasto. Luettu 30.5.2011.

Teräsmies- eli Superman-hahmon kotisivu Superman Homepage osoitteessa www.supermanhomepage.com. Luettu 17.3.2015.

The Free Dictionary by Farlex osoitteessa www.thefreedictionary.com/juxtaposed. Luettu 20.5.2011.

wikipedia.com / spatial analysis. Luettu 17.2.2015.

Painamattomat lähteet

Kunnela, Anu 1993: Kerronnan rakenne ja piirteet Tarmo Koiviston Mämmilässä. Proseminariesitelmä Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitokselle.

Kunnela, Anu 1995: Kertojan piirteet Tarmo Koiviston Mämmilässä. Laudaturesitelmä Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitokselle.