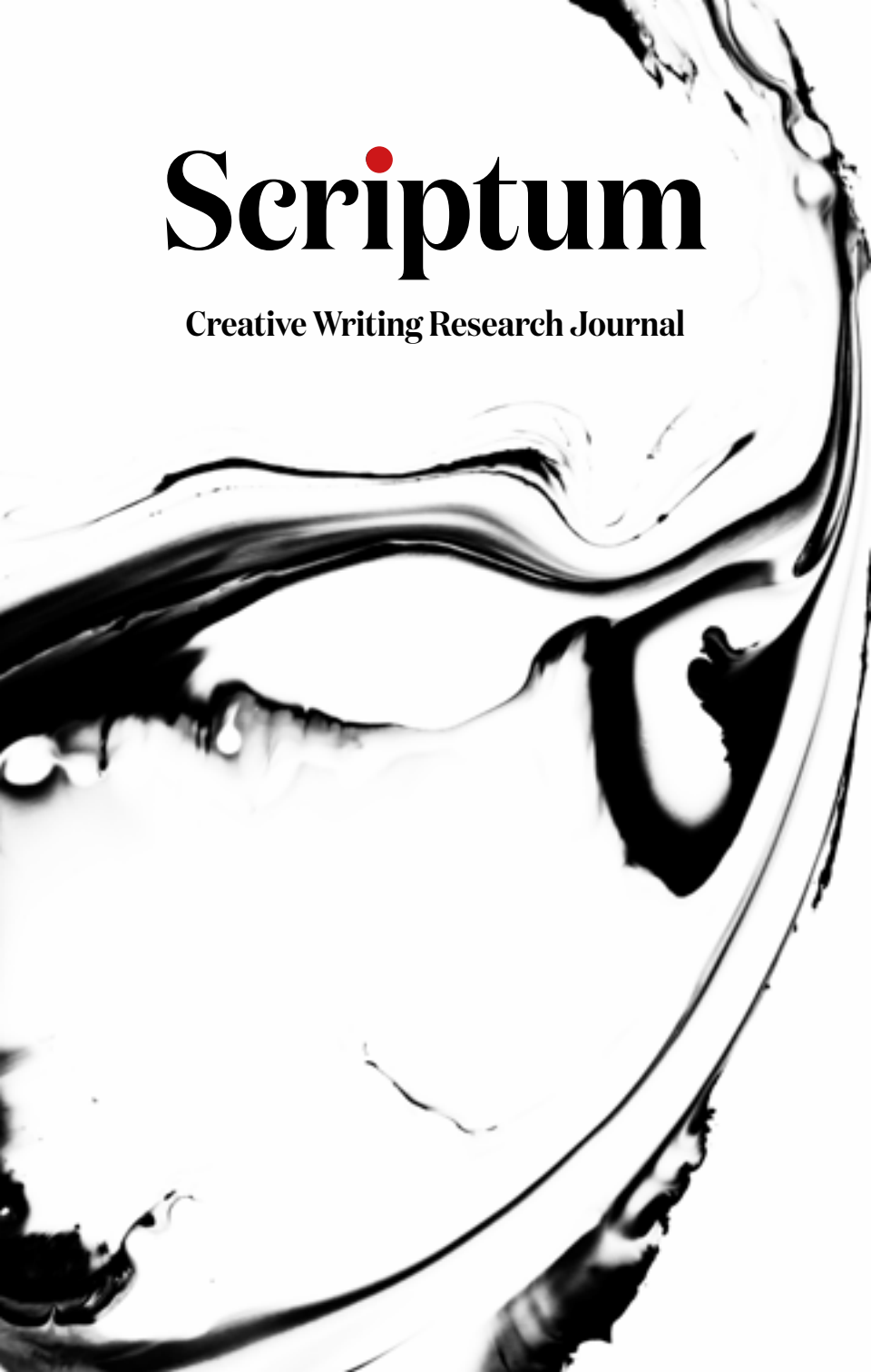


Scriptum

Creative Writing Research Journal



Scriptum 1/2021

volume 8

ARTIKKELIT/ARTICLES

Nina Sääskilahti: *Kuuntelukirjoittaminen ekopoeettisena käytäntönä* • 4

Sari Mäki-Penttilä: *Writer's silence and writing among silence* • 27

Emilia Karjula: *Thinking ethnographically in creative writing – case study of a writing prompt* • 53

Ágnes Orzóy: *Selling Hungarian Fiction in Translation: Agency and Process* • 66

Johanna Pentikäinen: *Mentoritekstit kirjoittajaksi oppimisen tukena – Opettajien kokemuksia ja oppimiskäsityksen luonnostelua* • 103

ARVIO

Kari O. Silvola: ”Kirjoittaminen moniperusteisen syrjinnän leikkauspisteessä.” Janelle Adsit (2017): *Toward an Inclusive Creative Writing* & Janelle Adsit, Renee M. Byrd (2019): *Writing Intersectional Identities*. • 136

SCRIPTUM Publications of Writing Research is a refereed, open access publisher of scholarly articles in Creative Writing Studies. Articles or monographs will be published in Finnish or in English. The Publisher is Jyväskylä University Department of Music, Arts and Culture Studies.

THE EDITORIAL BOARD OF SCRIPTUM

Paul Graves, MFA, University of Helsinki,

Juhani Ihanus, Docent, University of Helsinki, poetry therapy

Outi Kallionpää, PhD, University of Jyväskylä, new media writing, pedagogy of creative writing

Päivi Kosonen, Docent, senior lecturer University of Turku, poetry therapy and autobiographical studies

Johanna Pentikäinen, PhD. University of Helsinki, pedagogy of creative writing, artistic research of literature

Vasilis Papageorgiou, Prof. Linneus University Comparative Literature, Creative Writing and theory

Editor-in-Chief:

Risto Niemi-Pynttari, Docent, senior lecturer, University of Jyväskylä, Poetics and social media writing, creativewritingstudies@jyu.fi

Jyväskylä University Digital Archive JYX
EBSCO



Nina Sääskilähti

Kuuntelukirjoittaminen ekopoeettisena käytäntönä

Teoksessaan *Ecocriticism and the Poiesis of Form: Holding on to Proteus* Aaron M. Moe (2019) pohtii biosemiotiikan ja materiaalisen ekokritiikin keskeistä kysymystä. Miksi inhimillinen on nähty semioottisesti aktiivisena siinä missä luonto on käsitetty epäaktiiviseksi. Omassa aihepiiriin syventymisesään Moe laskeutuu lopulta solutasolle, ja kysyy, onko aineen muotoa synnyttävä toimijuus solutasolla samanlaista vai toisenlaista semioottista toimintaa kuin muu materiaalin poiesis. Solu on vain yksi minimalistinen Moen tarkastelema muoto siemenen, fragmentin, aforismin ja värähtelyn joukossa. Runoudesta puhuessaan Moe näkee, tai ehkä pikemminkin kuulee, äänen värähtelyn muotoa tuottavana energiana.

Mikrotaso, solujen prosessit sekä ilman ja veden partikkelit ovat, kuten tunnettua, Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin klassikkoteoksen *Mille Plateaux* (engl. *A Thousand Plateaus*, 1987) kuvastoa. Maan ja kosmoksen värähtelyjen puoleen kääntyville Deleuzelle ja Guattarille, kuten Moellekin, äänellisyys on viimesijaisin kysymys – yhtäältä perustavin, toisaalta se, johon lopulta päädytään. Miksi ääni tulee niin usein vasta muun jälkeen, viipyen? Entä jos kirjoittamista lähestytäisiinkin jo alun alkaen äänen värähtelystä liikkeelle lähtien?

Timothy Morton (2007) löytää äänilähtöisestä ajattelusta keinon vapautua luontokirjoittamiseen piintyneistä rasitteis-

ta. Näihin lukeutuvat romantisoimisen lisäksi sisä- ja ulkopuolen ja etu- ja taka-alan erottelu. ”Luontoa” materiaalisena kokonaisuutena ei tulisi käsittää kielen avulla kuvattavaksi taustaksi, vaan esimerkiksi kirjan sivun materiaalisuudeksi ja kielen fyysiseksi suutuntumaksi. Mortonille (mt. 40–42) ambient on esimerkki etualan ja taustan erottelun purkautumisesta: ambient on jotain, joka ympäröi.

Kirjan tekstiä ympäröivä tyhjä tila, marginaali, vie huomion ilmaisuvälineen materiaalisuuteen. Samoin äänitaiteessa ympäristö ei ole taustaa ja ilmaisuväline etualaa. Tilassa soiva ääni soi tilan materiaalisena värähtelynä, jolloin ei ole mahdollista ajatella taustan ja etualan käsitteiden kautta. Samalla jako sisä- ja ulkopuoleen katoaa.

Tilan resonoiva fyysisyys on keskeinen lähtökohta myös ambient-musiikin pioneerille, avantgarde-säveltäjä Pauline Oliverosille. Oliverosille ääni on fyysistä materiaalisuutta, resonoivaa värähtelyä. Tästä lähtökohdasta rakentuu Oliverosin kehittämä syväkuuntelumenetelmä. Se korostaa kuuntelemisen merkitystä osana paitsi säveltämistä ja musiikin esittämistä, kaikkea taiteellista toimintaa. Tässä artikkelissa tutkin Oliverosin inspiroimana luovien kuuntelumenetelmien potentiaalia ihmistä laajempaa¹ koskevan luontokirjoittamisen kokeiluissa. Kysyn mitä kuuntelua hyödyntävä kirjoittaminen voisi tarkoittaa? Vastauksena tähän kysymykseen käsittelen käytännöllistä esimerkkiä, jossa kokeiltiin kuuntelukirjoittamista osana taiteen ja ekologian lähtökohtia yhdistävää ekoakustista työpapjaa.

1 Enemmän-kuin-inhimillinen, joka on myös suomennettu muotoon ihmistä laajempi, on David Abram (1996) ehdotus luonto-käsitteen korvaajaksi. Käsite liittyy tarpeeseen uudistaa luontoa koskeva kielenkäyttö ja käsitys kielestä ja kirjoittamisesta vain ihmiselle kuuluvana.

Kutsun kuuntelun ja kirjoittamistapahtuman tuloksena syntyneitä tekstejä kuuntelukirjoituksiksi ja kirjoitustapahtumaa kuuntelukirjoittamiseksi. Kuuntelun ja kirjoittamisen suhteeseen paneutuneista äänentutkijoista Deborah Kapchan (2017) käyttää käsitettä äänikirjoitus tai äänikirjoittaminen (sound writing) puhuessaan kirjoittamiskäytännöstä, jonka kautta affektiivinen materiaali, ääni, muunnetaan kirjoitukseksi.² Käytän suomenkielisinä käsitteinä äänikirjoituksen sijaan kuuntelukirjoitusta ja kuuntelukirjoittamista vedoten siihen, että viimeksimainitut ottavat paremmin huomioon eron kuulemisen ja kuuntelemisen välillä. Kuunteleminen, toisin kuin kuuleminen, on aktiivista toimintaa pikemminkin kuin äänen passiivista vastaanottamista (Oliveros 2005).

Kuuntelukirjoittamiskokeilun sisältänyt työpaja järjestettiin *Taide, ekologia ja ihmisen monimuotoinen luontosuhde* -tutkimushankkeessa, jossa pohditaan taiteen merkitystä ympäristökysymysten käsittelyssä.³ Jo olemassa olevien teosten ja niiden vastaanoton tutkimisen lisäksi taiteen mahdollisuuksia luontosuhteen käsittelyssä lähestytään hankkeessa käytäntölähtöisen tutkimuksen keinoin. Tutkimushankkeen käytäntöperusteisen tutkimuksen osa-alueeseen sisältyi kaksi ekoakustista työpajaa. Niissä yhtenä päämääränä oli laajentaa keskustelujen ja kokeilujen avulla käsityksiä inhimillis-

2 Ks. kuuntelukirjoittamisesta postkvalitatiiviseen tutkimukseen yhdistettävänä käytäntönä Sääskilahti (painossa).

3 Tutkimushanke on Koneen säätiön rahoittama. Työpajan toteutti ekologi Heidi Björklund, ekologi ja luonnonsuojelubiologi Jenna Purhonen, äänisuunnittelija Pietu Arvola, runoilija Olli-Pekka Tennilä, tutkimusavustaja Aino Nurmesjärvi ja tämän tekstin kirjoittaja. Työpaja kytkeytyy läheisesti myös kirjoittajan ja Olli-Pekka Tennilän aiempaan yhteistyöhön ja hankesuunnitelmiin. Lämmin kiitos osallistujille, työryhmälle ja Koneen säätiölle.

tä ja ei-inhimillisestä kuuntelemisesta. Työpajassa käsiteltiin biosemioottisia informaationvälittämistapoja ja kuunneltiin ympäristöä aistinvaraisesti ja eri materiaaleja sonifoiden.

Keskityn tässä tekstissä työpajan yhteen kokeiluun, syväkuuntelemiseen. Siinä missä Oliverosin syväkuuntelumenetelmä tarjoaa käytännöllisen lähtökohdan kuuntelukirjoittamiselle, uusmaterialistinen ajattelu ja materiaallinen ekokritiikki ovat kiinnostavia äänellisyyden ja luontokirjoittamisen suhteen kannalta. Käsittelen seuraavassa näitä suuntauksia lyhyesti ennen kuin esittelen kuuntelukirjoituskokeilun.

EKOAKUSTIIKAN JA MATERIAALISEN EKOAKUSTIIKIN LÄHTÖKOHTIA

Akustisen ekologian (Farina & Gage 2017), biosemiotiikan (Maran 2014; 2017; Wheeler 2006) ja ekosemiotiikan (Farina 2021) suuntaukset limittyvät mielenkiintoisella tavalla materiaaliseen ekokritiikkiin (Iovino & Oppermann 2014; Oppermann 2019). Jakob von Uexküllin, jonka ajattelua myös Deleuze ja Guattari (1987) kommentoivat territorioista ja deterritorialisoitumisesta puhuessaan, hahmotteli Umweltin käsitteen kautta tapaa, jolla lajit muokkaavat ympäristöään ollessaan vuorovaikutuksessa sen kanssa.

Elävät organismit rakentavat fysiologisten, kognitiivisten ja käyttäytymiseen liittyvien resurssien avulla merkityksiä omassa lajinomaisessa maailmassaan, Umweltissa. Umweltit ovat vuorovaikutteisessa suhteessa ympäristöön havainnon ja toiminnan kenttien välityksellä. Umweltiin sisältyy vain se mikä välittyy ja merkityksellistyy aistinvaraisesti. Ilman teknologisia apuvälineitä ihmisellä ei ole pääsyä esimerkik-

si kemiallisiin viestintäkanaviin, joita useimmat nisäkkäät ja hyönteislajit hyödyntävät. (Maran 2017, 50–53.)

Jokaisella yksilöllä on oma Umwelt ja siksi esimerkiksi äänellinen ympäristö muotoutuu jokaiselle yksilölle eri tavalla (Farina & Gage 2017, 13–30).

Vuorovaikutus eri Umweltien välillä synnyttää semioosfäärin verkoston. Biosemioottiset koodit ovat akustisia, kosketukseen perustuvia, kemiallisia tai visuaalisia jokapäiväisesti käytettyjä informaatiövälineitä, joiden avulla suhde ympäristöön muodostetaan. Päiväaktiivisilla eliöillä visuaalinen tieto painottuu. Yöaktiivisille taas haju ja kosketus, samoin kuin magneettisuus, ovat hallitsevia ympäristösuhteen luomisen keinoja. Makuaistin kautta välittyvä kemiallinen informaatio on puolestaan tärkeä monille organismeille niin kasvi- kuin ihmiskunnassakin. (Farina & Gage 2017, 13.) Ääni on yksi semioottinen väline, jonka avulla yksilöiden ja lajien välinen kommunikaatio tapahtuu ja ympäristössä navigointi onnistuu (Farina 2021). Akustinen tieto on geo-, bio- ja teknofonista tietoa (Farin ja Gage 2017, 13). Ihminen voidaan hahmottaa Wendy Wheelerin (2006) ehdotuksen mukaisesti yhdeksi biosemioottisesti kommunikoivaksi lajiksi muiden joukossa. Samalla käsitys kirjoittamisesta muuttuu: ihminen on osa tekstiä, jonka planeetta kirjoittaa (Oppermann ja Iovino 2017, 20).

Materiaalisen ekokritiikin näkökulmasta kommunikaatio on materiaalis-semioottinen suhteen muodostamisen keino (Oppermann 2019). Kuten Donna Haraway (2008, 26) muotoilee, olemme aina materiaalis-semioottisissa ja kommunikatiivisissa tilanteissa tulossa joksikin jonkin toisen kanssa. Näissä yhteyksissä muodostuu toisiinsa kietoutuneita kertomuksia. Harawaylle kosketus on tärkeä materiaalis-se-

mioottinen kenttä. Kuuntelukirjoittamista kokeilleessa työpajassa keskityttiin äänellisyyteen.

Kuten edellä kävi ilmi, yhtenä käytännöllisenä työskentelymuotona äänellisyyttä kohti kääntymisessä hyödynnettiin Pauline Oliverosin kehittämää syväkuuntelua. Syväkuuntelussa kyse ei ole aistimisesta sinänsä, vaan huomion siirtämisestä siihen, mitä kuunteleminen on. Metatasolla liikkueessaan syväkuuntelu sopii työpajatyöskentelyyn, jossa päämääränä on saada kirjoittajat muodostamaan itse itselleen kysymys siitä, mitä kuuntelemisen perustalta tapahtuva luontokirjoittaminen voisi olla.

Syväkuuntelun synty kytkeytyy 1960- ja 1970-lukujen amerikkalaiseen ympäristöliikkeeseen (Belgrad 2019). Luonnonympäristöillä oli tärkeä merkitys syväkuuntelukäytäntöjen varhaisissa kokeiluissa (Gold 2021). Oliveros oli pioneeri niiden säveltäjien joukossa, jotka kehittivät ambient-musiikin säveltämistä ympäristöfilosofisen ajattelun kautta. Oliverosille vastavuoroisuus ja dialogi ympäristön kanssa ja äänen resonoiva fyysisyys ovat keskeisiä lähtökoh-
tia. Toisin kuin eräät aikalaisensa, Oliveros ei ollut kiinnostunut äänimaisemista, vaan laajemmasta sonosfääristä, johon sisältyy myös stratosfäärinen ja geosfäärinen (Kahn 2013). Oliverosin näkemys sonosfääristä tulee lähelle posthumanistista ja uusmaterialistista orgaanisen ja epäorgaanisen kah-tiajaon ylittämistä. Oliverosia pidetäänkin posthumanistisen feministisen estetiikan kehittäjänä (Ferrando 2016).

Deleuzen ja Guattarin intensiteettien ja materiaalisuuk-sien filosofia, joka lähestyy ääntä materiaalisena virtaavuutena ja värähtelynä, ei ole sekään kaukana Oliverosin ääntä koskevista näkemyksistä. Oliverosin äänimeditaatioissa, kuten muussakin meditatiivisessa toiminnassa, voi syntyä ko-

kemus uppoutumisesta, joka pyyhkii yli ihmiskeskeisyyden. Deleuzen ja Guattarin (Deleuze & Guattari 1987; Guattari 1995) filosofiassa ihmiskeskeisyyden korvaa geofilosofiaan ja kosmoksen värähtelyjen tieteenä. Deleuze hahmotti keston äänellisyytenä, rytminä (ritournelle). Se läpäisee kaiken aistittavan, olemalla elämän perusta ja liittämällä yhteen fyysisen ja ideationaalisen. (Esim. Deleuze & Guattari 1987, 299-300; Gallope 2017.)

Yhteydet Deleuzen, Guattarin ja Oliverosin ajattelun välillä eivät ole sattumanvaraisia. Deleuzen sekä Deleuzen ja Guattarin ajattelulla on suoria yhteyksiä taolaiseen filosofiaan. Deleuze (1990, 65) kirjoitti muun muassa itsen ja toisen, subjektin ja objektin sekä sisä- ja ulkopuolen yhteenliittymisestä tyhjyydellä täyttyvässä läsnäolossa daoon viitaten (ks. Jagodzinski 2020, 27–62). Syväkuuntelumenetelmää kehittäessään Oliveros perehtyi samoin buddistiseen ja taolaiseen filosofiaan ja käytäntöihin (ks. Oliveros 2005, xx).

KUUNTELUKIRJOITTAMINEN PAIKKASPESIFISENÄ TOIMINTANA

Käytäntöperustaisessa tutkimuksessa teoria ja menetelmät ovat läheisessä dialogissa toistensa kanssa. Oliverosin syväkuuntelu tarjoaa käytännöllisen lähestymistavan kuuntelemiskokeiluille. Oliveros (2005, xxi–xxv) korostaa syväkuuntelumenetelmää kuvaillessaan ihmisen totunnaisen kuuntelutavan ja syväkuuntelun eroa. Tavanomaista on, että kehon vastaanottamasta äänellisestä informaatiosta vain osa käsitellään tietoisesti (Oliveros 2005, 18–19). Kuuntelukävelyjä ja -työpajoja suunniteltaessa aistimisen tapojen totun-

naisuuksiin onkin hyvä kiinnittää huomiota. Kulttuuri ohjaa ihmisen aistimiskäyttäytymistä eri tilanteissa. On esimerkiksi tavanomaisempaa katsella ja kuunnella tuntematonta ihmistä julkisessa tilassa tapahtuvassa vuorovaikutustilanteessa kuin haistella tätä läheltä. Myös ympäristö ohjaa totunnaista käyttäytymistapaa.

Tällä on merkitystä työpajojen suunnittelun kannalta. Työpajatoiminta on tilanne- ja paikkakohtaista taiteellista toimintaa ja näin ollen tilanteen ja paikan merkitystä työpajan kokonaisuuden kannalta on syytä erikseen pohtia työpajaa suunniteltaessa. Tässä puheena olevaan, kenelle tahansa avoimeen työpajaan etsittiin osallistujia ilmoituksella, jossa työpajaa kuvattiin luontoretkeksi. Luontoretken ajatukseen sisältyy kulttuurisia toimimisen tapoja, jotka voivat osaltaan suunnata kehollista asennon ottamista ja huomion suuntaamista, myös kuuntelemista.

Aistiminen, liikkuminen ja ympäristö kietoutuvat toisiinsa muillakin tavoilla. Luontoretki järjestettiin kaupunkikeskustan tuntumassa sijaitsevalla suosituilla lähiluontoalueella. Sitä hallinnoidaan kaupunki- ja ympäristönsuunnittelun toimesta. Alueella risteilee useita polkuja. Tämänkaltaisilla lähiluontoalueilla liikkumista ohjataan myös suunnittelukäytäntöjen ja niiden tuloksena syntyneiden reitistöjen kautta. Oletetut aistimistavat ohjaavat myös luontopolkujen toteutusta: on tavanomaista rakentaa luontopolkuja maisemallisesti antoiisiin paikkoihin ja suunnitella reitti johtamaan visuaalisesti vaikuttaviin sijainteihin.

Aistit ja aistiminen kytkeytyvät monin tavoin sosiaaliseen, kulttuuriseen, sukupuoleen ja luokkaan ja tietty aistimisen tapa tai aistimisen kyky voi muodostua normatiiviseksi paitsi yleisölle avoimilla luontoretkillä, myös luontoretkeä toimin-

tamuotona hyödyntävässä tutkimuksessa, tai kuten Stephanie Springgay ja Sarah Truman (2018) ovat huomauttaneet, aisti- ja kuuntelukävelymenetelmää tutkimuksessa hyödynnettäessä. Myös kehon esillä oloon ja liikuttamisen tapoihin liittyy normatiivisuutta.

Aistimisen moninaisuutta ja moninaisuuden suhdetta normatiivisuuteen tai oletuksiin voi kuvata valta-aistien ja vähemmistöaistien⁴ välisiksi suhteiksi. Huomion kääntäminen vähemmistöaisteihin tai muuntuneisiin aistimistapoihin voi horjuttaa ja moninaistaa tavanomaista asennon ottamista, rytmisyyttä ja ympäristöön suuntautumista ja sitä kautta auttaa irrottautumaan tavanomaisesta.

Näistä syistä johtuen työpaja aloitettiin rikkomalla luontoretken tavanomainen kehollinen asento ja aistimisen tapa. Tavanomainen liikkuminen ja aistiminen horjutettiin työpajan alussa tehdyillä liikkumisharjoituksilla. Niissä lähdettiin liikkeelle kävelemällä ensin takaperin selkää edellä, tämän jälkeen mahdollisimman hitaasti askeltaen ja lopuksi tunto- ja kuuloaistinvaraisesti silmät kiinni pitäen. Tavanomaisesta kehon asennosta ja aistimistavasta irtautuminen vähemmistöaistien tai häiriytyneen aistimisen kautta olivat keinoja rikkoa tavanomainen ja aloittaa suuntautuminen ympäristöön orientoitumiseen kuuntelemisen kautta.

4 Viittaan vähemmistöaistin käsitteellä aistihierarkiaan. Monet äänentutkijat ovat tuoneet esille näköaistikeskeisyyden ja äänellisyyden suhteen hierarkkisenä suhteena. Sanavalintani on leikillinen viittaus Deleuzen ja Guattarin vähemmistökielen käsitteeseen. Vähemmistöaistilähtöisyys ja häiriytyneet aistiminen voivat toimia luonnottomina luonnon osallistumisina, joista Deleuze ja Guattari (1987, 272–273) puhuvat. Deleuzelle ja Guattarille luonnon luonnollisuus on toiseksi tuleminen mahdollisuus. Luonto on itsessään moninaistuva moninaisuus, joka on koko ajan tulossa toiseksi.

Hidas liikkuminen on yksi Pauline Oliverosin syväkuuntelumenetelmän vastaanottokykyä lisäävistä harjoitteista, jotka suuntaavat kohti kuuntelemisessa muodostuvien yhteyksien huomaamista. Suunnittelin työpajaa varten Oliverosin harjoitteista kokonaisuuden, jonka avulla kokeilimme syväkuuntelua kaikkiaan noin tunnin kestäneenä harjoitteena. Työpajassa pystyimme kokeilemaan syväkuuntelua melko suppeasti. Syväkuuntelu on hitaasti omaksuttava ja pitkäkestoisista syventymistä edellyttävä käytäntö.

Syväkuuntelussa kuuntelemisen, äänellisen toiminnan, liikkeen ja kuvittelun modaliteetit yhdistyvät. Liikkeen, huomion suuntaamisen ja keskittymisen lisäämisen kautta virittäytyään kuuntelemiseen, joka on kuulemiseen verrattuna kokonaisvaltaisempaa ja koko keholla tapahtuvaa vuorovaiikutteisuutta. Syväkuuntelussa jako sisä- ja ulkopuoleen katoaa. Keholliset harjoitteet sisältävät liikkeen, kuuntelemisen ja äänen tuottamisen harjoitteita, joiden kautta syvennyttään vastavuoroiseen suhteeseen ympäristön kanssa.

Työpajan kuuntelukirjoittamiskokeiluun sisältyi kolme osaa. Tavanomaisen kävelytavan rikkomisen jälkeen teimme kuuntelemiseen virittäviä meditatiivisia keskittymisharjoitteita. Näissä lämmittelyharjoitteissa suunnattiin huomiota hengittämiseen ja kehon vastaanottokyvyn lisäämiseen, vuorovaikutukseen ympäristön ja kehon välillä, samoin kuin akustiseen ympäristöön virittäytymiseen. Kuuntelemiseen orientoiduttiin kuunteluharjoitteiden vetäjän eli tämän tekstin kirjoittajan antamien ohjeiden avulla.

Alkuvirittäytymistä seurasi 20 minuutin pituinen syväkuuntelu, jossa huomiota kohdistettiin laajasti koko ääniympäristöön ja yksittäisiin ääniin. Kuuntelemisen jälkeen kirjoitettiin 10 minuutin ajan vapaasti. Ohjeena oli valita itselle

sopiva kirjoitustapa, oli se sitten raportoiva, piirtelyä sisältävä tai mielikuvituksen alueelle siirtyvä. Muuta työpajan etukä- teistä ja tiedollista kehystämistä esimerkiksi edeltävien ryh- mäkeskustelujen kautta ei ollut.

Jotkut osallistujat jatkoivat muistiinpanovälineinä toimi- neisiin vihkoihin kirjoittamista työpajan myöhemmissäkin vaiheissa. Nostan tähän tekstiini otteita kolmelta kirjoittajal- ta. Minua kiinnosti tietää, kuinka syväkuuntelun yhteydessä kuunnellaan ja kirjoitetaan ja millaiseksi kirjoitustapahtuma muodostuu. Yhteistä 10 kuuntelukirjoitukselle oli onoma- topoeettisten ilmausten käyttäminen. Muutamat lisäsivät kirjoituksen oheen yksityiskohtia maisemasta tai abstrakteja muotoja, esimerkiksi aaltomaisia viivoja. Yksi kuuntelukir- joittaja hahmotti ympäristön äänikartan muotoon ja erotteli äänen alkuperän ja liikkeen suunnan mukaan tekemiään ää- nihavaintoja eri kategorioihin.

Harjoitteiden tarkoituksena oli muuttaa usein tiedosta- mattomasti valikoiva kuuntelemisen tapa ja tätä kautta suun- tautua akustiseen ympäristöön kokonaisvaltaisemmin, äänen värähtelyä tunnustellen ja kuuntelun ja mielikuvituksen yh- teen liittäen.

Syväkuuntelun luonnetta kuvatessaan Oliveros (2005, xxv) neuvoo kiinnittämään huomiota eläinten tapaan kuunnella: monet eläimet ovat syväkuuntelijoita. Ei-inhimillisiin kuun- telemisen ja äänilemisen tapoihin huomion kääntäminen oli osa syväkuuntelumenetelmän päämääränä olevaa kuunte- lemista koskevan käsitystavan laajentamista. Luontoretellä on tavanomaista kuunnella eri eläinlajeja ja tunnistaa niitä. Syväkuuntelun kautta lajien kuuntelusta käännyttiin kohti lajien kanssa kuuntelemista. Tämä onkin Pauline Oliverosin feministisen ajattelun tärkeä päämäärä: kuuntelukin on po-

sitionaalista, joten on tärkeää pohtia mistä positiosta käsin kuuntelu syntyy. Oliverosin lähtökohtana on jaettu, ei-hierarkkinen yhteinen kuunteleminen (Loveless 2020, 102).

Kuuntelukirjoitus: Hengittävä sammal

puron vesi on hiljaa
puitten lehdet hiljaa
ei tuule

tasaisen tinnituksen suhinaa
Läpi kuuluu kaikki
mikä kuuluu

Sammalet ovat hiljaisia
niitä mahtaa kiusata
tuo auton moottorin
pörryttäminen

Räksä!
Siitä sammalet eivät
häiriinny.
Joukko ihmisiä,
hengittävät hiljaa

--

Mitä tässä on?
Pajukkoa, lepikkoa,
hiljainen puro.

Tämä palanen luontoa
on vain pieni ryteikkö
asutuksen ympäröimänä.

Ja miten voimakkaasti
Se pitää puoliaan
olemalla hiljaa!
Puut hengittävät
keltaiset lehdet hengittävät

Sammalikko
hengittää.
Kaikkien hengitys on erilaista.

Kun ihmiset ovat ääneti
he sopivat joukkoon,
luonto hyväksyy heidät lähelleen.

Luonto on.
Ihminen vierailee,
pitää olla hiljaa
ettei häiritse.

Yllä oleva kuuntelukirjoitus⁵ on syntynyt syväkuunteluharjoitusten ja 20 minuutin pituisen syväkuuntelun jälkeen. Kirjoitus tuo esiin syväkuuntelussa tapahtuneen suuntautumisen, jota Stacy Alaimo (2010) kutsuu trans-korporealisuudeksi. Se viittaa inhimillisen ja ei-inhimillisen kietoumaan, jossa inhimillinen asettuu osaksi materiaalisia virtaavuuksia ja paikkaa. Kuuntelukirjoitus ei toimi niinkään yhteyden muo-

⁵ Tekstin on kirjoittanut Ulla Vuopala.

dostamisen välineenä ei-inhimilliseen. Sen sijaan kuuntelukirjoittamisessa voi havaita, kuinka kuunteleva ihmiskeho on jo valmiiksi materiaalisesti kietoutunut, vuorovaikutuksessa ympäristöönsä ja osa sen materiaalisia virtaavuuksia.

Kuuntelukirjoituksessa kietoutuneisuus kaikuu rinnastuksissa, jotka toistuvat läpi kirjoituksen. Materiaaliset ja keholliset toiminnot ja prosessit, kuten hengittäminen, asetuvat rinnastusten samankaltaisuuksien suhteiksi. Hengitys liittyy ilmaan olioiden välillä eli siihen, mikä on välissä. Samalla se liittyy siihen, mikä on yhteistä ja jonka jaamme keskenämme. Ilma kulkee ihmiseen sisään aukoista, jolloin ilman reitti osoittaa kohdan, josta olemme aukkoisia ja huokoisia. Ilma on se, joka kulkee läpi, liittyy meidät ympäristön virtaavuuksiin ja muihin materiaaliin, hengittäviin, kokonaisuuksiin.

Kehon rajojen ylittyminen on enemmän kuin inhimillistä kehojenvälisyyttä: havaintoa siitä, että ihmiskeho on kietoutunut materiaalisuuteen aineenvaihdunnallisesti. Materiaaliset rajat vuotavat ja syntyy havainto paikassa olemisesta materiaalisena prosessina, jossa ihminen on yksi hengittävä olio muiden joukossa. Jokaisen hengitys on erilaista, mutta kaikki, puutkin ja sammal hengittävät. Ihmiskehon hengitys rinnastuu muiden olioiden hengitykseen: koko ympäristö tekee korvin kuultavaa hengitysäntä. Enemmän kuin inhimillinen kietoutuu kirjoitukseen. Minä maisemoituu, uppoaa verkostoihin.

Toisessa kuuntelukirjoituksessa subjektit vaihtavat paikkaa tai muuntuvat toisiksi. Kuuntelukirjoitus kuvaa kuuntelevan ja kirjoittavan ryhmämme subjektin ja objektin paikkoja vaihtaen linturyhmäksi, naamiohaukoiksi:

naamiohaukat sammaleisilla
keltaisten lehtien sisustamilla
kivillä.

Maskit kuin valkea
linnunnokka – ekoakustiikka-
lunnit. Lähinnä näytämme lunneilta.

Kirjoitukset tavoittavat jotain, jonka kuuntelukirjoitustilanteesta myös itse tunnistan ja muistan. Kuuntelukirjoittaminen aloitettiin pienellä aukiolla, johon asetuimme kukin omaan kohtaamme, hiljentyen ja lähes liikkumattomaan asentoon jäähmettyen. Keskityimme kuuntelemaan. Kun olimme hiljaa paikoillamme, linnut tulivat katsomaan meitä. Niitä kerääntyi päittemme päälle tarkkailemaan. Ne pääsivät omia linnun ääniään päittemme yllä. Siinä hetkessä emme tarkkaillleet lajeja luonnossa, vaan tarkkailimme lajien kanssa. Emme kuunnelleet lajeja, vaan kuuntelimme lajien, tai pikemminkin eläinyksilöiden, kanssa toisiamme. Syntyi kokemus siitä, kuinka ihminen on vain yksi aistiva, kommunikoiva ja materiaalis-semioottisia suhteita muodostava laji muiden joukossa.

Luontoretkellä ihminen usein suuntaa huomionsa eri kohteisiin ympäristössä, tarkkailee lintuja ja muita havaittavia, liikkuvia tai äänteleviä ja näyttäytyviä eliöitä. Kuuntelukirjoittamisen aikana lintujen asetuttua päittemme ylle tarkkailemaan meitä koin itse oman kuuntelevan kehoni osaksi paikan akustista yhteisöä, yhdeksi ääntelijäksi ja kuuntelijaksi monien muiden ääntelevien ja kuuntelevien ja näyttäytyvien eliöiden joukossa. Austin McQuin (2020) kutsuu äänellisen vuorovaikutuksen kautta syntyvää kokemusta osuvasti lajienväliseksi resonanssiksi. Syväkuuntelussa toteutui kuuntele-

misen muoto, joka on lajienvälistä resonanssia, kuuntelemista yhdessä pikemminkin kuin jonkin kohteen kuuntelemista. Kyse ei silloin ole yhteyden muodostamisesta ihmisestä erilliseksi käsitettyyn luontoon, interaktiosta ihmisen ja luonnon välillä. Pikemminkin kyse on sen havaitsemisesta, että kuuntelemme toisiamme, kuuntelemme yhdessä.

Kuuntelukirjoittamista pohtiessani olen kiinnittänyt paljon huomiota syntyneiden tekstien rinnalla kirjoitustapahtumaan. Kun muistelen puron varteen pienelle aukiolle puskiin keskelle paikoilleen asettunutta ryhmäämme, joka keskittyy pelkästään kuuntelemiseen, kirjoitustapahtuma alkaa mielesäni muistuttaa performanssia tai interventiota, joka rikkoo tavanomaisen. Paikallaan olomme teki meistä myös esiintyjä. On tavanomaisempaa liikkua lähiluontoalueella ympäristöä tarkkaillen, poluilla askeltaen, yksin tai pienessä joukossa. Kuunteleminen paikallaan istuen voi sen sijaan näyttää ei-minkään-tekemiseltä.

Toimintamme hämmensikin toisia luontopolulla liikuneita ihmisiä. Alentamalla äänensä kuiskaukseksi jotkut heistä kysyivät, voivatko kulkea sen aukion läpi, jolle olimme asettautuneet. Hiljaa paikoillaan oleva mitään tekemätön ihmisparvi ei vastannut tavanomaista toimimisen tapaa. Syväkuuntelu teki kuuntelevista kirjoittajista hetkiseksi tarkkailun ja huomion kohteita, kuin ihmiseläinryhmän, joka asuttaessaan lähiluontoaluetta tulee siellä liikkuvien tarkkailun kohteeksi.

Kuunteleminen on Pauline Oliverosin syväkuuntelussa itsessään taiteellista toimintaa. Edellä olevan esimerkin vailossa kuuntelu taiteellisena toimintana voidaan käsittää taiteen tarjoamaksi mahdollisuudeksi tulla toiseksi. Kun kuuntelemisesta tulee performanssi, kuuntelemisen akti voi olla

myös interventio. Toiseksi tulemisen kokemuksessa käsitykset kielestä ja kirjoittamisesta voivat myös alkaa horjua. Kirjoitustyöpajat voidaan käsittää semioottisiksi koneiksi, jotka tuottavat kytkentöjensä mukaista kirjoitusta (ks. Sääsilahti 2021). Kuuntelukirjoittamisessa kirjoittaja joutuu kysymään itseltään, mitä kuuntelemisen perustalta tapahtuva kirjoittaminen tarkoittaa. Mitä silloin kuunnellaan? Mitä silloin kirjoitetaan? Mikä kirjoittaa?

Äänilähtöisyys voi lopulta johtaa kirjoittamisesta luopumiseen, ainakin siinä mielessä jollaiseksi luontokirjoittaminen yleensä käsitetään. Kuuntelu ja kirjoittaminen voivat tällöin olla yksi ja sama asia. Käveleminen ja kuunteleminen voivat muodostua ympäristön kirjoittamiseksi, jossa askeleet kirjoittavat maahan ja kehon äänet ilmaan omia merkkejään.

KIRJOITTAMINEN LUONTOKADON AIKAKAUDELLA

Syväkuuntelu yhdistetään useimmiten musiikilliseen luovaan toimintaan (esim. Tiekso 2019). Sen soveltamiselle ei kuitenkaan ole mitään rajoituksia (Gold 2021). Oma kiinnostukseni syväkuuntelua kohtaan liittyi tässä tekstissä kysymykseen siitä, voisiko syväkuuntelua yhdistää myös muuhun toimintaan, kuten ekopoeettiseen kirjoittamiseen. Voisiko kuuntelukirjoittaminen olla enemmän-kuin-inhimillinen kirjoitustapa tai toimia sellaisen osana? Voisiko se avata uusia näkökulmia siihen mitä luontokirjoittaminen on?

Voisiko äänellisyyteen liittyä sellaista potentiaalia, jota esimerkiksi visuaalisuudesta pois kääntyvät Deleuze ja Guattari (1987) siihen liittävät puhuessaan äänellisyydestä kaikkea materiaalisuutta läpäisevänä ja ihmiskeskeisyyden ylipyöh-

kivänä uudistavana ekspressiivisyytenä? Timothy Morton (2007, 64), joka löytää äänellisyydestä luontokirjoittamisen uudistamisen mahdollisuuksia, toteaa että subjektin ja objektin kahtiajako on niin iskostunut ajatteluamme, että on hyvin haastavaa päästä siitä kokonaan eroon. Jos saamme kokemuksen uppoutumisestamme maailmaan, paljon pienemmällä todennäköisyydellä olisimme valmiita tuhoamaan sen.

Syväkuuntelu voi tarjota subjektin ja objektin kahtiajaon ylittymisen kokemuksen. Ympäristö voi alkaa tällöin näyttäytyä suurena äännejärjestelmänä, jota voi kuunnella monikielisenä ja -murteisena puheena. Lähtökohtainen oletus luonnon ja kulttuurin kahtiajaosta voi purkautua. Se minkä antropologit 1800-luvulla julistivat erottavan inhimillisen ei-inhimillisestä, kulttuuri, voi alkaa hahmottua inhimillisen ja ei-inhimillisen kietoutuneisuutena ja ihmisen kulttuurihistoria lajienvälisyyden kulttuurihistoriana.

Jos paneudumme esimerkiksi lintuihin kuuntelijoina, voimme käsittää enemmän ihmisen puheenoppimisen neurologisista perustoista (McQuin 2020, 18). Jos taas kuuntelemme lajien välistä resonanssia, lajien sukupuutto voi alkaa rinnastua sanojen sukupuuttoon. Lajienvälisten kohtaamisten väheneminen köyhdyttää myös kieltä, joka kantaa mukanaan muistijälkeä lajienvälisestä kuuntelevasta kohtaamisesta. Kuulemmeko jonain päivänä linnun äänen vain sanassa liverrys, lokin kirkaisun sanassa rääkäisy?

Ekopoetiikan kentällä — ymmärrettynä laajemmaksi kuin luontorunous tai ekologinen, kantaaottava runous — on etsitty tapoja lajienvälisten suhteiden esiin kirjoittamiseen (Hume & Osborne 2018). Edellä käsittelemäni kuuntelukirjoitus on esimerkki siitä, kuinka kuuntelukirjoittaminen voi toimia yhtenä tapana kirjoittaa esiin kietoutuneisuutta.

Kuuntelukirjoitus voi olla inhimillisen ja ei-inhimillisen yhteenkietova ja tässä mielessä materiaalis-semioottisissa yhteyksissä muodostunut kietoutunut kertomus.

Kuuntelukirjoitus voi olla esimerkki myös eettisestä kirjoittamisesta. Materiaalisen ekokritiikin kentällä on kannustettu etsimään ekologisesti kestäviä ja eettisiä tapoja puhua ympäristöstä. Esimerkiksi Stacy Alaimo (2010) korostaa, että kietoutuneiden kertomusten kertomisella on eettistä merkitystä. Viime vuosina on yleisemminkin entistä useammin nostettu esiin tarve kehittää uusia luonnosta kirjoittamisen muotoja. Esimerkiksi ekolinguisti Aarren Stibbe (2021, 164) mainitsee luontokatoa käsittelevien kirjoitusten ongelmaksi liiallisen abstraktiuden. Stibben mukaan maailmaa ei voi pelastaa käyttämällä samaa kieltä, jolla se on tuhottu. Tarvitaan kieltä, joka herättää kehollisen kokemuksen tason.

On myös keskusteltu siitä, onko luonnosta kirjoittamisella enää ylipäänsä mitään merkitystä? Entistä useampi sukupuuttoaaltoa, luontokatoa ja ilmastonmuutosta vastaan taisteleva on luopunut kirjoittamisesta kokonaan. Filosofi Kathleen Dean Moore (2016, 260) listaa kirjoittajia, jotka ovat jo turhautumisen vuoksi luopuneet luonnosta kirjoittamisesta ja siirtyneet esimerkiksi suoraan toimintaan. Moore kysyy, miksi ylipäänsä enää harjoittaa luonnosta kirjoittamista? Moore itse haluaa kuitenkin pitää kiinni uskosta kirjoittamisen mahdollisuuksiin toimia vastuullisen luontosuhteen syntymisen edistämiseksi. Antroposeenissä, kuten Donna Haraway (2016) on korostanut, synkistä näkymistä täytyy pystyä löytämään myös toivon mahdollisuuksia.

Pauline Oliverosin käsitys kuuntelemisesta ympäristöllisenä kietoutuneisuutena ja ei-hierarkkisenä vastavuoroisuutena sopii tähän eetokseen. Kuuntelukirjoittaminen voi olla

kirjoittajalle ja ympäristöön uteliaan ihmettelevästi suhtautuvalle yksi myönteisen luontosuhteen ylläpitämisen keino. Värähtely kertoo energiasta ja vitaalisuudesta kohinoina, rapinoina ja sirkutuksina, tunnettujen ja tuntemattomien eliöiden, olioiden ja materiaalisuuksien kietoutumisesta elämässä, jota elämme teknologisen ja biologisen kietoutumana. Voi syntyä halu ymmärtää luontoa moninaistuvana moninaisuutena, kuten tässä kuuntelukirjoituksen otteessa sanallistetaan:

Tuulen kohina puissa, samalla staattisen ja jonnekin liikkuvan tuntuinen

Olivatko äskettäiset nopeat kiekaisut peräisin renkaista vai linnun hätäännyntä viserrystä?

Äänet voimistuvat ja hiljenevät aaltomaisesti, ehkä oman hengitykseni tahtiin, kenties sen seurauksena

Lintuja on nyt paljon ja joka puolella. Kunpa tuntisin teidät.

NINA SÄÄSKILAHTI on nykykulttuurin tutkimuksen oppiaineen tutkija Jyväskylän yliopiston Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksessa. Hänen väitöskirjansa Ajan partaalla (2011) käsitteli omaelämäkerrallista aikaa päiväkirjajoittamisessa. Hänen tieteidenvälisesti orientoitunut kulttuurintutkimuksensa on suuntautunut muun muassa kulttuuriseen muistiin, kuulumiseen ja postkvalitatiivisiin ja taideperustaisiin menetelmiin.

LÄHTEET

- Abram, David 1996. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human World*. New York: Pantheon Books.
- Alaimo, Stacy 2010. The naked word: The trans-corporeal ethics of the protesting body. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 20, 1, 15–36. DOI: 10.1080/07407701003589253.
- Belgrad, Daniel 2019. *The Culture of Feedback: Ecological Thinking in Seventies America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Deleuze, Gilles 1990. *Logic of Sense*. Toim. V. Boundas. Käänt. M. Lester & Charles Stivali. New York: New York Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1987. *A Thousand Plateaus*. London: Continuum.
- Farina, Almo & Gage, Stuart H. (toim.) 2017. *Ecoacoustics: The Ecological Role of Sounds*. Hoboken: John Wiley and Sons.
- Farina, Almo 2021. *Ecosemiotic Landscape: A Novel Perspective for the Toolbox of Environmental Humanities*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferrando, Francesca 2016. A Feminist Genealogy of Posthuman Aesthetics in the Visual Arts. *Palgrave Communications*, 2, 16011 (2016). DOI: 10.1057/palcomms.2016.11.
- Gallope, Michael 2017. *Deep Refrains. Music, Philosophy, and the Ineffable*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gold, Heloise 2021. Sähköpostikeskustelut kirjoittajan kanssa.
- Guattari, Felix 1995. *Chaosmosis: An ethico-aesthetic paradigm*. Transl. Paul Bains & Julian Pefanis. Sydney: Power.
- Haraway, Donna J. 2008. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Hume, Angela & Osborne, Gillian (eds.) 2018. *Ecopoetics: Essays in the Field*. Iowa City: University of Iowa Press.

Iovino, Serenella & Oppermann, Serpil 2014. Introduction: Stories Come to Matter. *Material Ecocriticism*. Eds. Serenella Iovino & Serpil Oppermann. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

jagodzinski, jan 2020. *Pedagogical Explorations in a Posthuman Age. Essays on Designer Capitalism, Eco-Aestheticism, and Visual and Popular Culture as West-East Meet*. Cham: Palgrave Macmillan.

Kahn, Douglas 2013. *Earth Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*. Berkeley: University of California Press.

Kapchan, Deborah 2017. The Splash of Icarus: Theorizing Sound Writing / Writing Sound Theory. *Theorizing Sound Writing*. Ed. Deborah Kapchan. Middletown: Wesleyan University Press, 1–22.

Loveless, Stephanie 2020. Tactical Soundwalking in the City. A Feminist Turn from Eye to Ear. *Leonardo Music Journal*, 30, 99–103. DOI: 10.1162/LMJ_a_011100.

Maran, Timo 2014. Semiotization of Matter. A Hybrid Zome between Biosemiotics and Material Ecocriticism. *Material Ecocriticism*. toim. Serenella Iovino & Serpil Oppermann. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 141–154.

Maran, Timo 2017. *Mimicry and Meaning: Structure and Semiotics of Biological Mimicry*. Cham: Springer.

McQuin, Austin 2020. *Becoming Audible. Sounding Animality in Performance*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Moe, Aaron M. 2019. *Ecocriticism and the Poiesis of Form: Holding on to Proteus*. New York: Routledge.

Moore, Kathleen Dean 2016. *Great Tide Rising: Towards Clarity and Moral Courage in a Time of Planetary Change*. Berkeley: Counterpoint.

Morton, Timothy 2007. *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Oliveros, Pauline 2005. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. New York: iUniverse.

Oppermann, Serpil 2019. How the Material World Communicates: Insights from Material Ecocriticism. *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*. Eds. Scott Slovic, Swarnal-

atha Rangarajan & Vidya Sarveswaran. London & New York: Routledge, 108–117.

Oppermann, Serpil & Iovino, Serenella 2017. Introduction: The Environmental Humanities and the Challenges of the Anthropocene. *Environmental Humanities. Voices from the Anthropocene*. Toim. Serpil Oppermann & Serenella Iovino. London & New York: Rowman & Littlefield, 1–22.

Springgay, Stephanie & Truman Sarah E. 2018. *Walking Methodologies in a More-than-human World: WalkingLab*. London & New York: Routledge.

Stibbe, Arran 2021. *Ecolinguistics: Language, Ecology and the Stories We Live by*. London & New York: Routledge.

Sääskilähti, Nina 2021. Amelien silmä. Kuuluminen ja taiteen mikropolitiiikka. *Kulttuurintutkimus* 1/2021,

Sääskilähti, Nina. 2021. Postkvalitatiivisia liikahduksia tekstin ja äänen välillä. *Elore*.

Tiekso, Tanja 2019. Musiikin avantgardistinen ekologia Jacques Attalin, R. Murray Schaferin ja Pauline Oliveroksen ajattelussa. *Musiikki ja luonto: soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*. Toim. Juha Torvinen & Susanna Välimäki. Utukirjat. Turku: Turun yliopisto, 364–383.

Wheeler, Wendy 2006. *The Whole Creature: Complexity, Biosemiotics and the Evolution of Culture*. London: Lawrence and Wishart.

Sari Mäki-Penttilä

Writer's silence and writing among silence

What is the writer's silence and what is the silence in the act of writing. In this context the silence does not mean noiselessness and soundlessness or being quiet, but silence as a tone of life and an orientation of existence, in other words way of being in the world.¹

I start my journey with death and how mortality invites us to be present in our corporeality. Then, the path leads us to the dark forest and its story of oceanic silence. A snow forest follows. It tells about writing in the forest and a change in the tone of existence. Next there is crawling in the icy river among the impersonal. Afterwards there is a large field clearing like a sheet of white paper. Towards the end, we return to the dark forest and writing in the dark. After that I tell you more about my writing and how other people's landscapes of existence invites me to write.

This is a story of the writer wandering in the natural environments and the moments of writing. Story of the writing about silence in nature experiences and nature observations. Nature experience provides an opportunity to write about silence and tell about outdoor writing.

¹ The silence as an existential orientation, it exists everywhere, for example when I'm inside a room or even in a city.

The purpose of this article is to tell about the writer's silence and about writing among the silence.² I describe the writing of my own, based on my own experiences. I dedicate this autoethnographic experiment, research, exploration to the silence and moments of writing by all the writers and to all of them who have courage to hear the spinning of their silence.

O. DEATH TONE³ OF EXISTENCE

The dance with death can be a delicate, but potentially elegant stride toward living the good life.⁴

The most dreadful and most fascinating thing in life is death and the thought of death. It is not dreadful OR fascinating, but both at the same time. It is a corporeal experience which echoes from and against existence. As a writer, I call it *death tone of existence*.⁵

2 Silence has been viewed in many different ways, for example from the perspective of literature, like *Silence in Modern Literature and Philosophy* (Gould 2018) and *Strategies of Silence - Reflections on the Practice and Pedagogy of Creative Writing* (McCrory & Simon Heywood 2021). My writing of writer silence is intended to focus on how the writer experiences silence and how silence relates to writing. So this time I leave the literature perspective out.

3 Death tone is my word for corporeal sense. I write about it in my master's thesis. (Mäki-Penttilä 2019) Tone as a note of the corpus; its nuance, tint, sense, tinge, undertone, atmosphere, instinct. Corpus as body, but I don't want to use the word "body".

4 Juhl ym 2012, 18.

5 Also death tone of being. It is corporeal tone of being. Death tone is some kind of sense of living corpus.

We are born into the world full of life. We are clearings not yet written, like synesthetic circles. At birth, we are full of opportunities. And one day we realize that death is the only promise in the universe. It is quite creepy by the oddest way. The fascination arises from the paleness of existence, on the shore of death tone. The thought of death – death tone of being – is creepy raw, teasing, scratching and opening. And yet, in my experience it is the best I have.

In the everyday life, human beings escape the thought of death. This is the moment of losing one's ability to existence. *Being-towards-death* is being towards possibility, because it frees from delusion into occasionally tumbling opportunities, and it opens up one's own ability to existence. When one grasps the idea of the limitations of life, one is snatched away from the pleasurable, easy-to-take and escape opportunities that are closest to and it brings to simplicity of being.⁶ Existence isn't for death, but death is the corpus of existence.⁷

The death tone gives me silence. In front of death I'm mortal and corporeal. Creepy-beautiful death tone opens my own ability to exist and live. It opens being and living. Among the death tone, I'm fragile and newborn. Acknowledging and recognizing the death tone is related to my writing. My words are rising from this pale simplicity. The death tone is the corpus of existence.

Death tone is at its strongest in fall and wintertime; when here up north the wild nature is quiet, dark and cold and the light is dim. This is my northern silence, and it is the basic

6 Heidegger 2000, 309-326.

7 l'existence n'est pas "pour" la mort, mais que "la mort" est son corps; Nancy 2010, 37; 2008; 14. English translation by Richard A. Rand: Existence isn't "for" death, but that "death" is the body of existence.

tone of existence. Sometimes at some moments there is some writing. A few words about what a lake ice or magpies sound like.

Life is nomadic hiking trip. We are born here and at birth we shout out loud. Of course, because a dark and warm womb is a very different place than this great expanding universe. Among the birth corpus is pristine and opened. There is tone of world's spatiality and openness. Later in life when this bare born corpus has found different kind of shapes and voicings, there is the death tone beneath everything. The death tone is echo of bareness. Writing is my way of breathing and shouting quietly; create a temporary home among of huge spatiality.

I. OCEANIC DARK FOREST

I walk in the dark forest. It is windy. Wind is roaring in the trees. The ambiance of the forest is dark, swinging and weird. I sit down and lean against tree trunk. As the twilight deepens, the lichens on the spruce trunks form a variety of glowing shapes, broad-edged ornaments large and small. The view is uncanny. Likewise, those numerous fallen aspen leaves glow in the ground as individual spheres of light. As if they were floating. Thoughts go awry. The darkness deepen, when I hear the roaring waves of wind.

In the dark existence becomes different, as the sharpness of the eyesight changes. Seeing depth and distance becomes ambiguous. Darkness provides a favorable opportunity for *tactile* and hearing experience. The dominance of visual sense attenuates. Darkness creates clarity when an *unfocused gaze*

releases the thoughts. Unfocused gaze focuses momentarily on infinity.⁸

Who has ever sit alone in a dark forest knows that it is not a pleasant space. Rather, being in a dark forest is the moment of fragility, vigilance and open silence. The experience of existence expands and clarifies. Existence becomes one circle. My eyes have been open all day, but only here in the dark I begin to see. Hearing is strengthened just as if hearing has become seeing. I begin to see with my corpus. There is only one great unified darkness. I don't see myself seeing, I hear the black song of the wind. It is a billowing foamy wave crest of trees; my dark sealess sea. An experience in the dark is something that is hard to express by words. It is a corporeal experience of the unity of everything.⁹

This kind of uncomplicated, immediate and limitless state of feeling can be called *oceanic*.¹⁰ It is both an episodic feeling where sensory boundaries are blurred and some kind of established background feeling of existence. Existential oceanic feelings are pre-intentional and they organize the experience as a whole. They are not directed at specific objects, but give a basic vibe to the experience of existence. Permanent oceanic feeling is more like existential orientation.¹¹

Writer's silence is oceanic. The concept of the oceanicity is my way to give a name for my dark forest experience and

8 Pallasmaa 2016, 37

9 Mäki-Penttilä 2019, 10–15. Writing called *Pimeä tuuli* (Dark Wind) about writing and sitting in a dark forest.

10 Oceanic feeling is Romain Rolland's concept. Parsons 1999, 36–37, 173.

11 Ratchliffe 2012; Saarinen 2014; 2015a and 2015b, 29.

also for my death tone. My silent orientation is oceanic or existential oceanic is my silent orientation. It is more than feeling, it is a sense or tone of being, orientation of being.¹²

The thought of death – like a dark forest experienced alone – is a creepy black oceanic spatiality that creates a bare tone in the corpus. It is an experience of a ghostly, foggy white sailing ship in the dark sea.

2. ECSTATIC SNOW FOREST

It is a regular Monday morning in January.¹³ I wonder to the forest and up to the hills. There is no breeze but a lot of snow. This is the forest where I wrote in the dark. Now, the morning is bright and full of light. I'm sitting on the ground. It starts to snow. The snow forest is silent, but I hear the snowflakes fragile voice. I intertwined with the fall of the snowflakes. I sit and write:

Slow and light snowflakes land on paper. They are on paper for a while until they start to melt. The paper gets wet and the writing begins to spread. With snowflakes, a larger scale of time drops into the paper.

I am at the core of the silent death tone: the writing – my verbal trace in the world – disappears. Snow reveals the fragility of writing; what is actually left of the writing. If the

¹² The dark forest experience is my way to tell about my silence, but tactile oceanicity does not exist only in the dark forest.

¹³ Writing with snowflakes 16.12.2019 Jyväskylä, Central Finland.

writing disappears right away, why am I writing. I believe that the glimmer of death tone makes me write. By writing I can leave a track on paper that seems to be permanent, but the snow reveals the fragility of writing and living.

Why am I writing. For the snowing and snowflakes. Because of existence. Why am I writing? I ask this over and over again by writing and all the time the snowing comes over the writing, melting the exact letters. No one asks me why I breathe. I breathe because I'm alive - I write because I'm alive?

I write because by writing I can be present in my existence. Writing is my way of living. Writing is the archeology of existence. The pen is my archaeological brush. Writing is a way to create a form for living and being. By writing I brush the invisible tone of existence visible.

In the snow forest, I continue writing, until I'm overmuch-writing. I write myself out of the forest, out of the silence. I still sit in the same place, but I write too much and the forest experience disappears. Fortunately, there is cold in winter forest, when sitting still for too long. The cold forces me to move and walk. Walking is an opportunity to warm up and an opportunity to stop noisy overmuch-writing: to be silent-present in the corporeal forest experience.

But someone – noisy subject – in me wants so much to communicate, to say everything. I walk in the snowy forest and wish the head to stop producing words, but more and more new thoughts are coming.¹⁴ I find it disturbing that

14 I have started my dissertation in January 2020 in which I explore writing in the natural environments. Usually when I write in the forests, I only write a few sentences or words, but now because of the dissertation, the head makes a fuss and the verbalizing stays on.

the form of being is verbal and the experience of the forest disappears. I am not in the world, and I'm inside my head. The experience of the forest turns flat and straight. My head is getting bigger and bigger. It doesn't get out of the alley of verbalization. It's too cold, so I can't stop to write. I decide to record my thoughts while walking:

Writing is writer's walk. The writer walks by writing. The writer can walk on the paths of discourses or in the pristine snow.

I walk in the forest and put the phone in my pocket. I am relieved. But! More thoughts arise that prove to be the most important thing in the world. I know, the ideas and words do not stop by thinking. Words and thoughts would roll over my existence like an avalanche or tsunami, if I'd focus on my talking head. I try to focus on my feet on a snowy ground. In spite of that, it feels like I'm just walking on top of all the verbal discourses. I decide to try to remember my thoughts later but my intention to remember rules out experiencing the snowy forest again, and erases the white openness and silence. It's as if trying to go to the sea to swim stone weights on as it is to walk in the middle of bright whiteness and try to remember.

Suddenly something happens. The forest absorbs me. It has snowed fragile white and light snow all morning. I have written and walked in a large and shady spruce forest. And now I arrive at a brighter place where bright light throws down. The head silences and being opens. My corpus is totally forested. The whiteness of the snow forest absorbs me into its interior.

Later at home I write that there is no clock time temporality, there is neither me nor the monolog of the self-subject and the frantic need for communicative verbalization. It's just great whiteness, drowning in white. This experience – after the talking head – feels like losing myself. *If I'm here somewhere, I'm snow powder and an endless reflection.*

I also find an ecstatic leap from the snow forest experience.

In an *ecstatic leap*, we become drawn to *chthonic* force. *Chthonic* means living in the primitive ground.¹⁵ In the leap, we give up thinking and safety-producing structures. The leap is a return home and body. It involves the experience of knowing oneself as a whole, when our body awakens and the accentuated ego steps aside and loses control.¹⁶ In white forest there is experience of leap, tone of being shifts. First there is over-much-writing which leads me towards head-centeredness until the white forest absorbs me to ground, my corporeal home. Actually the returning to the corpus begins from the experience of the cold, when the cold forces me to move. Among the chthonic force there is corporeal tone of the silence.

It could also be said that there is a connection with a *pre-subjective* domain, which work pre-reflectively before subjectivity and before the language is constructed the experience.¹⁷ In the snow forest talking head – the modern self

15 Levin 1985, 284, 300. Jung recognized this ground as a chthonic force.

16 Levin 1985, 297–299, 304–305 ja Heimonen 2009, 234, 237–238. Heimonen writes about the ground and earth in the context of dance. Corporeal dimension of dancing has inspired me as a writer.

17 Stanley 2012, 63, 76.

and its discourse paths – will be challenged.

Silence contains an aspect of *self-forgetfulness*. When we are in a silent place, we begin to forget the fact of our own humanity. Silence allows us the freedom to come unshackled from our material form and to ascend to the philosophical fulfilment. There is an untethering in such a silence; our breath becomes air.¹⁸

When I come down from the forest to the bike path, I realize what has happened. I remember that I was trying to remember something but forgot it among the brightness. I realize that oceanic and silent tone of existence is the moment, when you forget, then you actually remember.

It seems that there is a moment in writing when silence is in danger of closing. The tone of being changes when there is too much writing immersed in words. Writer's silence is to forget conceptualizing, writing, brilliant ideas, talking noisy head¹⁹ and at the same time to remember – get connected with the corporeal silence, the cozy oceanic orientation.

3. ECHO OF ICE

It's February.²⁰ I have slept two nights in a small old cottage, where the temperature of sleeping chamber has been 12 degrees. I put a fire in the fireplace, but it doesn't work prop-

¹⁸ Thompson 2021, 20.

¹⁹ And forgetting incomplete dissertation.

²⁰ 28.2.2020 Temmes North Ostrobothnia, Kalevala Day; Finnish Culture Day.

erly. All the smoke comes in, not out through the chimney. It is impossible to stay in the chamber. I have taken off the chambers windows for the first time in the evening and again in the morning to get the smoke out. I've been sitting and writing in outerwear in a kitchen, and waiting for the smoke to go away from chamber. While sitting still, I'm starting to feel cold. The window glasses of the kitchen and hand wash water are frozen. It feels awkward to be inside the cottage, but I can't be outside either, there is -17 degrees.

I can't fix the fireplace, so I decide to walk out to the fields.²¹ There the sun shines and it is warmer. I think it would be nice to walk to the field clearing to write. I walk in the white snow along the meandering river. The river is partially frozen. I walk along the riverbank. The river ice has collapsed, and the river is open in the middle, where the dark cold water is running. I keep walking and suddenly notice a peculiar ice formation. The riverbanks are frozen, and there the ice is multi-layered. I see five different layers of ice on top of each other. Between lace-edged layers of ice, there are hanging ice-cones that are like large glass chess pieces. The view is spectacular. I have never seen ice like that.

I have a camera with me, and I decide to photograph the ice. The beautiful special ice is too low, too far from me that I could get a good picture of it. I need to get closer, but how. I guess the icy edge is pretty brittle and would probably break under me. I don't want to fall into the water. But these peculiar ice-cones are calling me. I'll test if ice carries me when I land on my stomach on the ice. The ice does not break and I crawl on my stomach carefully and slowly along the ice edge. In the middle of the river, right on the edge of an ice, dark

21 Chimney sweep comes later.

water runs freely. Inch by inch I crawl closer to the special ice and photograph it.

Photographer Minor White goes out into the natural environment and observes. He only grabs the camera when something wakes him up so that he recognizes that the subject has chosen him. He calls this *inner echo*. Instead of clinging to his camera and capturing his subject like a prisoner he waits until the time is right – as if the subject would announce when it's the right moment to press the button. Minor's key instruction is to let the subject find you. As you approach a possible topic, you feel something echoing within you, something familiar to you.²²

The special ice-cone causes an echo in my existence. Peculiar ice make an invitation. It is my opportunity to recognize the moment when the subject has chosen me. First, there is the echoing invitation. Then, the crawl towards the ice-cones and photographing. Taking a photo is my response to the invitation. Finally, the photo is not the most important thing, but the crawl on the fragile ice.

I have also combined the idea of internal echo with *pre-writing*. Pre-writing is the stage of discovery, when a writer assimilates writing subject.²³ The echo is invitation, which echoes in the silence of the corpus. It is my pre-writing and pre-photographing moment, where I assimilate my writing theme or subject, I'm assimilating the echo of the ice-cones.

22 Loori 2008, 29.

23 Rohman 1965, 106, 110.

Only afterwards when I have left the fragile and unpredictable river ice, I begin to create a verbal form for my experience. I feel that when I crawl on the ice, I somehow forget and lose myself. I forget who I am, where I am coming from and what my (sun light) intention has been. In a way, this is forgetting own history; just as temporal personal historicity, and its weight and direction are gone.

Impersonal existence is not having personality, it is pre-human. This being is *il y a*. It is an anonymous and indefinite existence that exists regardless the conscious experiencer. It is a nocturnal existence that is not reached in the light of knowledge, it does not allow itself to be named. There is something, but it cannot be understood or comprehend within any meaningful framework, such as language.²⁴

Human existence is timeless and stalled to the eternal present. *Il y a* is an absolute emptiness before creation, a roaring silence reminiscent of listening a seashell.²⁵ My crawling towards the icy chess pieces is crawling towards the running water, the roaring *il y a*, towards anonymity and impersonality, which are the features of the writer's silence.

4. FIELD CLEARING

I walk from the river to the middle of a white snowy field. I sit down and start writing about the ice-cone-invitation experience. I sit in the middle of the field clearing. The snow is pure and clear. The sky is completely blue without clouds. I

24 Levinas 1996, 14–15, 52.

25 Levinas 1996.

notice traces of a hare in the snow.²⁶ I ponder the tracks that animals – including people – leave in the snow, tracks on the paper. I think about the white snow blanket as a blank white sheet of paper. Then it feels like I have written enough, and I just sit. I sit in the middle of a big snowy paper sheet. There is only a white large expansive field and paw imprints of hares and mine on it.

Afterwards, when I have stopped writing and lost my words, I suddenly take my leave. I start walking. My feet leave big spiral of footprints in the field. I walk in the white snow, in the white snow clearing. White snow makes me walk. I'm walking on the big snowy paper. Writing is leaving a track. Today I'm corporeal pen, my feet are pen-twins. There, in the middle of the snow-clearing-spiral I return to the question, why do I write, why leave tracks when the world is full of them. And then I just stand quietly and wordless in the middle of the field spiral.

I walk out of the spiral. I stay next to it and look at it. The sun shines from behind and the sun and my trunk create a long shadow over the spiral. Here, when you stand for a moment, you can see your own shadow moving, wandering, even if not moving yourself. The movement of the planet is revealed. The planet is wandering, spinning.

Here we all are together. The hare has left its tracks on the snow when it has come to the field to eat the hay under

26 I don't know if there are traces of *Lepus timidus* (snow hare/white hare) or *Lepus europaeus* (brown hare). The tracks of the *Lepus timidus* are rounder than the tracks of the *Lepus europaeus*, but there are only one kind of trace, I cannot know whether these are rounder or not. Besides, the snow is so powdery that the tracks are not very accurate.

the snow. I have walked in the field and left my mark on the snow because I can't be inside. I walk in the field and sit down to write, I write about my observations and perceptions, describe my experiences, explore being, living and the northern silence by writing. Among the huge whiteness I experience my openness. Likely, the hare experiences all this very differently. As a human being, I call the experience *Lichtung*.

Lichtung (clearing) means openness of existence.²⁷ It can be defined as the world. The world wrenches us into our existence.²⁸ There is no boundaries between world and me. The world does not appear as an object in front of me. The world is in me; I'm in the world.

Can also be said that the experience no longer happens to you but in you.²⁹ *Lichtung* is corporeal clearing of the world.

5. DARK FOREST WRITING

I sit in the dark forest.³⁰ I have a piece of pen and a small notebook. Sitting in the dark feels odd. The silent opened fragility. The creepy and fascinating tone together. I sit still, breathe and listen to the dark forest with my corpus. In my experience, it means that listening, hearing and touching are together. It's like palpating with your corpus, knowing

27 Heidegger 2000b, 91. Heidegger 2000a ja 1995.

28 Kakkori 2012, 217.

29 Eric Fromm's words. Gordon 1965, 110.

30 Writing in the dark forest October 2017 Jyväskylä. Central Finland. (Mäki-Penttilä 2019, 12–15.)

by touching, and listening with your bones and circulation. There is no analysis of the senses or even verbal thinking, but a palpating tone of corpus, like a synesthetic scan of the dark ocean.

Synesthesia means a state in which the connections between the sensory channels work in an unusual way. A person can experience melodies and letters or another person's personality or an emotional state in colors. Synesthesia is the non-pruning of nerve pathways.³¹ In general, in my existence, hearing and tactile sense are close to each other. For example, if something or someone touches me, for me it is a tactile experience which is more like hearing experience. Also, the lights are an aural experience for me. In the dark forest, oceanic synesthesia flourishes because it's dark and I feel that my eyes are quiet.

I want to write about the dark experience, hence I translate my corporeal existence in words and language. I escort my being towards the words. My wordless corpus-sense transforms into verbal, like I painted it and with it brushstroke by brushstroke. In the beginning, I reach for shapes, colors, shades. *Kuulostelen ruumiillani* – I listen with my corpus. I listen to the world with my every cell, that is, listening and tactical feeling intertwining. My corpus and the world intertwine. As if I were scanning the darkness with my corpus and looking at nothingness and everythingness.

First there are few words, one, two or three. They are not in logical order. Some are not the right words at all. Pimeys (Darkness) purhuu, mörhii. More words emerge, slowly, through the corporeal sense. It's like a vibrating unimagina-

31 Häkkinen 2018.

ble picture, like a picture I hear in my ear and see with my skin. I write, but the main focus is still on the corporeal sense. The words are less important. I breath. Quietly. I write about my writing and my corporeal tone in the dark. The corporeal tone is intact and sure, but the connection with it, is thin, vulnerable. I don't want to break it down by noisy quick-tempered verbalizing.

The darkness deepens. It happens that I no longer see the writing at all. I still write the words, but I can't visually confirm their existence on paper, just as if the words disappeared right away. Writing still exists, but I can't be sure of the text. In this mode, writing feels even more like painting.

This is the moment when I feel that darkness has accompanied me to see the bareness of existence more clearly. To non-beginnings and unendingness. To silence. I call this experience of silence the nomadic clearing of existence. I am at the heart of the thinness, among the death tone, discourse-bare-corpus. I'm exposed.

The corpus is neither a signifier nor a signified. It's exposing and exposed. Existence is breakage and corpus is an extension of this breakage.³² The corpus is the being-exposed of the being.³³ The world is exposed to the writer and the writer to the world, and the writing is the result of a contact between the two exposed.³⁴

32 Nancy 2010, 44; 2008; 25.

33 Nancy 2010, 51; 2008, 35.

34 Lindberg 2010, 24.

Writing means a gesture toward touching upon sense. A writer doesn't touch grasping, by taking in hand, but by way of sending herself/himself to the touch of something outside, hidden and displaced.³⁵ Writing is about touching and becoming touched. Writing is also just one way to experience life and nature.

There is always something that calls me strongly, like darkness, and I have a strong desire to translate it into words and say it in words. When I write in the forest, I usually write a little and briefly. Mostly I hike in the natural environments and writing is not that important, writing is just one tone in life. I don't go to the forest to write or take photos, but to be outdoors; to be exposed to the forces of the nature. Darkness, harsh frosts, storms and rains are my favorites.

When I write, I like to write by hand. Often when I write, I also draw at the same time. A notebook, pens, and a camera are often included in the forest just in case, just as lunch and a bottle of water are included. And if pen and paper are not included, I write by singing:

I sit in a windy forest on a root of the tree.³⁶ I lean against a tree and feel the swinging motion of the trunk. The wind makes the tree sway, the tree makes me sway and the rhythm of the waltz starts to play in me. Gradually, the melody and words emerge. This is new song, I haven't heard it before. I sing the melody and words. Tree and the wind are the orchestra accompanying me. I don't have paper and a pen, so I don't write by writing. I write by singing. I feel the tree swinging, I listen, I watch the forest, I touch the moss. I hum

35 Nancy 2010, 32. 2008, 17.

36 In Temmes. North *Ostrobothnia*, Finland, in the forest. 2014.

and I sing the melody first without words, I let the melody come out until the words come along.³⁷

6. THE END IS THE BEGINNING

The silence has many negative and positive attributes. It should not be thought as the opposite of speech, but *conceive of it as part of speech, located on continuum*. How silence engenders speech.³⁸ I write among the silence. This does not mean that there is silent before or after writing, but that I write among silence. The silence is part of the writing. Of course because it is the existential orientation of the corpus. Therefore, in act of writing, the writer again and again returns to the beginning, that is returning to the corpus; retains the tone of the corpus, perception and experience. Then the focus does not escape into words and producing words. This is writing among silence.

Silence can be viewed aesthetically, ethically, and politically.³⁹ The silent orientation; the writer's silence is just silence. It is a way of living and being. And when some writing happens, there is no aesthetic, ethical or ecological goals, the writing is not intentional. Writing is a way to be open with

³⁷ I repeat the song so many times that it leaves a memory mark. Later at home I record the song and name the song: waltz of Suonetar. In folklore Suonetar is a healer and dead awakener. This waltz and eight other my songs were part of exhibition *Esiäitien elämänvoiman juurilla* in the Finnish forest museum Lusto 21.8.2015-10.1.2016. (Kailo & Heiskanen 2013; Kailo 2018; Heiskanen 2017)

³⁸ Gere 2001, 206, 219.

³⁹ Gere 2001.

the world. Spin together with the world.⁴⁰

The orientation of silence is bare untouched snow. It is an oceanic darkness. I would rather give up words and writing than lose my silence. Silence is a tone of living from which words emerge by corporeal listening. Living among the silence is being present in an experience in which the self dissipates, and the world opens. Among the silence, it is possible to write about observations and experiences and tell things. Words are born naked. They are trembling, clumsy, fragile, questioning, and wandering.

It's harder to tell than to invent. Inventing is extremely easy.⁴¹ Writing among silence, it's about the telling. Inventing means discourses, head-centeredness and noise for me. While telling there is the silent wisdom of the corpus. To be exposed⁴² to the death tone makes living among silence and to writing among corpus possible. When I'm telling by writing, I am present in perception and experience. When I am present in perception and experience, telling is a natural way to be. Of this short corporeal writing is an opportunity to take root in the ground.

Silence does not mean emptiness or the absence of sounds, but it is living in the corporeality that opens the world and being among the world. There are voices, flavors and smells.

40 It is possible that in such an openness of silence, the essence of human is something called ecological. The ecological aspect is current, but I do not want to write about ecology in this writing because writing about ecology is politics and there is no politics among the existential orientation of silence.

41 Cixous 2016, 13.

42 Exposition; Expeausition. Nancy 2008, 32–33.

Silence is a death-toned constant opening. It is oceanic, impersonal, pre-reflective and ecstatic. It is remembering and forgetting at the same time; remembering corpus and ground and forgetting subjective head-centeredness.

Death tone is my continuous echo. Sometimes, the echoes make me photograph, sing or write. Or write spiral with my feet in a snow clearing. Using the tone of death in writing is like crawling carefully on thin ice, it is fragile and gets easily broken. Therefore, I write quietly, slowly, subtly and by listening the corpus. It seems that the silence of the writer is the corporeal being in the world and writing among the silence is to write the corpus.

Someone might think that writing in the natural environment means loneliness and being alone, but the act of writing is always a direction to others and otherness. Moreover when writing in the forest, you are never alone, because there are many beings in the forest like squirrels, hares, spruces, magpies. In the summer in the forest, there is writing among the ants. Someone might think also that writing among silence takes place only in the natural environments without people, but silent orientation and corporeal hearing also comes true with people:

I am sitting in the blue tent of the Veen emo.⁴³ I'm wearing Metsänneito suit.⁴⁴ I am in a tent in the Villa Viena.⁴⁵ It's evening and it's already getting dark. I am writing poem portraits. Outside the tent is a sign that reads; what would you look like as a poem.

One by one, an unknown person crawl in the tent. I watch at the unknown creature for a moment and write a poem portrait. Writing poetic portraits is based on silence and being together. The poet looks at the other person, who looks back at you.

I look at another person, I listen with my unfocused gaze of corpus. I'm listening with my corporeal sense as I listen the dark forest, field clearing and special ice. The tones of different aspects of other human are processed into words through corporeal listening. By corporeal listening I write *something* invisible to be visible. *Something* which is as much about you and me, which is she/he, which is we, which is the world and the planet. It is some kind of silent spinning together. When the poem portrait is complete, I read the poem aloud and give it to the portrayed person.

43 Veen emo ~ The Finnish Mother Goddess of Water. Ecopsychologist Irma Heiskanen has made Veen emo's tent, which is based on the traditional knowledge of indigenous peoples. Veen emo has been a key figure in Finnish mythology and folk poetry.

44 Metsänneito ~ called also Annikki; Hongatar; Bear mother; Queen of the forest (Kailo 2018, 125.) Metsänneito suit is based on the research work of PhD Kaarina Kailo (2018), the suit is made by Kailo and Asta Räsänen.

45 14.9.2019. Kalevala "village" in Oulu. I write poetic portraits for 3 hours. Writing poetic portraits is a particularly beloved way of writing. I have written hundreds of poetic portraits.

*Soit à écrire, non pas du corps, mais le corps même. Let there be writing, not about the body, but the body itself.*⁴⁶ Bodies⁴⁷ are not the fullness or filled pace, but some open space. The task of writing is to create a space for what is without space.⁴⁸ Endlessly, the end and the beginning are intertwining. Hearing the echo of death tone makes being and living nomadic. Life is a nomadic exploration. Among the nomadic spatiality, writing is a way to ask who I am today; to build a temporary hut.

SARI MÄKI-PENTTILÄ is a forest writer who creates her text through hiking, silence and nature experiences. In her dissertation, she studies nature writing. This writing about writer's silence is a small peek into the subject of silence. For this writing and writing in English, she has sought help from the moonlight forest in April 2021. The Finnish word *kuu* (moon) and the English word *moon* are very close to each other.

46 Nancy 2010, 32; 2008, 8, 9. English translation by Richard A. Rand.

47 Les corps

48 Nancy 2010, 36; 2008, 14–15.

LITERATURE

Cixous, H. 2016. Viimeinen taulu tai Jumalan muotokuva. Synteesi, Taiteidenvälisen tutkimuksen aikakauslehti. 2016: 3. Helsinki; Suomen semiotiikan seura, 2-16. (Le dernier tableau ou le portrait de Dieu/ Entre l'écriture Suom. Anna Louhivuori)

Gere, R.A. 2001. Revealing silence: rethinking personal writing. Article College Composition and communication 53(2): 203-223.

Gould, T. 2018. Silence in Modern Literature and Philosophy. Cham: Palgrave Macmillan.

Heidegger, M. 2000a. Oleminen ja aika. Vastapaino: Tampere. (Sein und zeit, suom. Kupiainen, R)

Heidegger, M. 2000b. Kirje humanismista ja Maailmankuvan aika. Tutkijaliitto: Helsinki. (Brief über den Humanismus und Die zeit des Weltbildes, suom. Lehtinen, M.)

Heidegger, M. 1995. Taideteoksen alkuperä. Taide: Helsinki. (Der ursprung des Kunstwerkes, suom Sivenius, H.)

Heimonen, K. 2009. Sukellus liikkeeseen: liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Heiskanen, I. 2017. Esiäitien kädenjäljillä – perinne-ekologista viisautta ja ornamentikieltä. Lore & Loom.

Heywood, S. & McCrory, M. 2021. Strategies of Silence – Reflections on the Practice and Pedagogy of Creative Writing. London: Routledge.

Häkkinen, J. 2018. Outojen kokemusten psykologia. Jyväskylä: Docendo.

Juhl, J., Arndt, J., Vess, M., Vail, K., Routledge, C. & Rutjens, B. 2012. When Death is Good for Life: Considering the Positive Trajectories of Terror. Article: Literature Review in Personality and Social Psychology Review 16(4):303-29. Sage Journals.

Pallasmaa, J. 2016. Ihon silmät: arkkitehtuuri ja aistit. Helsinki: ntamo.

Kailo, K. 2018. Finnish Goddess mythology and the golden woman-climate change, earth-based indigenous knowledge and the gift. Lore & Loom.

- Kailo, K. & Heiskanen, I. 2013. Esiätien elämänvoiman juurilla – Perinnetietoa Pohjolan myyttiemojen ja haltioiden maa-ilmasta. Oulu: Myyttikehrä. Luettu 10.5.2021 osoitteesta: <http://www.kaarinakailo.info/kirjoituksia/haltiakirja-Kailo-Heiskanen-2013.pdf>
- Kakkori, L. 2012. Maailma Martin Heideggerin filosofiassa. Teoksessa J, Kotkavirta, O-P, Moisio, S, Pihlström, H, Seinälä (toim.), Maailma, 212-220. Jyväskylän yliopisto. Sophi-julkaisusarja. Luettu 11.3.2021 osoitteesta <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/37363?locale-attribute=f>
- Levin, D.M. 1985. The body's recollection of being: Phenomenological psychology and the deconstruction of nihilism. London: Routledge & Kegan Paul.
- Levinas, E. 1996. Etiikka ja äärettömyys: keskustelija Philippe Nemon kanssa. Helsinki: Gaudeamus. (Ethique et infini, suom. Pönni, A.)
- Lindberg, S. 2010. Saatesanat. Teoksessa J-L Nancy, Filosofin sydän. Corpus ja Tunkeilija. Helsinki: Gaudeamus.
- Loori, J.D. 2008. Zen ja luovuus: kehittyminen taiteen polulla. Helsinki: Basam Books. (The zen of creativity: cultivating your artistic life, suom. Hartikainen, T. & ja Porceddu, L.)
- Mäki-Penttilä, S. 2019. Pimeätuulinen valkoinen hiljaisuus – runoilijan poeettinen tajunnanmaisema. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Nancy, J-L. 2010. Filosofin sydän: Corpus ja Tunkeilija. Helsinki Gaudeamus.
- Nancy, J-L. 2008. Corpus. New York: Fordham University Press. (English translation Rand, R.A.)
- Parsons, W.B. 1999. The Enigma of the Oceanic Feeling: Revisioning the Psychoanalytic Theory of Mysticism. New York: Oxford University Press.
- Ratchliffe, M. 2012. The Phenomenology of Existential Feeling. In book: J. Fingerhut and S. Marienberg Feelings of Being Alive Editors. Germany: De Gruyter, 23-53.
- Rohman, G. 1965. Pre-writing the stage of discovery in the writing process. Article College Composition and communication 16(2):106-112.

Saarinen, J.A. 2015a. The Concept of the Oceanic Feeling in Artistic Creativity and in the Analysis of Visual Artworks. Luettu 12.5.2021 osoitteesta: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/46600>

Saarinen, J.A. 2015b. A Conceptual Analysis of the Oceanic Feeling: with a special note on painterly aesthetics. Jyväskylän yliopisto. Luettu 12.5.2021 osoitteesta: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/45384>

Saarinen, J.A. 2014. Monimuotoinen valtameri – katsaus valtamerellisen tunteen eri ulottuvuuksiin. *Psykoterapia* 33(3): 204-216.

Stanley, S. 2012. From discourse to awareness: Rhetoric, mindfulness, and a psychology without foundations, Volume: 23 issue: 1, page(s): 60-80. SAGE.

Thompson, L.M. 2021. Daydreams and Solitude: Working the silent space. In book: M, McCrory and S, Heywood, *Strategies of Silence – Reflections on the Practice and Pedagogy of Creative Writing*. London: Routledge, 11-22.

Emilia Karjula

Thinking ethnographically in creative writing – case study of a writing prompt

INTRODUCTION

Creative writing prompts are used in guidebooks, classes and groups to give the writer something to write about. They are there when the page is empty and you have nothing to say. They will do their best to convince you that the story, or poem, or scene is almost already there. You just need to give it form, write it out, and this is where the prompt will help you.

In creative writing manuals, writing prompts can illustrate or elaborate on a craft-related theme, like plot, character, or rhythm. The prompts may be built on implicit or explicit theories about writing or learning (for a collection of prompts with explicit pedagogical objectives see Walker 2012). However, the process of prompt-making is often intuitive and hard to verbalise, and it is not that common to read about how prompts are designed.

In this article, I trace some tentative connections between autoethnography and the composition of a specific creative writing prompt. By autoethnography, I refer to research that records, analyses and presents the researcher's personal expe-

rience in order to do ethnography – that is, to study culture (see eg. Adams, Holman Jones & Ellis 2015).

Writing is and has been a central method of both producing and presenting ethnographic knowledge. What kind of knowledge is produced, and how accurately or biasedly it is presented, has been a long debate (see Clifford & Marcus 1986; Behar & Gordon 1995; Visweswaran 1994). I think of language-based ethnographies as stories written by researchers, based on field work and previous research. They are influenced by academic and narrative conventions as well as the researcher's background, personality and writing style. However, in this text I am not interested in how creative writing can improve the narrative skills of ethnographers, or how the crafts of ethnography and creative writing have merged in the past. Rather, this text is an exercise in ethnographic thinking in the context of a creative writing prompt. I will attempt to unpack the process, content and context of one particular prompt, in order to open up new ways for thinking about creative writing and ethnography. I am interested in creative writing as concrete, lived situations and in ways of sharing texts outside the write, share and critique -models of creative writing workshops (see Gross 2010, 55).

I focus on a prompt I designed for a lecture on creative writing and ethnography at the doctoral seminar of creative writing at the University of Jyväskylä. In my lecture I talked about the history of ethnography and the questions of writing ethnography, specifically writing rituals, a topic I had addressed in my PhD (Karjula 2020). I knew there was an interest in autoethnography in the group and I had also applied the method in my own research, so I wanted to make a prompt that would use the writer's personal experience as a

starting point. I have previously designed an exercise called “The writer as an Ethnographer” that plays with the method of participant observation (Karjula 2016, 15–16). The prompt introduced in this article, “Narrating transformations”, continues my exploration into how ethnography can be approached through creative writing. This time the focus is more on the writer than the “object” of study.

This is how the prompt goes. If you have fifteen minutes to spare, you can do it now.

Narrating transformations

Think about a moment when something in your life changed, shifted, was transformed. Describe the moment as quickly and in as much detail as you can: where it happened, who was there, how did you feel.

You don't have to tell a coherent story. Write in the order and in the words that first come to you.

Now imagine you are talking about the experience to someone you don't know very well.

Underline the parts in your text that you might tell them first, or that you would be comfortable sharing with a stranger in the first place.

Look at the words and phrases that you underlined. Then look at the ones you didn't. What do you notice?

I will first introduce tenets of theory that are relevant to the prompt and then take a closer look at the ethnographic assumptions (or assumptions of ethnography) that shape it.

NOMADIC ETHNOGRAPHY AND CRYSTALLIZING
WRITING PRACTICE

My approach is focused on writing as a set of material, affective and social practices. I have been inspired by feminist theorizations of materiality: questions of subjectivity, non-human agency, material-discursive arrangements of social life, and spaces of thinking and expression that resist conventional academic ways of knowing. (Braidotti 2006b; 2013; Ringrose, Warfield & Zarabadi 2019).

Drawing from Deleuzian, post-structuralist and feminist thinking, Hanna Guttorm (2014) calls her genre-bending, temporally complex ethnographic writing “nomadic ethnography”. Poems, theoretical musings and data from the field form assemblages that refuse to conform to fixed categories. Writing (and reading) nomadic ethnography is a practice that keeps the trajectories of the knower and the known in constant movement.

In a similar vein, I see writing as not giving form to thought that precedes it. Writing is thinking, “a way of knowing” (Richardson 2005). In the case of the prompt, words are material units that move about and keep changing. They are made of assembled lines, and they form new assemblages with other lines; under- and overlines. In addition to these visual characteristics, they have their sounds, rhythms and echoes.

Writing about ethnography as creative analytical practice, Laurel Richardson (2005) introduces the figure of crystallization as an alternative to triangulation (as in employing various methods to consolidate research findings). According to her, the triangle at the heart of triangulation is built on an

assumption that there *is* a fixed object of knowledge just waiting to be discovered. Although she does not locate her work in new materialist theory, her style at this point seems to echo new materialist concerns with approaching research topics as volatile sites of becoming rather than fixed, knowable objects: “[...] the central imaginary”, writes Richardson, “is the crystal, which combines symmetry and substance with an infinite variety of shapes, substances, transmutations, multi-dimensionality, and angles of approach” (Richardson 2005, 1416). As crystallizations, creative analytical ethnographies offer partial, shifting perspectives on the fields they study. I approach the prompt with this imagery in mind, describing in words the angles of the crystal that I am able to see.

THE PROMPT

The prompt seems to be structured around at least the following facets of ethnographic thinking:

storytelling – audience
story arc – impressions
strange – familiar
personal – cultural
silence – words
description – analysis

First, it asks the writer to recognize a meaningful moment, to consider what is meaningful enough to be passed on. Personal and cultural spheres overlap: What is recognised as significant, extraordinary experience can be both deeply per-

sonal, affective affair, but it is also connected to what kind of experiences and ways of talking about them are possible in the larger cultural and social context. It requires tacit knowledge on how to talk to strangers. Which details of a personal experience can be shared with someone we don't personally know?

The text will have at least two audiences: the writer, and the imagined person to whom they will describe the experience. The writer becomes the reader of their own words. Schindler and Schäfer (2021, 21) talk about field notes as liminal, strange objects when they are looked at from a temporal distance. Reading her own field notes after some time has passed since their writing, a liminal space opens up between the ethnographer and their words. The notes become "strange objects" and the writer becomes a reader. In the prompt in question, the temporal distance between writing and reading is short. However, there are still layers in the analysis.

For me, the most obviously ethnographic dimension of the prompt is the way analysis builds up on notes and observations. The ethnographic process of data production and analysis, and their material entanglement, is highlighted in the prompt instructions. They invite the writer to start writing already in the reading. As Schindler and Schäfer (2021) point out, analysis is made in layers: jottings turn into field notes turn into annotations turn into drafts turn into research papers. In the prompt, the material act of underlining produces and makes a visible starting point for analysis. Yet even the description of the experience is also already analytical, requiring discernment and attention to detail. Analysis, in turn, is mingled with style, a writerly voice. This is where

ethnography most comfortably meets creative writing: writing down impressions and memories, zooming into sensory details, sorting them out, trying out different expressions, choosing the most eloquent ones, possibly building a narrative around them.¹

The prompt can also give the writer information with another visual cue: the words that were not underlined. They talk about what is kept silent – private, non-shareable. This is where the context of the prompt becomes particularly interesting, and I move now on to the prism of the situation where the prompt was first shared.

The participants had come to the online seminar to listen to a lecture, not to write or talk about their personal, transformative experiences. The texts we wrote in answer to the prompt were not read aloud. After writing we talked *around* the texts. People might say that the event they wrote about was “a happy one”, but nothing more specific. Or they might say the exercise “worked” for them, or that it “brought up feelings”. It was not the kind of situation where more in-depth descriptions were expected. The silence around the written words seemed to echo the suggested silence in the prompt itself – pay attention to what you did not underline. This doubled silence opens up a space that is not in the researcher / teacher’s control.

Only later on I realised that what I had thought of as an

¹ The prompt instructions explicitly remind the writer that there is no need to tell a coherent story. However, just mentioning it seems to assume that there actually is. I might rephrase the instructions in a way that leaves more room for uncoherent textual fumbblings.

exercise in beginning to think autoethnographically may have been received as an autobiographical writing exercise. Is there a difference? Does there have to be? After all, as Richardson (2005, 1419) reminds us: “The ethnographic life is not separable from the Self.” By this she refers to both the location of the researcher in the research, and the way ethnographic knowledge production is connected to mechanisms of disciplinary control.

But what, or which Self are we talking about? Writing from a nomadic perspective, Rosi Braidotti thinks of the self as a name we give “out of habit and intellectual laziness” (Braidotti 2014, 164) to the multiplicity we live with and through. Thinking with Braidotti (2002;2014), writing can be seen as engaging with a language-fuelled subjectivity embedded in power-relations as well as a way of channelling and enduring the intensity of life as a ruthlessly material force. She stresses that what we call and recognise as “our” self is populated by others: unfamiliar desires, affects and non-human ontologies. Her post-human is a figuration, threaded loosely together by technological, biological, social, political and narrative forces (see Braidotti 2006b; 2013.) Braidotti’s thinking is focused on reconfiguring the subject as non-unitary, but still socially and politically located and accountable. Thus the posthuman is also a conceptual frame (Braidotti 2019, 33–34).

A similar approach is present in Wyatt and Gale’s (2013) assemblage/ethnography, which they present as an alternative to autoethnography. Assemblage/ethnography is collaborative and relational. The writing voice, the autoethnographical I, is seen to consist of many voices and agency/authorship is distributed beyond the individual writer. From these no-

madic perspectives, the silences around, and created, by the prompt can be thought of thresholds, where we can stop and wait for something new to emerge. It can be thought of as a space for potential voices and understandings, and thinking about the purpose of the prompt, also potential (auto/assemblage) ethnographies. Through the silence, the “self” becomes a strange object like the field notes mentioned earlier.

I had thought of the prompt as an introductory exercise into (auto)ethnographic writing. To delve deeper into its “ethnographicness”, we might have talked more about how experiences are named and positioned, how our surrounding cultural contexts affect what and how we talk about, what kind of genres are available for narrating personal experiences. Having processed it in this text, I am now inclined to think the prompt was (auto)ethnographic in the making. Possibly, potentially ethnographic. What seems most relevant for creative writing education is how sharing (about) texts is always also sharing silences. In the prompt these silences were approached with material and visual gestures. Materiality of writing in this context is a matter of hands crafting – drawing letters or lines.

CONCLUSIONS

Writing prompts are widely used in creative, and perhaps increasingly also academic writing education. What do we expect the prompts to achieve and how does that relate to how we build them? How do we react when they do something we didn't plan for them to do? My purpose in this text has been to inquire into the process of making (creative)

writing prompts by giving an account of how one particular prompt was designed and touching on how it was received. More specifically, I have been writing about at least a potentially ethnographic prompt that may also give the writer a chance to play with their creativity or use their story-telling skills. I have processed ethnography in the process of writing and tried to tune into how this combination makes way for new becomings.

Ethnographic analysis is a process, where words gather and form assemblages, which reading, in turn, gives new directions and movements. Nomadic ethnography and thinking of writing as a material practice have a lot to offer for creative writing research and education. I think being aware of the materiality of words, of the strange vibrancies of the matter that is language, can open up to “writing otherwise” (Luce-Kapler 2004), to new ways of expression and being. It also has consequences for (creative/ethnographic) writing education. Learning can be thought of as a nomadic process, unpredictable in its course and outcome (Coya & Tailor 2014; Zapata et al 2018, 479).

Seeing writing and learning as processes of becoming without fixed aims or endpoints can make us aware of new connections among the different factors and authors of the writing process. With the help of the prompt, I found out that introducing ethnographic thinking to creative writing can lead to self-reflexive, autobiographical writing. It can also lead to interesting silences, silences filled with potential voices and words. Silence around the words could point to potential spaces where writing subjects can be reconfigured.

EMILIA KARJULA *is a creative writing researcher and facilitator. She completed her PhD at the Department of Music, Art and Culture Studies in the University of Jyväskylä. Her dissertation Sommitellut muusat (2020) was published by ntamo and can also be accessed at JYX - Sommitellut muusat : rituaali ja leikki luovan kirjoittamisen prosesseissa ja kirjoittajaryhmän toimissa (jyu.fi)*

REFERENCES

- Adams, T., Holman Jones, S., & Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. Oxford University Press.
- Braidotti, R. (2006a). "The Ethics of Becoming Imperceptible." In C. Boundas (Ed.), *Deleuze and Philosophy*. Edinburgh University Press.
- Braidotti, R. (2006b). *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Polity.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Polity.
- Braidotti, R. (2014). "Writing as a Nomadic Subject." *Comparative Critical Studies*, 11(2–3), 163–184. <https://doi.org/10.3366/ccs.2014.0122>
- Braidotti, R. (2019). "A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities." *Theory, Culture & Society*, 36(6), 31–61. <https://doi.org/10.1177/0263276418771486>
- Coia L., Taylor M. (2014). "A Co/Autoethnography of Feminist Teaching." In: Taylor M., Coia L. (Eds.), *Gender, Feminism, and Queer Theory in the Self-Study of Teacher Education Practices*. Professional Learning. SensePublishers, Rotterdam.
- Gale K., Wyatt J. (2013). "Assemblage/Ethnography." In Short N.P., Turner L., Grant A. (Eds.), *Contemporary British Autoethnography. Studies in Professional Life and Work*. SensePublishers, Rotterdam.
- Guttorm, H. (2014). *Sommitelmia ja kiepsabduksia : nomadisia kirjoituksia tutkimuksen tulemisesta (ja käsityön sukupuolisopimukselta)*. University of Helsinki, <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/44771>
- Gross, P. (2010). "Small Worlds: What Works in Workshops If and When They Do?" In Donnelly, D. (Ed.), *Does the Writing Workshop Still Work?* Channel View Publications.
- Karjula, E. (2016). "Ethnographies of Creative Writing." In Harper, G. (Ed.), *Exploring creative writing : voices from the Great Writing International Creative Writing Conference*. Cambridge Scholars Publishing.
- Karjula, E. (2020). *Sommitellut muusat. Rituaali ja leikki luovan kirjoittamisen prosesseissa ja kirjoittajaryhmän toimissa*. ntamo.
- Luce-Kapler, R. (2004). *Writing with, through, and beyond the text : an*

ecology of language. Lawrence Erlbaum.

Richardson, L., & St. Pierre, E. "Writing: A Method of Inquiry." In Lincoln, Y., & Denzin, N. (2011). *The SAGE handbook of qualitative research* (4th edition.). SAGE.

Ringrose, J., Warfield, K., & Zarabadi, S. (2019). *Feminist posthumanisms, new materialisms and education*. Routledge.

Schindler, L., & Schäfer, H. (2021). "Practices of Writing in Ethnographic Work." *Journal of Contemporary Ethnography*, 50(1), 11–32. <https://doi.org/10.1177/0891241620923396>

Visweswaran, K. (1994). *Fictions of feminist ethnography*. University of Minnesota Press.

Walker, E. (Ed.), (2012). *Teaching creative writing : Practical approaches*. ProQuest Ebook Central <https://ebookcentral.proquest.com>

Zapata, A., Kuby, C., & Thiel, J. (2018). "Encounters With Writing: Becoming-With Posthumanist Ethics." *Journal of Literacy Research*, 50(4), 478–501. <https://doi.org/10.1177/1086296X18803707>

Ágnes Orzóy

Selling Hungarian Fiction in Translation: Agency and Process

ABSTRACT

This article focuses on the publication of Hungarian fiction in translation, with a special consideration of English as a TL. I argue that the mediation of Hungarian literature, a supply-driven activity, is an interactive social event influenced by factors including power, dominance and economics. I identify the social networks and review the institutional background as well as the process of the selection, translation and publication of Hungarian fiction. I discuss the role of various actors in the mediation of Hungarian literature: Hungarian publishers and literary agents; TL publishers; and translators from Hungarian into English. Besides doing research and conducting interviews with people involved in the mediation of Hungarian literature, I also reflect on my own role as an actor in the field, especially on my experience as foreign rights director of a Budapest-based publisher of literary fiction. While I point out some of the challenges of the mediation of Hungarian literature, from unstable cultural policies, through lack of proper representation, to difficulties faced by translators and foreign publishers, I also stress that, in spite of these challenges, Hungarian literature has a surprisingly strong international presence. I inquire into the

reasons why foreign publishers choose to publish Hungarian literature, and why certain works have been particularly successful in translation.

Keywords: Hungarian literature, mediation of national literature, sociology of literature, sociology of translation

INTRODUCTION

In this article I examine the process of the publication of Hungarian fiction in translation, with a special focus on English as a TL.

When I set out a few years ago to write case studies for my Ph.D. dissertation on the translation of Hungarian literary fiction, I realized that in order to understand the specificities of the mediation of Hungarian literature, it would be useful to depart from a text-based approach, and apply methods of the sociology of translation to investigate the process itself, i.e. the policies and strategies of agents working in this field. The main benefit of the sociological perspective is that it focuses on the people involved – their actions, their observable group behaviour and their institutions¹ – and it also allows me to examine the power relations underlying this process – already foregrounded by the “cultural turn” of translation studies – in connection with the situatedness of the agents in society.²

As Michaela Wolf writes in her introduction to *Constructing a Sociology of Translation*, from the choice of works to

1 Chesterman 2006, 11.

2 Wolf 2014, 11.

publication and reception in the TL, the translation from a SL into a TL is an “interactive social event,”³ conditioned by “influential factors such as power, dominance, national interests, religion or economics,” and mediated by social networks that “internalize the aforementioned structures and act in correspondence with their culturally connotated value systems and ideologies.”⁴ The agents in these networks “generate conventions and norms as a product of social negotiation.”⁵ In this paper I will identify these social networks, and review the institutional background as well as the process of the selection, translation and publication of Hungarian fiction. Besides conducting interviews with people involved in the mediation of Hungarian literature and the creation and analysis of a questionnaire for literary translators, this paper also draws upon my own experience as the foreign rights director of a Budapest-based literary publisher.

As discussing the whole process and all the agents involved would go beyond the scope of this article, I chose three groups working within, or closely involved with, the publishing world.

I have limited my analysis to the translation of fiction for two reasons. Firstly, because as an agent for Hungarian authors I represent mostly writers of fiction, therefore I am more familiar with this field. Secondly, because in my experience, the process of the mediation of other literary genres is often very different from that of fiction – literary journals, translators, theatres, etc. tend to play a much more important

3 Wolf 2007, 3.

4 Wolf 2007, 4.

5 Prunč, 41.

role in the translation of poetry and drama than the avenues used for the mediation of fiction.

I focus on English translations, since translation into the hyper-central language ensures a high prestige for an author; as Pascale Casanova wrote in her seminal book *The World Republic of Letters*, in which she drew a map of global literary power relations, it is a “veritable consecration.”⁶ Translation flows are highly uneven and attest to power relations: dominant countries export their cultural products, while dominated countries tend to export little and import a lot.⁷ Also, the more central a language is, the more it has the capacity to function as an intermediary or vehicular language.⁸ Therefore, translations into English (and, to a lesser extent, into German, French and Italian) often lead to translations into other languages.

MEDIATING HUNGARIAN LITERATURE THROUGH TRANSLATION: THE KEY ACTORS

Adapting the image of the Dutch sociologist Abram de Swaan for the system of the world’s languages,⁹ Pascale Casanova conceived the literary world as a floral pattern, in which “the literatures of the periphery are linked to the centre by polyglots and translators.” In this figuration, she continues, “it

6 Quoted by Heilbron and Sapiro 100.

7 Heilbron and Sapiro 96.

8 Heilbron and Sapiro 96.

9 Swaan, Abram. *Words of the World: The Global Language System*. Cambridge: Polity Press and Blackwell, 2001.

becomes possible to measure the literariness... of a language, not in terms of the number of writers and readers it has, but in terms of the number of cosmopolitan intermediaries – publishers, editors, critics, and especially translators – who assure the circulation of texts into the language or out of it.”¹⁰

Of these intermediaries, I chose to investigate the role of Hungarian publishers and literary agents, the international publishing world, and translators from Hungarian to English. The first and the second are networks I am part of and familiar with, and – besides being a literary translator from English into Hungarian – I have worked with Hungarian-to-English translators for sixteen years, first as editor of *Hungarian Literature Online*,¹¹ then as literary agent of Hungarian authors. Also, in the case of a peripheral language, translators have an importance that goes beyond the translation of a ST into the TL: my experience in selling the foreign rights of Hungarian authors as well as my present research attest to the fact that translators play a considerable role in the mediation of literature.

Other important agents include the Hungarian state, literary scouts, authors, readers, critics, academics, journals and websites. The scope of this article does not allow a thorough investigation of the role of all these agents. In order, however, to furnish a cultural-political context, I will take a cursory glance at the role and the institutions of the Hungarian state.

For the mediation of the literature of a peripheral language like Hungarian, which is supply-driven rather than

¹⁰ Casanova 20–21.

¹¹ <https://hlo.hu/>

demand-driven,¹² a sound and reliable cultural policy is indispensable. Even countries where the official languages are central or semi-peripheral have state marketing and subsidy programmes for the translation and publication of their literatures. Yet when discussing the role of the state in the mediation of Hungarian literature in translation today, one of the challenges we immediately encounter is the risk of rapid obsolescence. Cultural policy in Hungary has been in continuous flux for the last few decades: institutions and programmes have been created, only to be abolished, at a pace that has made it very hard for actors in the publishing market to plan ahead.

Founded in 1997, the translation grant programme of the Hungarian Book Foundation followed the example of the Finnish FILI and the Norwegian NORLA, and was the first organization of its kind in Central Europe.¹³ In 2011, the Foundation was abolished by the government, and its functions were assigned to a newly established office within the Petőfi Literary Museum, a prestigious institution located in the centre of Budapest. In 2012, the Publishing Hungary programme – operating in the Balassi Institute, which coordinated the activities of Hungarian cultural institutes worldwide at the time – was established with the aim of promoting Hungarian book culture, particularly Hungarian literature, abroad, through the network of cultural institutes, including participation at international book fairs.¹⁴

12 Vimr.

13 Füle 3.

14 Initially financed by a national fund (National Cultural Fund – NKA), after 2016 the Ministry of Foreign Affairs and Trade provided the budget for Hungary's participation at international book fairs and festivals.

In 2019, the Publishing Hungary programme was abolished, and the Petőfi Literary Fund (PLF) was created within the framework of the Petőfi Literary Museum. This new institution has taken over the tasks of the Publishing Hungary programme, as well as those of the Hungarian Book Foundation. The fact that translation support and the organization of book fair presences are now located in the same institution is advantageous for this reorganization. It is also an important benefit of the new conception that, as the PLF is not an organization belonging to the ministry, it is in a position to plan several years ahead, and prepare a guest of honour presence at book fairs, for example. It is to be noted, however, that the PLF is viewed with hostility by a number of authors and publishing professionals who regard its establishment as a politically motivated move by the government. While it is too early to make an assessment of the work they perform, they certainly have considerably more funds at their disposal than had the Hungarian Book Foundation, and they have announced a variety of grants for publishers, translators, writers and theatres.

A) HUNGARIAN PUBLISHERS AND LITERARY AGENTS

Although cultural policy can create a favourable (or unfavourable) climate for the mediation of a national literature, a lot depends on publishing professionals who represent authors and their works in the international publishing world.¹⁵

15 For a clear and simple overview of the process and the actors of the lifecycle of a book in translation, cf. the infographics of the website *Publishing Trends*: http://www.publishingtrends.com/wp-content/uploads/2014/05/BookInTranslation_FINAL-3.pdf.

In the international book market, the foreign rights of an established author are usually represented by a literary agent or agency. In some countries (France is a pre-eminent example) it is not uncommon for publishers to double as agents. Although literary agencies are often national, the largest and best known ones tend to be international. The latter represent prestigious authors and can often achieve better conditions than smaller or national agencies or publishers.

In communist Hungary, where publishers were state-owned, and every step in publishing was imbued with political power (rather than economic considerations), a state organ¹⁶ represented Hungarian authors' rights exclusively from the 1950s to the 1990s. This situation changed soon after the fall of the communist regime in 1989. In the early 1990s, some internationally successful writers – among them Péter Esterházy, Imre Kertész and Péter Nádas – signed with major German publishers for the representation of their foreign rights. Other writers continued to be represented by Artisjus, the legal successor of the state organ (until it ceased to be a literary agency in 1995), and unless they received offers from foreign publishers or agencies they were dependent for the representation of their foreign rights on their publishers, who, however, had neither the experience nor the wherewithal to function as agents for their authors. Neither did the literary agencies founded in the mid-90s in Hungary have the capacity to represent Hungarian authors. Therefore, most Hungarian authors were left without proper representation of their foreign rights. Even today, although there are several literary agen-

16 Bureau for the Protection of Authors' Rights (later renamed Artisjus).

cies in Hungary, none of them represent Hungarian (or, for that matter, foreign) authors, acting rather as sub-agencies for foreign publishers and literary agencies in the Hungarian market.

Thus, Hungarian authors found – and, to a large extent, still find – themselves in a threefold predicament: writing in a peripheral language; being citizens of a state where cultural policy is fast-changing, heavily politicized and rather unreliable; and lacking a literary agent.

Some Hungarian publishers have tried to remedy this situation by doubling as agents. The Sárközy and Co. Literary Agency was founded in 2011. Bence Sárközy, then co-founder and director of Libri Publishing, now CEO of the Libri–Bookline Publishing Group – the biggest actor in the Hungarian book market – represented mostly authors published by the Libri group, but also some established authors of other publishers. The agency has had some remarkable international successes, including selling the rights of *No Live Files Remain* by András Forgách, as well as several books by Vilmos Kondor, to a number of foreign publishers.

A notable example of a Hungarian publisher doubling as a literary agent is Magvető. Founded in 1955, Magvető is the publisher of the only Hungarian winner of the Nobel Prize in Literature, Imre Kertész, and of the only Hungarian winner of the Man Booker International Prize, László Krasznahorkai. Magvető Agency represents around thirty authors, all of them writers – mostly of fiction – published by Magvető Publishing. Typically (though not invariably), once a Magvető author achieves international fame, they tend to sign with international – German or American – agencies

or publishers. This may be at the author's own initiative, but sometimes foreign publishers approach the author and make them an offer for world rights, rather than translation rights into their own language only.

Since 2016, I have been working as foreign rights director of Magvető where I am responsible for the representation of about thirty of Magvető's Hungarian authors. I am also partly responsible for acquiring foreign titles for Magvető's list, which is not typical in the international publishing world – in hegemonic and more prosperous cultures, a middle-sized publisher like Magvető, publishing around seventy new titles annually, would usually have separate individuals, or even departments, responsible for acquiring and selling rights. (Clearly, less differentiation of job profiles means less time devoted to individual authors and books, adding to the imbalance of power between cultures.¹⁷)

As mentioned before, selling Hungarian fiction means engaging in a supply-driven rather than a demand-driven activity. However, although politically and economically Hungary does not have a high status, the strong interest in Eastern European, and especially Hungarian, literature in certain territories after 1989 is still alive to some degree. Because of the relative scarcity of cultural contacts with the “cultural capitals” of the hyper-central language – London and New York – it is difficult, however, to sell the translation rights into English, which is in many cases a shortcut to consecration in the international literary field. Yet looking at the list of TLs of titles sold by Magvető between 2017 and

17 Prunč 44.

2020,¹⁸ it is surprising, especially in view of the reputation of English as “notoriously impoverished, by comparison with other countries, when it comes to literary translation”¹⁹ that English is the most translated language in this list, with six titles. A reason for this may be that although the percentage of translations from any language into English remains extremely low (around 4%), there has been a recent surge in English-speaking territories in the number of small, independent publishers interested in publishing translated literature of a high literary standard and who are looking for symbolic rather than economic value. In the words of Barbara Epler, the publisher of *New Directions*: “I always hope to feel the walls inside my mind moving around – or, more to the point, being moved around – thanks to what I am reading.”²⁰

As Gisèle Sapiro demonstrates,²¹ such publishers fight the hegemony of English in a globalized book market by trans-

18 See Appendix 1. In order to understand the position of this list – i.e. how representative it is for selling the rights of Hungarian fiction in this period – two caveats need to be kept in mind. The first is that although the most widely translated Hungarian authors are mostly published by Magvető – Imre Kertész, László Krasznahorkai, Péter Esterházy, György Dragomán and Attila Bartis –, these authors are represented by foreign agents or publishers. This list, therefore, is not representative in the sense that it does not include foreign rights sales of the most widely translated Hungarian authors. The second point to keep in mind, however, is that Magvető is the Hungarian publisher which sells the foreign rights of the greatest number of Hungarian literary authors; and in that sense, the list is fairly representative.

19 Donahaye 5.

20 Esposito.

21 Sapiro 428.

lating from many languages, thus contributing to cultural diversity. Compared to the political-economic status and the population of Hungary, the number of literary fiction and poetry titles translated from Hungarian in the United States is surprisingly high. According to the *Three Percent* database, eight titles were published in the US in 2008 (out of a total of 361 titles), which earned Hungarian the twelfth place in the list of languages in that year.²²

A bibliography of first English translations of Hungarian novels published between 2000 and 2016, compiled by Anikó Szilágyi as part of her Ph.D. thesis,²³ attests that while authors who already have a high status in the international literary space were mostly published by prestigious publishing houses, the works of a number of authors who are less well-known internationally were released by small, independent publishers who choose to publish a Hungarian author for a variety of reasons. Some of these publishers specialize in Hungarian or Eastern/Central European authors: examples include the (now dormant) London-based Stork Press, the Prague-based Twisted Spoon Press, and New Europe Books, based in Williamstown, MA and run by Hungarian-to-English translator Paul Olchvály. Other publishers have a strong personal affiliation to Hungarian authors or translators – *Death of an Athlete* by Miklós Mészöly came out from Bluecoat Press, a Liverpool publisher specializing in photojournalism, run by the brother of the recently deceased translator Tim Wilkinson, who did not manage to find a literary pub-

22 Sapiro 429. Hungarian is preceded by French (58), Spanish (50), German (33), Arabic (27), Japanese (23), Russian (20), Italian (14), Portuguese (14), Chinese (12), Hebrew (12) and Swedish (11).

23 Szilágyi 2017.

lisher in English for Mészöly, a major post-war writer. Other independent publishers, like the New York-based Contra Mundum Press (the publisher of Miklós Szentkuthy) state on their website that they are constantly on the lookout for voices that “still remain in relative oblivion, works that alter and disrupt standard circuits of thought.”

Publishers tend to decide to make an offer for a book after reading the whole book or at least an excerpt.²⁴ However, the literary agent has to be convincing enough to awaken the interest of the publisher so they request a review copy, and it is often on the basis of the topic or the story as told in the catalogue copy or summed up by the agent that they do so. An article written in Hungarian on the reception of Hungarian literature in the Netherlands quotes a Hungarian academic, a Hungarian-to-Dutch translator and a journalist working in the Netherlands who all agree that Dutch publishers are more interested in Hungarian books that are dark in their themes and in their outlook – that talk about oppression, lack of freedom, totalitarian regimes, or victimhood.²⁵ For the Dutch reader, says Vera Illés (the journalist), the typical Eastern European writer is a victim, and their books are written from the point of view of the victim. This reflects my own experience to a certain extent – I have had negative feedback from foreign publishers about certain books that had been very well received by critics and readers alike in Hungary on the grounds that they were too optimistic, and not in the vein of the best writing their readers had been accustomed to from Hungarian writers. Yet this does not seem

24 Büchler 9.

25 Wekerle 54-56.

to be true for rediscovered classics that have been extremely successful in various TLs – Márai's *Embers*, Szerb's *Journey by Moonlight* or Szabó's *The Door* –, although it should be noted that the authors themselves were victims of totalitarian regimes in various ways: Antal Szerb was killed in the Holocaust; Sándor Márai chose exile after the Communist takeover in 1948 as he thought (rightly) that his works would be censored; and Magda Szabó's writings were banned in the 1950s.

As publishers increasingly rely on authors being able to accept invitations to give talks and interviews, some of the challenges I have to face as an agent of Hungarian authors are linked to factors not strictly related to the works themselves. For many publishers it is important that the author should speak English; and for some publishers in certain countries, the political views of the author matter as well. Concerns about the financial viability of a Hungarian book are also a factor foreign publishers tend to consider.

To sum up, this overview lays bare the social conditions behind the representation of Hungarian authors' translation rights, and thus their chances to be "consecrated" in the international literary space. After the fall of the communist regime, Hungarian authors found themselves in the void as they entered the market economy. In the following decades, a "subtle hierarchy"²⁶ was established. Once an author represented by a Hungarian publisher or agent became internationally famous, in the 1990s they typically gravitated towards Berlin (the literary capital for Central European writers), and signed an agreement for the representation of their foreign rights with German publishers or agents, while

26 Casanova 117.

some who became famous in the 2000s, signed with English or American agents, i.e. agents located in London or New York, the literary capitals where the hyper-central language is spoken. As Casanova observes, “In the aftermath of decolonization, then, the major literary centres have been able to go on maintaining a sort of literary protectorate... which allows them to exert a literary form of political power.”²⁷

B) THE INTERNATIONAL PUBLISHING WORLD AND
INTERNATIONAL LITERARY PRIZES

The last few decades have seen the increasing professionalization and internationalization of the publishing industry. Thanks to the internet, publishers can now request and receive books in pdf versions from other publishers and literary agents in a matter of seconds; the relatively new profession of literary scouts²⁸ has made it easier for publishers to gain information about recently published books that might fit their profile; and the numerous book fairs, festivals, fellowships and other international events provide occasions for publishing professionals to meet each other and exchange information about new books.

Thus, the fact that a major publisher from one of the literary centres (i.e. Britain, the US, Germany, or, more rarely, France or Italy) has published a Hungarian book – especially if the book turns out to be a success – will increase the likeli-

²⁷ Casanova 117.

²⁸ Literary scouts are hired by foreign publishers to monitor certain segments of the publishing industry and recommend books for their clients.

hood that publishers in other countries will be interested in it.

In the 1990s and at the beginning of the new millennium, Germany was the springboard for the success of Hungarian literature. Katharina Raabe, editor of Suhrkamp Verlag, was a key figure in the discovery of Hungarian authors. In an interview given in 2017 to the Hungarian weekly *Élet és Irodalom*,²⁹ Raabe mentioned the special “aura” of Hungarian prose and the “seismic” effect in Germany of rediscovered Hungarian authors such as Sándor Márai, Antal Szerb and Ernő Szép. The success of Hungarian fiction in the German book market – which was not necessarily accompanied by financial success – in the decades after the fall of the communist regime seems to have been due to the fact that Germans felt a special affinity with Hungarians. Lately, however, while the market share of Hungarian titles has remained high in Germany compared to other Central European literatures, interest in them in the region has flagged. This may be due partly to the death of crucial figures like Péter Esterházy, Imre Kertész and György Konrád – writers who were well-respected in and often visited Germany, who spoke German and could update German publishers about recent developments in Hungarian literature –, and partly to the fact that, for social and political reasons, the interest of German readers has turned towards other regions.

Today, the importance of foreign publishers spreading the word about a Hungarian book is still paramount. However, it is less concentrated on German publishers like Suhrkamp and works in a more diffused way. Word of mouth can also be very helpful: it often happens that a book is sold in many territories – in exceptional cases, for example during a major

29 Győri.

book fair, within a few days – after it gets mentioned by one publisher or agent after another.

Notable cases of Hungarian books published in several territories after success in a central language include *Journey by Moonlight* by Antal Szerb, marketed by its British publisher, Pushkin Press, as “the consummate European novel of the inter-war period.” Although the novel has cult status in Hungary, it is still surprising that a rediscovered Hungarian classic from 1937 should have as many as three different English translations (two of them published in 2016, by two different translators).³⁰ As Len Rix, the translator said in an interview, “Pushkin decided to do *Journey by Moonlight* because of the success of the novel in Italy.”³¹ *Journey by Moonlight*, as well as other books by Szerb, also sold very well in Britain.³²

Another sign of international success is a major international literary prize, which is also a powerful means of putting writers into the limelight. The international sales of Imre

30 In fact, *Journey by Moonlight* has four different English translations as Peter Hargitai’s 2016 version substantially differs from his previous translation. Remarkably, the novel was also published in Hungarian by a British press: Antal Szerb (sic). *Utazás holdvilág*, Bletchley, JiaHu Books, 2017, printed in Wrocław. (Peter Sherwood, personal communication, 21 March 2021)

31 Elekes.

32 Judit Mudriczki offers a contrastive textual analysis using Lawrence Venuti’s concept of ‘cultural inscription’ to explain the popularity of Antal Szerb in the UK. Mudriczki argues that “the domesticating strategies the translator applies result in and thus explain the differences between the Hungarian and the English texts in the examples cited, because instead of a literal translation, his wording of the English text is determined by the conventions of English prose and the expectations of his assumed English readers.

Kertész soared after he won the Nobel Prize in Literature in 2002; in fact, he became the most widely translated Hungarian author in the first decades of the 21st century.³³ There have been around sixty new foreign publications of László Krasznahorkai's books since he won the Man Booker International Prize in 2015.³⁴ It was the Prix Femina étranger, awarded to the French translation of *The Door* in 2003, that launched the international success of Magda Szabó, the most translated Hungarian woman writer.³⁵ Subsequently, Len Rix's translations of three of her novels – *The Door*, *Katalin Street* and *Abigail* – also received a deluge of prizes.

There is one international prize which, although not comparable to the Nobel or the Booker in terms of prestige, results in a high number of translations: the European Union Prize for Literature (EUPL), financed by the Creative Europe programme of the European Commission, with the aim of promoting the circulation of literature within Europe. As there is a generous EU grant for publishers of European fiction, a grant which favours publishers who include EUPL winners in their proposal, many publishers applying for it – especially publishers based in less wealthy countries – buy the translation rights of EUPL winning books to increase the likelihood of their being awarded the grant. When Magvető's author Réka Mán-Várhegyi won the prize in 2019, within a few days we received offers from dozens of publish-

33 Kertész's best known novel, *Fatelessness*, was published in two different translations as the first one was considered inadequate.

34 http://krasznahorkai.hu/book_list_en.html

35 Although an English translation by Stefan Draughon already existed (Magda Szabó. *The Door*, East European Monographs, 1995).

ers (who could not have read the book in such a short time), and sold the translation rights to eight territories.

To sum up, on the level of the international publishing world, it is more likely that foreign publishers will undertake the publication of Hungarian authors if they had already been successful in one of the central languages or if they had received major international literary prizes. Often, success is equated with economic success, yet it must be stressed that “The market of symbolic goods is a specific type of economy that functions according to its own criteria of valuation,”³⁶ and – as mentioned before – foreign publishers may have reasons other than economic to publish Hungarian works. These reasons, however, “cannot be reduced to a political balance of power” – there is a more complex relationship between dominated and dominant that involves “a strictly literary competition”³⁷ as well.

C) TRANSLATORS

I started to write this article with certain preconceptions in mind concerning the role of translators in the mediation of Hungarian fiction, reflected in the questionnaire³⁸ I created for Hungarian-to-English literary translators. I incorporated the responses of fourteen individuals in the following section – responses which corroborated some of my preconceptions and disproved others.

36 Heilbron and Sapiró 94.

37 Casanova 116.

38 See Appendix 2.

In the case of translation from a peripheral language, the role of translators as “literary ambassadors” is indispensable. It is often translators who recommend books to TL publishers – only one of the fourteen translators who completed the questionnaire answered that they had never approached publishers/journals with recommendations of Hungarian works, with four of them responding that they “often” approached publishers or journals. This approach is rarely motivated (or rewarded) economically: the majority of the translators are not satisfied with the amounts paid for their work.³⁹ However, as one translator notes, it ensures “utmost creative independence, whereby translators can focus on authors without having to worry about commercial viability”.⁴⁰

There are typically only a handful of literary translators working from Hungarian towards any language, even central and hyper-central ones. Altogether about twenty to thirty translators work with English as a TL, and less than ten of them are commissioned to translate most Hungarian literary fiction that comes out in English translation. (The majority of the translators who answered my questionnaire fall into this category, with several books and journal publications to their name, though a few well-known translators did not complete the questionnaire.) They mostly have other jobs besides literary translation (editing, publishing, writing, teaching), with the exception of two translators, at least one of whom is retired, and does not depend on literary translation financially. They are all much in demand: most of them have

39 “On a scale from one to five how satisfied are you overall with the amount(s) paid for your work?” Five: 2 answers; four: 3 answers; three: 4 answers; two: 4 answers; one: 1 answer.

40 Komporaly.

won prizes and/or grants, and twelve of them answered that they had already declined jobs on grounds of being dissatisfied with the author, the book, the publisher, the payment or the deadline. Their job consists in much more than translating a Hungarian work commissioned by a foreign publishing house: ten translators answered that they did promotional work for authors – meeting publishers and cultural organizations; writing reviews, essays and introductions; giving interviews to literary and cultural journals and websites; appearing jointly with authors when they are invited to events; giving talks on Hungarian literature, and so on. Yet only one translator answered that they sometimes got paid for these activities, with all the others answering that they never did.

The job of the translator is often seen as self-effacing, invisible and not well remunerated. Often, translators are paid a lump sum, though some publishers include royalties – usually 1 to 4 per cent of the net consumer's price of each copy sold⁴¹ – into their contracts with translators. In the latter case, the sum paid on submitting the translation is an advance, though unless the translated book becomes a bestseller, the translator is not likely to receive substantial royalties. Six of the translators answering the questionnaire responded that they had never received a royalty, eight responded that they received a royalty once, regularly, or sometimes. Even those who did receive royalties, added that it was “very symbolic”; that “publishers tended to cheat on their statements”; and that the royalty was “payable only after the author's advance (generally bigger than the translation fee) has earned out.”

Yet although they are not well remunerated, translators do have power. Until the 1990s, the notion of the ideal transla-

41 Büchler 18.

tor, modelled “on the logocentric construct of the decontextualized ‘sacred original’”, reduced translators “to the status of transcoders and translation machines.”⁴² However, cognitive science-based theories started to acknowledge that the “world knowledge” of the translator was part of the cognitive processes in translation.⁴³

The way the translator transfers a literary work into the target culture is an effect of the translator’s *habitus*, i.e. their mindset and attitudes conditioned by the social world.⁴⁴ The *habitus* of a translator can be observed in their “more or less subjective and random choices”,⁴⁵ but translators themselves often formulate their guiding principles. It is interesting to compare the *habitus* of two translators of László Krasznahorkai, and the assessment of their differences by the author himself.⁴⁶ George Szirtes considers that, above all, a translation should have coherence in the TL:

A bad translation is one that has no life in the receiving language. ... For me a translation should have a force equivalent,

42 Prunč 40.

43 Prunč 41.

44 Pierre Bourdieu’s definition of the *habitus*: “the generative principle of responses more or less well adapted to the demands of a certain field, is the product of an individual history, but also, through the formative experiences of earliest infancy, of the whole collective history of family and class.” (Quoted by Gouanvic 158–59)

45 Gouanvic 158.

46 Both translators won the Best Translated Book Award for their translations of Krasznahorkai’s *Satantango* and *Seiobo There Below*, respectively – and, moreover, they won the award two years in a row: George Szirtes in 2013 and Otilie Mulzet in 2014.

or close to equivalent, to the force of the original in the original language. ... I suspect translations live in an imagined terrain that is not entirely fixed. They inhabit the air between two cultures.⁴⁷

“As George is a poet he had always wanted to catch the essence, a mood; Otilie wanted to make a more exact translation,” Krasznahorkai noted in a piece written for *The Guardian*.⁴⁸ Otilie Mulzet herself said in an interview that rather than recreating the work as if it was written in the TL, her translation actually exhibits the strangeness of the original:

I really try to convey what I feel is unique about the original, why it wasn't written in English and perhaps never could be written in English. I want my translation to be something impossible yet extant, something existing on the border of two utterly incompatible worlds, and yet to be a bridge between those worlds. I want the reader of the English version to feel the same shock I felt when reading the original. I don't want to make it easy or acceptable, or to over-domesticate the text.⁴⁹

The metaphor used by the two translators – the translation living in an imagined terrain, as if hovering in the air between two cultures, as opposed to the translation as a bridge, impossible yet extant – expresses the difference between the *habitus* of the two translators. Otilie Mulzet's approach comes across as source-oriented, aimed at conveying the form and

47 Györe.

48 Krasznahorkai.

49 Stivers.

structure of the ST; while George Szirtes' is target-oriented, focusing on the forms and cultural norms of the TL.

The *habitus* of these two translators are well within common norms⁵⁰ of translation. There are some cases, however, where translators had deviated from the norms, and their works were very well received, arguably *as a result of* their deviation from the norms.

Indirect translation – i.e. translating from a mediating language – is normally frowned upon by authors, translators and critics alike. Yet Sándor Márai's *Embers* has been a great success in many languages, including in English, in Carol Brown Janeway's translation from German. In this case, the indirect translation seems to have contributed to the success of the novel. Analysing the rendering of certain Hungarian expressions in the German and the English versions, Peter Sherwood arrives at the conclusion that by eliminating the mannerisms of the Hungarian text, the German translation became more readable than the Hungarian, while the English translation, eliminating the remaining mannerisms almost entirely, became the most accessible of the three versions.⁵¹

Miklós Bánffy's *Transylvanian Trilogy*, published in English by the London-based Arcadia Books, was a success with critics and readers alike. This trilogy, written by a politician, foreign minister in 1921–22 and influential cultural figure in Hungary and in Transylvania, is not very well known in Hungary. The translation is an interesting example of collaborative translation, by Bánffy's daughter, Katalin Bánffy-Jel-

50 On the concept of norms see Toury, and Chesterman 1997.

51 Sherwood 2011.

en and Patrick Thursfield.⁵² Although no comparative study of the Hungarian and the English edition exists yet, it can be surmised that the reason for the success of Bánffy's works in English translation – as opposed to their relative marginality in Hungary – is partly due to the fact that the translators substantially modernized the language of the ST.

When discussing norms, it must be noted that as opposed to translators who work with Hungarian as their TL, TTs produced by Hungarian-to-English translators are very rarely edited by bilingual editors. To my question “If you translate for publishers outside Hungary, who edits your work?”, *none* of the translators responded that they ever had bilingual editors (though two of them answered “it varies, depending on the publisher”, which may or may not include the possibility of a bilingual editor). Four answered “nobody” or “I don't know”, and eight responded that their work was edited by in-house editors. The lack of a bilingual editor is almost certainly due to economic factors as their fee would raise the costs of a translated book to the extent that it would have a much smaller chance of being economically viable. While unedited TTs leave ample space not only for the *habitus*, but also the eventual lack of linguistic or cultural competence of the translator, TTs edited by in-house editors lacking SL knowledge shift the translation towards TL orientation. The latter may have the benefit of readability, but it may also result in an over-domestication of the ST.

It must be added, however, that all translators who completed my questionnaire responded that they consulted other

52 The translators received the Oxford-Weidenfeld prize for their translation of *They Were Divided* in 2002.

people when they translated literature: almost all of them (13) consulted the author, many of them consulted editors and other translators (6–7), with other answers including academics, critics and target-culture readers. Also, eleven of them had already visited the House of Translators in Balatonfüred, Hungary, where they had the opportunity to discuss their translations with colleagues, authors and critics.

While they are satisfied with the House of Translators, their opinion of Hungarian state institutions promoting translation is mostly negative.⁵³ To the question “In your opinion, what more could/should the Hungarian state do to support translators from Hungarian into English?”, nine translators gave (more or less viable) professional suggestions – e.g. offering more grants and scholarships; adopting a higher profile at international book fairs; setting up a specialized website for prospective translators, etc. Three translators, however, responded that this question was completely irrelevant as long as the system continued to be unprofessional and lacking transparency.

Aside from the TL texts they produce, translators can become “the authority who manipulates the culture, politics, literature, and their acceptance (or lack thereof) in the target culture.”⁵⁴ Translators working from Hungarian to English gain significant symbolic capital by being one of the few individuals who are able to mediate the culture of a small language into the hyper-central language. Some of them often

53 On a scale from one to five: five: 0 answers; four: 1 answer; three: 4 answers; two: 5 answers; one: 4 answers.

54 Álvarez, Roman, and Carmen-África Vidal, editors. *Translation, Power, Subversion*, Clevedon and Philadelphia etc.: Multilingual Matters, 1996, quoted in Wolf 2007, 11.

voice their opinion on Hungarian literature, culture and politics. In certain cases, the authority of the translator antedates their work as a translator: George Szirtes, a Hungarian-born British poet, winner of the T.S. Eliot Prize, and the translator of László Krasznahorkai, Dezső Kosztolányi, Sándor Márai and Magda Szabó, among others, has written a number of articles for *The Guardian* on contemporary Hungarian politics. In other cases, the authority of translators stems from the fact that they are translators of writers who have a high status in the international literary space: Tim Wilkinson, the translator of Imre Kertész (and perhaps the most prolific translator of Hungarian literature⁵⁵) wrote essays and reviews on Hungarian literature; Otilie Mulzet, translator of László Krasznahorkai, has given a number of interviews on Hungarian language and literature, and has recently translated an article by Hungarian writer Gábor Schein on literature and politics in Hungary. Mulzet is also the series editor of the Hungarian list of Seagull Books.

I started this section by stating that I had had certain pre-conceptions concerning the role of translators in mediating Hungarian fiction, and my questionnaire reflected those pre-conceptions. After analysing the responses, my conclusion is that the role of translators is in fact even more significant

55 “In a 15-year burst of activity from the turn of the century he translated nine volumes by Kertész, two of which remain in manuscript, as well as works by such contemporaries as György Spiró, Iván Sándor and Miklós Mészöly, and also contributed dozens of shorter pieces, criticism as well as translations, to magazines. A further dozen full-length works remain unpublished, including two by the Man Booker International Prize-winning László Krasznahorkai. He devoted his final active years to the demanding philosophical oeuvre of the modernist Szentkuthy, of which five volumes have appeared.” (Sherwood 2020)

than I had initially surmised: most of them actively promote Hungarian literature by approaching publishers and journals with recommendations and most of them do substantial pro bono promotional work. The responses also indicated that translators act much more independently of other agents in the book market than I had assumed: they only have sporadic contact with Hungarian publishers and, although some of them have received grants, fellowships and prizes from the Hungarian state, they are mostly suspicious of and/or not satisfied with the work of state institutions. As expected, most of them feel that they are not in an advantageous position economically when negotiating with TL publishers – they cannot secure substantial royalties and are often underpaid; however, they do have symbolic power in the TL culture as in addition to translating STs – unedited by bilingual editors – they often select and interpret the texts and the culture themselves. Thus, translators are mediators not only between national cultures, but between ideologies as well.⁵⁶

CONCLUSION

My aim in writing this article has been to draw a partial sketch map of the terrain that literary fiction written in Hungarian has to navigate in order to find its place in the international publishing world. I detailed some of the challenges of the mediation of Hungarian literature, from unstable cultural policies, through lack of proper representation, to difficulties faced by translators and foreign publishers, economic and otherwise. I have also stressed that, in spite of all these

56 Wing-Kwong Leung 138.

challenges, Hungarian literature has a surprisingly strong international presence, with a number of Hungarian writers having a high status in the international literary world and a relatively large number of Hungarian works translated into foreign languages, including English.

The sociological perspective helped me identify and discuss some of the underlying issues of the mediation of Hungarian literary fiction, including the challenges and opportunities of supply-driven translation in a globalized book market.

As my main goal was to highlight the importance of networks and individuals involved in the process of the mediation of Hungarian literature, there are a number of important issues I encountered during the course of this research that require further investigation. For instance, the role of Hungarian-to-English literary translators in interpreting Hungarian culture calls for further examination; a contrastive analysis of the status, practice and *habitus* of these translators and translators working with Hungarian as a TL may also yield interesting results. I hope this analysis will serve not only to clarify certain issues related to the mediation of Hungarian literature, but will also prove useful for further research on the above-mentioned issues.

APPENDIX 1

**Titles sold by Magvető Agency between 2017 and 2020:
target languages**

English	6
French	6
Italian	5
Bulgarian	4
German	4
Macedonian	4
Arabic	3
Czech	3
Polish	3
Romanian	3
Serbian	3
Slovak	3
Albanian	2
Slovene	2
Chinese	1
Croatian	1
Finnish	1
Total	54

APPENDIX 2

Questionnaire for literary translators from Hungarian into English

1. What percentage of your work consists of literary translation from Hungarian into English?
 - a) between 10 and 40 percent
 - b) between 41 and 80 percent
 - c) between 81 and 100 percent

2. What genres of literature do you translate? (e.g. poetry, short stories, novels, excerpts from novels, essays, children's literature) Please list all that apply.

3. Do you have any other job(s) besides literary translation? If you do, please give details.

4. How do you obtain literary translation work? (Tick or underline all that apply)
 - a) Through publishers based outside Hungary
 - b) Through publishers based within Hungary
 - c) Through journals (whether online or otherwise) published outside Hungary
 - d) Through journals (whether online or otherwise) published within Hungary
 - e) Hungarian state institutions
 - f) Other:

5. Do you yourself ever approach publishers/journals with recommendations of Hungarian works?

- a) Yes, often
- b) Yes, sometimes
- c) No

6. Do you occasionally do promotional work for books/authors translated by you? (e.g. giving interviews, writing reviews/essays, meeting publishers, giving talks, etc.) If you do, please give details.

7. If you do promotional work, do you get paid for it?

- a) Yes, always
- b) Yes, sometimes
- c) No

8. Do you usually receive a lump sum for your translation, or does your contract with publishers include royalties as well? If you receive a royalty, how much is it in general? (Please give a percentage)

9. If you translate for publishers outside Hungary, who edits your work?

- a) In-house editors
- b) Bilingual editors/translators
- c) It varies, depending on the publisher
- d) Sometimes I don't know/I am not told
- e) Nobody

SCRIPTUM 1/2021

10. Have you ever received any grants for your translations? If yes, from whom? (e.g. Hungarian state, PEN, etc.) Please give as much detail as you can.

11. Have you received any prizes for your translations? If yes, please give details.

12. Have you ever visited the House of Translators in Balatonfüred?

- a) No
- b) Yes, once
- c) Yes, several times

13. On a scale from 1 to 5, how satisfied are you overall with the amount(s) paid for your work?

14. On a scale from 1 to 5, how satisfied are you overall with the publishers/journals you work for?

15. On a scale from 1 to 5, how satisfied are you with the deadlines that publishers/journals set for you?

16. On a scale from 1 to 5, how satisfied are you overall with the Hungarian state institutions promoting translation?

17. When you translate literature, do you ever consult other people? If yes, who? (Tick or underline all that apply)

- a) The author
- b) The editor(s)
- c) Other translators
- d) Other(s)

18. Have you ever declined a literary translation job from Hungarian into English? If yes, why?

19. In your opinion, what more could/should the Hungarian state do to support translators from Hungarian into English?

20. In your opinion, what more could/should publishers in Hungary do to support translators from Hungarian into English?

21. In your opinion, what more could/should foreign publishers do to support translators from Hungarian into English?

ÁGNES ORZÓY is a Ph.D. candidate at the Department of Music, Art and Culture Studies of the University of Jyväskylä.

WORKS CITED

Büchler, Alexandra, editor. *Publishing Translations in Europe. A Survey of Publishers*. Making Literature Travel Reports. Mercator Institute for Media, Languages and Culture, Aberystwyth University, 2012, <https://www.lit-across-frontiers.org/wp-content/uploads/2013/03/Publishing-Translations-in-Europe-a-survey-of-publishers-2012.pdf>. Accessed 4 February 2021.

Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Translated by M.B. Debevoise. Harvard University Press, 2007.

Chesterman, Andrew. "Questions in the Sociology of Translation." In Duarte, João Ferreira, Alexandra Assis Rosa and Teresa Seruya, editors. *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. John Benjamins, 2006, pp. 9-27.

--- *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. John Benjamins, 1997.

Donahaye, Jasmine. *Three Percent? Publishing Data and Statistics on Translated Literature in the United Kingdom and Ireland*. Making Literature Travel Reports. Mercator Institute for Media, Languages and Culture, Aberystwyth University, 2012, https://www.lit-across-frontiers.org/wp-content/uploads/2013/03/Three-Percent-Publishing-Data-and-Statistics-on-Translated-Literature-in-the-UK-and-Ireland_FINAL.pdf. Accessed 4 February 2021.

Elekes, Dóra. "A Passion for Hungarian Fiction. An Interview with Translator Len Rix." *Hungarian Literature Online*, 20 February 2006, https://hlo.hu/portrait/a_passion_for_hungarian_fiction.html. Accessed 21 January 2021.

Esposito, Veronica. "Lusting after a Tart of Peacock Tongues: A Conversation with Publisher Barbara Epler." *World Literature Today*, 11 January 2021, <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/interviews/lusting-after-tart-peacock-tongues-conversation-publisher-barbara-epler-veronica>. Accessed 4 February 2021.

Füle, Ágnes. *A magyar irodalom külföldi marketingje és Magyarország fordítástámogatási programja*. Budapest, KKDSZ Szakképzési Akadémia és Műhely, 2013.

Gouanvic, Jean-Marc. "A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances." *The Translator*, vol. 11, no. 2, 2005, pp. 147-166.

Györe, Gabriella. "Translations Live in an Imagined Terrain. An Interview with George Szirtes." *Hungarian Literature Online*, 27 January, 2009, <https://hlo.hu/interview/translations-live-in-an-imagined-terrain.html>. Accessed on 1 May 2021.

Györi, László. "Miért maradnak rabjai ennek a fájdalomnak?" *Élet és Irodalom*, 2 June 2017, <https://www.es.hu/cikk/2017-06-02/j-gyori-laszlo/miert-maradnak-rabjai-ennek-a-fajdalomnak.html>. Accessed 11 January 2021.

Heilbron, Johan, and Gisèle Sapiro. "Outline for a Sociology of Translation. Current Issues and Future Prospects." In Wolf, Michaela and Alexandra Fukari, editors. *Constructing a Sociology of Translation*. John Benjamins, 2007, pp. 93-107.

Komporaly, Jozefina. *Source-oriented Agency in Hungarian/Romanian to English Translation: Translator Testimonial*. Paper delivered at the Supplying Translation Symposium, University of Nottingham, 26-27 April 2021.

Krasznahorkai, László. "My Hero: George Szirtes and My Other Translators." *The Guardian*, 23 May 2015, <https://www.theguardian.com/books/2015/may/23/my-hero-george-szirtes-and-my-other-translators-by-laszlo-krasznahorkai>. Accessed 1 May 2021.

Mudriczki, Judit. "Mit ér a magyar próza, ha angol?" *Hungarológiai Közlemények*, vol. 19, no. 4, 2018, <http://hungarologiai.kozlemenyek.ff.uns.ac.rs/index.php/hk/article/view/2149/2160>. Accessed 1 February 2011.

Prunč, Erich. "Priests, Princes and Pariahs. Constructing the Professional Field of Translation." In Wolf, Michaela and Alexandra Fukari, editors. *Constructing a Sociology of Translation*. John Benjamins, 2007, pp. 39-56.

Sapiro, Gisèle. "Globalization and Cultural Diversity in the Book Market: The Case of Literary Translations in the US and in France." *Poetics*, vol. 38, no. 4, 2010, 419-39.

Sherwood, Peter. "On the German and English Versions of Márai's *A gyertyák csonkig égnek* (*Die Glut and Embers*)." In Tötösy de Zepetnek, Steven and Louise O. Vasvári, editors. *Comparative Hungarian Cultural Studies*. Purdue University Press, 2011, pp. 113-22.

--- "Tim Wilkinson Obituary." *The Guardian*, 12 October 2020. <https://www.theguardian.com/books/2020/oct/12/tim-wilkinson-obituary>. Accessed 20 December 2020.

Stivers, Valerie. "Recalcitrant Language. An Interview with Ottilie Mulzet." *The Paris Review*, 21 July 2014. <https://www.theparisreview.org/blog/2014/07/21/recalcitrant-language-an-interview-with-ottilie-mulzet/>. Accessed 6 January 2021.

Szilágyi, Anikó. *Gabriel the Victorious and Hungarian Fiction in Contemporary English Translation*. Unpublished PhD thesis. University of Glasgow, 2018.

Toury, Gideon. "The Nature and Role of Norms in Translation." In Venuti, Lawrence, editor. *The Translation Studies Reader*, Routledge, 2004, pp. 198-211.

Vimr, Ondřej. "Supply-driven Translation: Compensating for Lack of Demand." In Chitnis, Rajendra, editor. *Translating the Literatures of Small European Nations*, Liverpool University Press, 2020, pp. 48-68.

Wekerle, Szabolcs. "Szándor Máráj, szupersztár." *Szépirodalmi Figyelő*, no. 6, 2018, http://epa.niif.hu/01400/01433/00089/pdf/EPA01433_szepirodalmi_figyelo_2018_6_049-060.pdf. Accessed 4 February 2021.

Wing-Kwong Leung, Matthew. "The Ideological Turn in Translation Studies." In Duarte, João Ferreira, Alexandra Assis Rosa and Teresa Seruya, editors. *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. John Benjamins, 2006, pp. 129-44.

Wolf, Michaela. "Introduction. The Emergence of a Sociology of Translation." In Wolf, Michaela and Alexandra Fukari, editors. *Constructing a Sociology of Translation*. John Benjamins, 2007, pp. 1-36.

Wolf, Michaela. "The Sociology of Translation and its 'Activist Turn'". In Angelelli, Claudia V, editor. *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies*. John Benjamins, 2014, pp. 7-23.

Johanna Pentikäinen

Mentoritekstit kirjoittajaksi oppimisen tukena

*Opettajien kokemuksia ja
oppimiskäsityksen luonnostelua*

Mentorointi on saanut nimensä kuulun kreikkalaisen valmentajan, Mentorin, mukaan. Mentor oli Ithakan kuninkaan Odysseuksen ystävä, jolle annettiin tärkeäksi tehtäväksi Odysseuksen pojan Telemakhoksen kasvattaminen, opettaminen ja neuvominen sillä aikaa kun Odysseus oli retkillään. Välillä Mentorin hahmon otti viisauden jumalatar Athene. Nykyään mentoroinniksi nimitetään sellaista tavoitteellista vuorovaikutussuhdetta, jossa kokeneempi ammattilainen ohjaa ja tukee kokemattompaa. Kirjoittajaksi kasvamisessa kirjoittavan ihmisen malli on toki tärkeä, mutta myös tekstit voivat olla mentoreita. Mentoriteksti voi olla mikä tahansa sellainen teksti, joka ohjaa, inspiroi, motivoi tai muuten vaikuttaa kirjoittajaan ja saa hänet tuottamaan omaa tekstiään. Mentoriteksti voi esimerkiksi tarjota suoranaisen kirjoittamisen mallin tai sitä voi jäljitellä muulla tavoin oppimistarkoituksessa (ks. Gallagher 2011, 2014, Culham 2016). Kirjoittaminen on siis toisen tekstin avulla, kanssa tai vaikuttamana kirjoittamista jollain sellaisella tavalla, joka edistää omaa tuottamista.

Kun suomalaisilta opettajilta kysyttiin vuonna 2019 erään täydennyskoulutushankkeen yhteydessä toteutetussa kyse-

lyssä (N=376), millaiset menetelmät tai lähestymistavat he ovat todenneet toimiviksi kirjoittamisen opetuksessa, useissa vastauksissa toistui huomio siitä, että ”mallitekstit” auttavat kirjoittamisen oppimisessa. Käsitettä mentoriteksti opettajat eivät käyttäneet, mikä selittyy sillä, ettei käsitettä ole juurikaan suomalaisessa kirjoittamisen opetuksessa käytetty, kun taas malliteksti nousee Suomessa tunnetusta genrepedagogiikasta. Genrepedagogiikka ja Suomessa paljon hyödynnetty Reading to Learn -pedagogiikka ohjaa lukemaan ja tuottamaan eri tekstilajeja niiden käyttötarkoituksen näkökulmasta, tavoitteena oppilaiden sosiaalistaminen yhteiskunnan tekstikäytänteisiin (Shore 2014, 38–39). Alkujuuret ovat Australiassa, jossa tehostetulla tekstilajien opettamisella tavoiteltiin yhteiskunnallista toimijuutta. Genrepedagogiikka on vakiinnuttanut mallien käytön kirjoittamisen tukena, ja mallitekstien käyttö on opettajille tuttu työtapana.

Mentoriteksti voi olla malliteksti tai se voi tukea kirjoittamista muulla tapaa. Genrepedagogiikkaan verrattuna mentoritekstien varaan rakentuva opetus laajentaa siis toisten tekstien käyttötapoja. Mentoriteksti voi olla esimerkiksi luokassa toteutettu ilmiö eli jaettu sisäiseen todellisuuteen ja tunteisiin liittyvä kokemus (POPS 2014, 31). Esimerkiksi rikoskertomuksesta voidaan rakentaa monien erilaisten tekstien, kuten kaunokirjallisuuden, elokuvien, uutistekstien, draaman ja piirtämisen keinoin yhteinen ilmiö, jota käytetään oman kirjoittamisen tukena. Lisäksi mentoriteksti voi olla jotain, mikä yleisesti ottaen saa kirjoittajan inspiroitumaan tai laajentaa hänen ymmärrystään tekstien tai kielenkäytön mahdollisuuksista. Mentoriteksti voi näyttää, miten kirjoitetaan tietynlaisesta kokemuksesta, esimerkiksi erillisyydestä, omaäänisesti tekstilajista riippumatta. Mentoriteksti voi

myös olla väline saada oma teksti kuulostamaan ”vertaiselta” eli ohjata kirjoittajaa rekisterin hallintaan. Mentoritekstit tuovat kirjoittajan ulottuville autenttisten tekstien kaikki mahdollisuudet eli kaiken sen, mitä hän voi eri tavoin käyttää oman oppimisensa tukena. Mentoritekstien käyttö ei ole mikään uusi ilmiö, vaan pikemminkin kirjoittamisen parissa askaroiville on pitkään ollut intuitiivinen selviö, että kirjoittamisen varantona ovat toiset tekstit, ja monet kirjoittajat pystyvät helposti nimeämään niitä tekstejä ja kirjoittajia, jotka heihin ovat eri tavoin vaikuttaneet.

Pohdintojeni taustalla hämmöttää toki ajankohtainen keskustelu lukemisen tärkeydestä ja kirjoitustaitojen osaamiserojen kasvusta. Kirjoittaminen on kiistämättä nykyisenkaltaisen yhteiskunnan ydintaitoja. Kirjoittamalla kootaan ja osoitetaan tietämystä, rakennetaan ja ylläpidetään ihmissuhteita sekä hoidetaan monenlaisia asioita niin yksityiselämässä kuin työyhteisöissäkin. Kirjoittamalla myös suostutellaan tai huvitetaan toisia, tallennetaan muistoja, tutkaillaan omia kokemuksia, liitytään monenlaisiin ryhmiin, luodaan kuvitteellisia maailmoja tai rakennetaan identiteettiä. (ks. Graham 2019, 277.) 2000-luvun alun teknologinen ja sosiaalinen kehitys puolestaan on mahdollistanut sen, että käytännössä jokaisella on mahdollisuus jakaa ja julkaista kirjoituksiaan monenlaisissa sähköisissä ympäristöissä, ja kirjoittamisen käyttöalueet ovat laajentuneet: tekstilajeja, käytäntöjä, yhteyksiä ja sosiaalisia käyttötapoja on enemmän kuin koskaan ennen. Samanaikaisesti kun kirjoittamisen merkitys on digitaalisessa yhteiskunnassa vain kasvanut, esimerkiksi kansallisten arviointitutkimuksien havainnot oppivelvollisuusikäisten kirjoitustaitojen yleisestä heikkenemisestä ja toisaalta yksilöiden välisten osaamiserojen kasvusta ovat

huolestuttaneet. (Karvi 2020, Lappalainen 2008; 2011, Harjunen & Rautopuro 2015.) Luku- ja kirjoitustaidot ovat yhteiskunnallisen vaikuttamisen ja siten demokratian perusta ja samalla yhdenvertaisuuden tae. Entä jos kysymys on siitä, etteivät nämä oppilaat ole löytäneet niitä väyliä ja keinoja, jotka avaavat juuri heille kirjoittamisen merkityksen? Entä jos heiltä ovat toisin sanoen puuttuneet mentoritekstit, ne innostavat ja mahdollisuuksia avaavat toiset tekstit, jotka sosiaalistaisivat ilmaisuun koulussa opittavissa tekstilajeissa ja tekstien käyttötavoissa?

Kyselyyn vastanneet suomalaiset opettajat esittävät usein kirjoitustaitojen heikkenemisen syiksi sosiaalisen median suosion ja lukemisen vähenemisen (Pentikäinen 2021). Toisin sanoen nuoret eivät opettajien mukaan käytä riittävästi aikaa perehtyäkseen sellaisiin teksteihin, jotka auttaisivat heitä kirjoittamaan koulussa tavoiteltavia tekstilajeja. Toisaalta samat nuoret, joille koulukirjoittaminen ei ehkä maistu, käyttävät ja laativat vapaa-ajallaan monia tekstilajeja ja osallistuvat kirjoittamalla käytyyn vuorovaikutukseen heille merkityksellisissä yhteisöissä. Esimerkiksi videomuotoiset julkaisut, sosiaalisen median postaukset, blogit ja monimutkaiset pelit ovat nuorten suosimia tekstilajeja, joita opitaan ja omakсутaan ryhmistä, ja oppimisen kimmokkeena ja virikkeenä toimivat toiset postaukset. Kuten opettajien vastauksista käy ilmi, lukemista voi käsitellä määrällisesti: mitä enemmän lukee, sitä enemmän on välineitä ilmaisuun. Mentoriteksti-ajattelu kiinnittää huomiota myös lukemisen ja kokemisen laatuun: kirjoittajalle voi riittää yksi teksti, joka ”kolahtaa”, saa hänet laatimaan omaa tekstiä. On yleisesti tiedossa, että ihmiselle on luontaista oppia sellaisia asioita, jotka herättävät kiinnostuksen ja jotka tuntuvat sosiaalisesti tärkeiltä eli ne

auttavat joissain tavoitteissa ja ryhmiin liittymisessä. Onko mahdollista, että nuorten heikentyneiden kirjoitustaitojen taustalla kajastaakin kokemus siitä, ettei kirjoitustaitoa ja kirjoitettuja tekstejä ole kyetty liittämään oikean elämän merkityksellisiin tilanteisiin ja kokemuksiin ainakaan koulun tekstilajeissa? Toisin sanoen, entä jos kirjoittamiselta ovat puuttuneet tärkeät mentorit, ne, jotka näyttävät, kuinka kirjoittamalla rakennetaan vuorovaikutusta ja edistetään itselle tärkeitä tavoitteita oppimisen konteksteissa?

Käsittelen siis tässä artikkelissa kyselyyn vastanneiden suomalaisten opettajien havaintoja toisista teksteistä kirjoittamisen tukena, ja samalla pohdin aineiston ja aiemman tutkimuksen avulla, millaisia mahdollisuuksia mentoriteksti-ajattelulla on kirjoittamisen opetuksen kehittämisessä. Tarkastelen ensin kirjoittamisen oppimista luonnehtivia käsitteitä ja analysoin opettajien vastauksia näitä havaintoja vasten.

MENTORITEKSTIT JA KIRJOITTAMISEN OPPIMISKÄSITYKSET

Ajattelen, että mentoritekstejä on hyödyllistä pitää eräänlaisena kirjoittamisen ohjaamisen kattokäsitteenä, lähtökohtana ja oppimisen autenttisenä kontekstina. Mentoritekstien käyttöä ei siis kannata rajata vain oppimismenetelmäksi esimerkiksi genrepedagogiikan mallinnuksen tapaan. Sen sijaan on hyödyllistä ajatella mentoritekstejä niin oppimisen kohteena, välineenä, kontekstina kuin havainnollistavana esimerkkinäkin. Mentoritekstin paikka oppimisen mahdollistajana säilyy, vaikka näkökulma oppimiseen vaihtuu tai

täydentyy. Viime vuosikymmeninä kirjoittamisen oppimista on selitetty ja luonnehdittu laajasti yleistäen useimmiten kahdella tapaa, joko kognitiivisesta tai sosiokulttuurisesta tulkulmasta, ja mentoritekstien käyttö sijoittuu kumpaankin teoriaan vaivatta.

Kognitiivinen teoria suuntaa huomion kirjoittavan yksilön kielen ja tekstien tuottamiseen ja työskentelyn ohjaamiseen esimerkiksi prosessina, eri vaiheina. Painotetaan siis taitoja, joita yksilöt voivat omaksua, osoittaa ja kehittää edelleen. Kirjoittamisen osalta tällaisia taitoja ovat esimerkiksi sanaston ja lauserakenteiden hallinta, kirjoituksen graafinen tuottaminen, sisällön tuntemus, tekstilajien osaaminen ja oman työskentelyn ohjaus. Kirjoittaminen vertautuu retorisen tavoitteen asettamiseen, ongelmanratkaisuun ja siihen liittyvien päätösten tekemiseen, ja tavoite saavutetaan hyödyntämällä omia kielen varantoja ja tuottamalla kieltä tarkoitukseen sopivasti. (Flower & Hayes 1981, Graham & Harris 2000, McCutchen, 2011.) Kognitiivinen teoria painottaa yksilöiden kykyä ja eroja, mutta ei juurikaan kontekstin vaikutusta. Mentoritekstejä tarkastellaan ennen kaikkea lähiluvun keinoin. Toisin sanoen tekstien piirteitä ja rakenteita analysoidaan ja tulkitaan sillä oletuksella, että näin päästään kiinni tekstin merkitykseen ja siihen, kuinka kirjoittaja on tekstinsä koostanut. Mentoriteksti ohjaa kirjoittajaa omaksumaan esimerkiksi sanastoa, lauserakenteita sekä tekstien rakenteita ja konventioita. Mentoriteksti voi ohjata myös kirjoittamisen prosessia: sen avulla voi tarkastella, miten tekstissä on esimerkiksi valittu ja rajattu aihe tai millaista sisältöä sen tuottamiseksi on koottu ja miten kokonaisuus on rakennettu. Tekstin voi siis purkaa osiin, ja vastaavista ”osista” voi laatia suunnitelman omalle tekstille. Tämänkaltainen ote on lähellä

genrepedagogiikan ajatusta mallitekstin käytöstä ensin tutkimalla ja sitten jäljittelemällä (vrt. Shore 2014). Tulokulma on osoittautunut hyödylliseksi, mutta myös kaavamaiseksi tai toistavaksi otteeltaan.

Sosiokulttuurinen teoria taas painottaa kirjoittamisen yhteisöllistä perustaa. Kirjoittaminen on sosiaalinen välttämättömyys, kirjoittamalla täytetään erilaisia sosiaalisia tarpeita, ja siten erilaiset sosiaaliset tavoitteet, käyttöyhteydet ja laajemminkin kontekstit suuntaavat ja motivoivat kirjoittajan toimintaa. Kirjoittamisen normit ja oletukset omaksutaan tekstiyhteisöihin liittymällä ja vuorovaikutukseen osallistumalla. (Ks. esim. Bazerman 2016.) Tämä vuorovaikutus muotoutuu eri tekstilajeiksi eli genreiksi ja muiksi sosiaalisesti määrittyneiksi ilmaisun tavoiksi (Cope & Kalantzis 1993). Kirjoittamista tarkastellaan siis ryhmiin kuulumisen ja osallistumisen näkökulmasta. Eri yhteyksissä ja yhteisöissä on erilaisia tekstikäytänteitä, jotka pitää omaksua, mikäli mieli täysivaltaiseksi jäseneksi. Mentoriteksti voi olla kuin puheenvuoro, joka rakentaa pohjaa seuraaville puheenvuoroille. Se osoittaa, millainen on tiettyssä yhteydessä käytettävä puheenvuoro piirteineen, kuinka teksti ilmentää tavoitettaan ja rakentaa vuorovaikutusta kirjoittajan ja lukijoiden välille tiettyssä yhteisössä. Luovuus ja sosiaalisuus ovat erottamaton kokonaisuus, ja voi olla vaikea määrittää, syntykö osallisuuden kokemus mahdollisuuksista itseilmaisuuksiin vai johtaako itseilmaisu sosiaaliseen hyväksyntään ja osallisuuteen (Kallionpää 2015, 63).

Sosiokulttuurinen teoria ei ole juurikaan ottanut kantaa siihen, kuinka kielenoppiminen tapahtuu osallistumisen akteissa. Jonkinlaisena sillanrakentajana voi pitää sosiokognitiivista teoriaa. Sen mukaisesti kirjoittamisen prosessin voi-

kin nähdä kahtalaisena: ensinnäkin sosiaalisen kontekstin ja kommunikaation tavoitteen määrittämisenä ja toiseksi ulottuvilla olevien kielellisten, retoristen ja muiden tekstien tuottamiseen tarvittavien resurssien hyödyntämisenä tavoitteeseen vastaamiseksi (Deane 2018). Vuorovaikutus näiden kahden välillä on laajaa ja jatkuvaa luonteeltaan. Kirjoittajat laativat viestinsä tiettyyn tilanteeseen ja tietyille vastaanottajille, ja tämä vuorovaikutus tekee teksteistä merkityksellisiä. Mentoritekstin tarkastelu voi ohjata havaitsemaan tekstiin rakennetun tarkoituksen ja sitä ilmentävien ja tukevien kielellisten piirteiden yhteyden.

Viime vuosina kirjoittamista on tarkasteltu entistäkin laajemmin yhteisöllisenä ilmiönä. Kirjoittajat ovat aina yhteisöjensä jäseniä (writer(s)-within community, ks. Graham 2018, 1). Kirjoitusyhteisöt ovat monimuotoisia ja usein avoimia yhteisöjä, joiden jäseniä yhdistävät samantyyppiset kirjoittamisen tavoitteet, oletukset tai tarkoitukset. Luokka, jossa harjoitellaan mielipidekirjoituksen laatimista, on kirjoittajayhteisö samoin kuin esimerkiksi Instagram-ryhmä tai TikTok-käyttäjät, jotka houkuttelevat samantyyppisiä seuraajia. Myös päiväkirjaansa yksin kirjoittava ihminen voi kirjoittaa mielessään esimerkiksi jollekin toiselle, kuvitteelliselle ihannelukijalle tai tulevaisuuden minälleen. Kaikkia kirjoittajayhteisöjä ohjaa jokin todellinen tai kuviteltu toivottu lopputulos tai tarkoitus, joka viestitään kirjoituksena toisille jäsenille. Yhteisöllisen mallin tavoitteena on havainnollistaa, että tarkoitukset, jäsenet, välineet, toiminnat, tuotokset, fyysiset, sosiaaliset ja henkiset ympäristöt samoin kuin yhteisön kollektiivinen historia muovaavat kirjoittamista, aivan kuten sitä muovaavat myös makrotason vaikuttajat, sosiaaliset, kulttuuriset, poliittiset, institutionaaliset ja historialliset teki-

jät (Graham 2018, 2). Kaikki tämä tieto säilyy teksteissä, jolloin nuo tekstit toimivat yhteisöön valmentavina alustoina. Kirjoittamisen oppimista ei voi erottaa siitä yhteisöstä, missä se tapahtuu ja missä kielen käyttämisen tarkoitus määrittyy.

Kirjoittaja voi kuulua useisiin kirjoittajayhteisöihin samanaikaisesti, ja yhteisöt rakentuvat, vahvistuvat tai muuttuvat toisiksi elämän aikana. Elinikäisen kirjoittamisen oppimisen tutkimus havainnollistaa sitä, että kirjoittamisen edistyminen on monitahoista, vaiheittaista, katkelmallista, eikä välttämättä alkupisteestä suoraan loppupisteeseen ohjautuvaa. Sen sijaan kirjoittamista opitaan eri vaiheissa ja eri konteksteissa eri tavoin. Kirjoittaminen voi olla eri tilanteissa, vaiheissa ja yhtymäkohdissa erilaista, se on aina tilannesidonnaista. Sekä kontekstit että sisällöt vaikuttavat siihen, samoin kuin vaikuttavat yksilön muun kasvun ja kehityksen prosessit ja vaiheet sekä teknologinen ja viestinnän muutos. (Bazerman et al. 2017.) Elämänmittaisessa kirjoittamisessa juuri mentoritekstit voivat olla niitä kirjoittamisen ohjaajia, jotka pysyvät, vaikka yksilö ei olisikaan muodollisen koulutuksen piirissä. Mentoritekstit takaavat itseohjautuvuuden ja mahdollistavat jatkuvan kehityksen, ja kirjoittamisen opetuksen tavoittena tulisikin olla juuri tämänkaltaisen, mentoriteksteihin itsenäisesti tukeutuvan kirjoitusotteen rakentaminen. Yksinkertaistettuna kysymys on siis siitä, että kirjoittaja tottuu ympäröimään itsensä sellaisilla teksteillä, jotka tukevat ja ohjaavat hänen ilmaisuaan ja joista hän saa tarpeen tullen myös mallia.

AINEISTO JA ANALYYSI

Toisten tekstien käyttö on kirjoittamista opettaville opettajille tuttu työväline. Kysely, jota käytän aineistonani, kehitettiin laajan, Opetusministeriön rahoittaman opettajien täydennyskoulutushankkeen aikana. Kyselyyn pyydettiin vastauksia opettajilta, jotka olivat ilmoittautuneet suorittamaan hankkeen vaihtoehtoista modulia ”Uudet kirjoittamisen menetelmät” ja itse kysely oli ensimmäinen tehtävä kurssin Moodle-alustalla ennen varsinaista kurssisisältöä. Koko täydennyskoulutushanke tähtäsi lukemisen ja kirjoittamisen taitojen vahvistamiseen, ja valinnainen opintojakso keskittyi kirjoittamisen opetukseen. Osallistujat olivat joko yläkoulussa ja lukiossa tai ammatillisella puolella toimivia aineenopettajia, joille lukemisen ja kirjoittamisen opetus on keskeistä työnkuvaa, tai esi- ja alkuopetuksen tai ala-asteen ylempien luokkien opettajia tai erityisopettajia, joita aihe kiinnostaa tai jotka jossain tapauksessa hakeutuivat opintojaksolle saamaan lisää välineitä opetukseen (esimerkiksi jotkut esi- ja alkuopetuksen opettajat olivat tulkinneet ”uudet kirjoittamisen menetelmät” tyypikirjaimiksi). Voi siis olettaa, että kyselyyn vastanneilla opettajilla oli keskimäärin suhteellisen paljon kiinnostusta tai kokemusta (tai kumpaakin) kirjoittamisen opetuksesta.

Kyselyyn vastasi opettajia kaikkialta Suomesta, myös harvaan asutummilta itäisiltä ja pohjoisilta alueilta, eli kyselyn vastausten voi ajatella edustavan laajasti ammatissa toimivia suomalaisia opettajia. Täydennyskoulutus oli mahdollista suorittaa joko kokonaan verkossa tai sitten osallistumalla myös täydennyskoulutuspäiviin, joita järjestettiin eri puolilla Suomea, ja kyselylomakkeeseenkin opettajat merkitsivät

asuin- tai työskentelypaikkakuntansa. Lisäksi on mahdollista olettaa, että kaikki osallistujat työskentelivät suomenkielissä kouluissa, vaikka tätä ei kysyttykään lomakkeella. Osa opettajista ilmoitti opettavansa äidinkieltä, osa opetti myös suomi toisena kielenä -oppiainetta ja monet mainitsivat kielitaidon näkökulmasta heterogeeniset ryhmät, mutta kukaan ei maininnut opettavansa ”finskaa”. Osallistujia pyydettiin ilmoittamaan myös sukupuoli. Vastaajista 371 identifioi itsensä naiseksi ja 5 mieheksi, mikä tukee hyvin sitä oletusta, että valtaosa esi- ja alkuopetuksen opettajista, kielenopetuksesta kiinnostuneista luokanopettajista ja kielen ja kirjallisuuden aineenopettajista on naisia. Osallistujien ikähaitari oli laaja, alle 30-vuotiaista yli 60-vuotiaisiin. Voi tosin olettaa, että nuoret, suhteellisen hiljattain valmistuneet opettajat olivat hieman aliedustettuna, siitä syystä että vastikään yliopistosta valmistunut ei välttämättä heti hakeudu laajaan täydennyskoulutukseen. Lähes kaikilla osallistujilla oli maisteritasoinen korkeakoulututkinto ja opettajan pätevyys, mutta jotkut varhaiskasvatuksen opettajat ilmoittivat suorittaneensa vanhemman, opistotasaisen tutkinnon ja täydentäneensä sen jälkeen opintojaan esimerkiksi yksittäisillä opintojaksoilla. Osallistujilta kysyttiin lisäksi, millä asteella he opettivat, vaihtoehtoinaan esi- ja alkuopetus, luokat 3.—6., yläaste, lukio ja ammatillinen koulutus. Osa opettajista, lähinnä erityisopettajat ja suomi toisena kielenä -opettajat, opettivat useammalla koulutusasteella.

Demografisten kysymysten jälkeen osallistujille esitettiin kolme kirjoittamisen opetusta käsittelevää kysymystä: 1) Millaiset menetelmät tai lähestymistavat olet todennut toimiviksi kirjoittamisen opetuksessa? 2) Kuinka otat opetuksessasi huomioon kirjoittajien yksilöllisiä eroja ja kiin-

nostuksenkohteita? ja 3) Mitä uusia tarpeita ja haasteita nykyaika on tuonut kirjoittamisen opetukseen? Ensimmäisen kysymyksen tarkoitus oli johdattaa osallistuja reflektoimaan ja arvioimaan sekä teoreettista tietämystään että käytännön työssä saavuttamansa osaamista. Toinen kysymys kaiutti yhä heterogeenisemmiksi muuttuvia oppimisympäristöjä ja ohjasi huomiota oppimisen eroihin. Vastauksissa kahteen ensimmäiseen kysymykseen ja varsinkin toisen kysymyksen vastauksissa toistuvat usein samat huomioit, mikä ohjaa ajattelemaan suomalaisten opettajien omaksumaa yleistä kasvatustieteellistä diskurssia ja jaettua ymmärrystä oppimisesta. Kolmas kysymys oli luonteeltaan muista hieman poikkeava, sillä sen tarkoitus oli ohjata vastaajaa tuottamaan omiin käytännön havaintoihin pohjaavia huomioita kirjoittamisen oppimisen esteistä. Kuitenkin myös haasteiden ja tarpeiden tunnistaminen on luonteeltaan sosiaalista ja diskursiivista, ja voi ajatella, että osallistujien huomioilla toki on pohjansa käytännön havainnoissa, jonka opettajan ymmärrys oppiaineestaan, oppimisen luonteesta ja tilanteesta osaltaan muo-
vaa. Kolmannen vastauksen kysymyksiä olen analysoinut toisaalla (Pentikäinen 2021), tässä artikkelissa keskityn ensimmäisen kysymyksen vastauksiin siitä näkökulmasta, miten toisten tekstien käyttö tulee esiin opettajien vastauksissa. On tärkeää huomioida se, ettei sana mentoriteksti ollut ainakaan kyselyn laatimisajankohtana (2019) yleisesti käytössä suomalaisessa kirjoittamisen opetusta käsittelevässä puheessa, toisin kuin genrepedagogiikka tai malliteksti, ja samasta yksinkertaisesta syystä sanaa ei esiinny kysymyksenasettelussa ja vastauksissa.

ANALYYSI

Tarkastelen vastauksia laadullisesti. Pyrkimykseni on tavoittaa kyselytutkimukseen vastanneiden havaintoja, ajatuksia ja tunteita, mikä puolestaan johtaa pohdintaan, millaisia merkityksiä vastauksiin mahdollisesti sisältyy ja millaista diskurssia niissä rakennetaan ja kaiutetaan (ks. esim. Olafson et al. 2014, Warriner & Anderson 2017). Kyselytutkimuksen vastaukset ovat kuitenkin melkoisen niukkia, muutamasta sanasta tai sanaparista parin kolmen tekstikappaleen laajuisiin kuvauksiin, eikä vastausten konteksti välity aineistosta. Tämänäyttypäinen aineisto ei mahdollista syvällistä tai erittelevää analyysia, mutta sen sijaan se voi antaa yleiskuvaa ja luonnehtia mielipideilmastoa. Olen lähilukenuk eli analysoinut kyselyn vastaukset, numeroinut ja poiminut niistä ne, joissa viitataan kirjallisuuden lukemiseen, toisiin teksteihin tai mallitekstien käyttöön toimivana kirjoittamisen opetusena. Tavallaan siis etsin vastauksista temaattisia yhteyksiä, jonkinlaista perheyhtäläisyyttä tai toistuvia ääniä, jotka liittyvät tavalla tai toisella toisten tekstien läsnäoloon kirjoittamisen opetuksessa. Aineiston niukkasanaisuudesta ja kontekstin puutteesta johtuen ajattelen vastausten tarkastelua pikemminkin ”kuuntelemisenä” kuin ”lukemisenä”. Kuunteleminen tarkoittaa äänille alttiiksi tulemisesta, vastaanottamisesta, tilan antamista katkelmallisuudelle ja pienille vihjeille.

Vastauksissa heijastuu laaja tekstikäsitys, mikä on oletettavaa, painottaahan nykyinen opetussuunnitelma monilukutaitoa eli erilaisten tekstien tulkitsemisen, tuottamisen ja arvottamisen taitoja. Tekstit voivat olla ”sanallisten, kuvallisten, auditiivisten, numeeristen ja kinesteettisten symbolijärjestelmien sekä näiden yhdistelmien avulla ilmaistua tietoa”, ja nii-

tä tulkitaan ja tuotetaan ”esimerkiksi kirjoitetussa, puhutussa, painetussa, audiovisuaalisessa tai digitaalisessa muodossa” (POPS 2014, 22). Kirjoittajan mentoritekstejä voivat siis olla kaikki tekstilajit ja esitysmuodot kirjoitetuista teksteistä kuviin, blogeihin tai elokuviin. Kyselyn vastauksissa kuvia koskevia mainintoja oli paljon erityisesti esi- ja alkuopetuksen sekä alakoulun myöhempien asteiden opettajilla. Silloin kuin kirjoitustaitoa vasta rakennetaan, kuvat voivat auttaa ilmaisua monin tavoin: ne voivat auttaa kerronnassa mutta myös ohjata rakentamaan sisältöä omaan kirjoitettuun tekstiin. Suuri osa vastauksista keskittyi opetusmenetelmien ja työtapojen mainitsemiseen, mihin kysymys toki ohjasikin. Vain hyvin harva vastaaja selosti esimerkiksi opetuskäsitystään, itse oppimaansa tai kokemaansa. Joissain kohdin vastauksen rajaaminen ”toiseksi tekstiksi” tuotti vaikeuksia. On selvää, että esimerkiksi taidekuva kirjoittamisen virittäjänä vertautuu mentoritekstiin, mutta entä esimerkiksi tarinanopat? Kuvavihjeet toki tarkoittavat, että sekin on tekstilaji, mutta samalla noppa on itse sepittämisen toiminnallinen työkalu. Kyselyn vastaukset nostivat mielessäni enemmän kysymyksiä kuin antoivat vastauksia. Erityisesti minua olisi kiinnostanut, millä tavoin mallitekstejä hyödynnettiin, ja vaikka joistain vastauksista pystyi pääättelemään työtapoja, monissa vastauksissa tätä ei avattu mitenkään. Etenkin alimpien kouluasteiden opettajien vastauksista jäi välillä välittymättä, tarkoittiko ”malli” kirjainmallia vai tekstuaalista mallia.

Kyselyn vastauksista voi siis esittää yleisen tason kuvailevia huomioita, mutta syvempää analyysia se ei mahdollista. Vastaajien suuri määrä kuitenkin puoltaa aineiston käsittelemistä. Samalla on tärkeää pitää mielessä sen monet rajat. Paljon olennaista tietoa jää ulkopuolelle: aineisto ei kerro vas-

tausten konteksteista (muuta kuin itsestään), ei se myöskään välitä opettajien muita havaintoja, tulkintoja ja niiden rajoja, ja välittymättä myös jää esimerkiksi opetustilanteiden järjestelyt, luokkayhteisön vuorovaikutus, opettajan pedagogiset valinnat ja hänen asennoitumisensa oppijoihin. Sekään ei välity, kuinka innostunut opettaja itse on aineestaan. Kuitenkin voi ajatella, että jos opettaja vastaa kysymykseen ”toimiviksi osoittautuneista menetelmistä”, hän vastaa joko pedagogisen osaamisensa, käytännön havaintojen tai molempien pohjalta. Taustalla kajastaa oletus koulukirjoittamisen luonteesta ja tavoitteista, niistä eksplisiittisistä ja implisiittisistä oletuksista, joista koostuvat ”toimivan” kirjoittamisen työtavat.

Malliteksti

Kyselyyn vastanneet opettajat mainitsivat usein erilaiset tekstimallit kirjoittamisen oppimisen tukena. Kuten jo alussa toin ilmi, tätä voi pitää genrepedagogiikan vakiinnuttamana otteena. Genrepedagogiikan mukaisessa opetuksessa tutkitaan tekstimallia siten, että siitä etsitään kyseiselle lajille tyypillisiä piirteitä, joita sitten tarkoituksenmukaisesti sovelletaan oman tekstin kirjoittamisessa, ja tämä soveltuu etenkin sellaisiin teksteihin, joissa lajin tyypilliset piirteet ovat tunnistettavia ja konventionaalisia. Piirteiden lisäksi tekstimalleista tutkitaan rakennetta ja välillä myös sisällön esittämistä. Voikin ajatella, että kirjoittajan perustaitoihin kuuluu mentoritekstin opettelu ja keinojen uutta luova jäljittely niin ennen kirjoittamista, kirjoittamisen aikana kuin muokkausvaiheessakin (Gallagher 2014).

Luetaan ennen kirjoittamista saman tyyllilajin ja/tai aihepiirin tekstejä. Tutkitaan niiden tunnusomaisia piirteitä ja ”sääntöjä”. Pidempitä tekstejä (ja erikseen arvioitavia ”kirjoittamisen kokeita”) suunnitellaan etukäteen ja suunnitelmat esitellään ryhmälle ja opellekin. Tavoitteena on, että saisi palautetta ja ideoita lisää. (Osa vastausta, vuosiluokat 3.–6., 153)

Tekstilajien opettamisessa erilaiset tekstimallit ja niiden analysointi ennen oman tekstin aloittamista auttavat oppilasta kirjoittamisessa. Esimerkit erilaisista tekstilajeista ovat tarpeellisia ja hyviä. (Osa vastausta, vuosiluokat 3.–6., yläaste, 338)

Kirjallisuuden liittäminen kirjoittamiseen. Se helpottaa monen lapsen kirjoittamista. (Osa vastausta, esi- ja alkuopetus, vuosiluokat 3.–6., 220)

Isommat kirjoitusprojektit ovat useimmiten genrepohjaisia (tutustutaan johonkin tekstilajiin, jota sitten kirjoitetaan). Tekstien jakaminen ja valmiiden tekstien arviointi on tärkeää! (Osa vastausta, vuosiluokat 3.–6., 75)

Mallitekstit olen todennut erittäin hyväksi avuksi. Kun kirjoitetaan esim. nimiesseitä ysiens kanssa, luemme yhdessä malliesseen, jotta oppilaat tietävät, minkä tyyppistä tekstiä heiltä odotetaan. Sama toimii hyvin vaikkapa novellianalyysin kanssa. Toki tutkitaan novellianalyysia tekstilajina ja pilkataan sitä palasiksi, mutta malliteksti konkretisoi tekstilajin vaatimukset oppilaille. (Yläaste, 255)

Tiettyä tekstilajia harjoitellessa luetaan ensin malleja ja tutkitaan tekstille tyypillisiä piirteitä. Arvioinnin avaaminen tuntuu myös auttavan oppilaita tekstien tuottamisessa. Kun he näkevät, mitä piirteitä tehtävässä arvioidaan, he myös paremmin tarkkailevat niitä omassa tekstissään. (Osa vastauksesta, yläaste 188)

Moni opiskelija hyötyy esimerkkitekstistä, jotta näkee, miten joku toinen on rakentanut tekstinsä. Erilaiset pienet kirjoitusharjoitukset ovat hyviä laajempaan kirjoitustehtävään orientoitumisessa. (Osa vastausta, lukio, 155)

Opiskelijalle läheinen, konkreettinen aihe, valmiit tekstimallit (=genrepedagogiikka). (Ammatillinen opetus, 117)

Mallitekstien käytöstä oli paljon havaintoja kaikilta luokka-asteilta. Opettajat olivat selvästi hyödyntäneet tekstiesimerkkejä paljon ja kokeneet mallien antamisen oppimista tukevaksi. Vastauksista voi päätellä, että mallitekstien käyttö on koettu toimivaksi kirjoittamisen opetuksessa ja mallitekstejä käytetään suhteellisen paljon. Havaintoja mallitekstien mahdollisesta liiallisesta ohjaavuudesta oppilaiden tuotoksiin ei noussut, mutta toisaalta vastaajia pyydettiin mainitsemaan toimivia kirjoittamisen tapoja. Vastaavasti kysymyksen muotoilu voi aiheuttaa sen, ettei suorasanaisia havaintoja kirjoitustehtävien kytkemisestä kaunokirjallisuuden lukemiseen juuri ollut yksittäistä ”kirjallisuuden liittäminen kirjoittamiseen”-mainintaa lukuun ottamatta.

Vastauksista ei juuri voi päätellä, kuinka ja miten mallitekstejä on lajipiirteiden etsimisen ja rakenteen analyysin lisäksi käsitelty. Erityisesti kaunokirjallisuuden käyttäminen

mentoritekstinä edellyttäisi, että kirjoittamisen virikkeenä käytettävään kirjallisuuteen tutustuttaisiin ensin lukijana, kokonaisvaltaisesti teoksesta nauttien ja sen maailmaan so-lahtaen. Kaunokirjallisuuden lukemisen kuuluu olla tekstin maailmaan uppoamista ja sen omaksumista ensin lukijana, vasta sitten tekstistä voi poimia kirjoittamisen malleja, esi-merkkejä ja innoitusta.

Multimodaalinen teksti

Kirjoittamisen mentoritekstejä voivat olla myös multimodaaliset eli muut kuin sanalliset tekstit, aivan kuten kirjoitetut tekstit voivat toimia mentoreina multimodaalisille teksteille. Tältä osin mentoritekstiajattelu laajentaa genrepedago-giikan vakiinnuttamaa käsitystä tekstimallista suoranaisena esimerkkinä, joka edustaa samaa tekstilajia ja esitysmuotoa. Eri esitystapojen tutkailu tarjoaa paljon välineitä ilmaisun rikastamiseen, sillä esitysmuodosta riippumatta tekstiä voi analysoida ja tulkita ja sitä voi lähestyä katsojana ja kokijana monista eri näkökulmista. Kirjoittajalle toiset esitysmuodot tarjoavat sisältöä ja rakenteenkin keinoja, mutta kirjoitettu kieli tuotetaan itse. Opettajien vastauksissa on jonkin ver-ran havaintoja muiden kuin kirjoitettujen tekstien käytöstä kirjoittamisen virikkeinä. Useimmiten mainitaan kuvat, ja eniten mainintoja on esi- ja alkuopetuksen sekä alakoulun ylempien asteiden opettajien vastauksissa. On ymmärrettä-vää, että kuvia käytetään ilmaisun tukena etenkin sellaisten oppilaiden kanssa, jotka vasta harjoittelevat kirjoitustaitoa. Toisaalta ylempilläkin luokilla hyödynnetään taidekuvia il-maisun rikastuttajana. Yläkoulun ja lukion opettajien vasta-

uksissa muita tekstilajia koskevia huomioita ei ole kovinkaan paljon. Voi siis päätellä, että joko muuten kuin kirjoittamalla esitettyjä tekstejä ei hyödynnetä vielä kovinkaan paljon, tai sitten niiden käyttö on mielletty ennen kaikkea monilukutaidon eikä niinkään kirjoittamisen osa-alueeksi.

Kuvien käyttö alkuopetuksessa on hyvä väline. Luokilla 5–6 toimivat taidekuvat, joissa on ihmisiä, kirjoittamisen tukena. Sanalistas auttavat ja yhdessä ideointi mindmappiin. (Esi- ja alkuopetus, vuosiluokat 3.–6., 332)

Erityisopetuksessa käytän paljon lyhyistä videoista kirjoittamista. Melkein kuin mallista kirjoittamista mutta pitää muistaa juoni ja looginen järjestys tapahtumille. (Esi- ja alkuopetus, 148)

Luova kirjoittaminen kuvia, leluja, esineitä, leffatrailereita yms. tukena käyttäen, ohjattu kirjoittaminen, pari- ja ryhmätyöskentely. (Esi- ja alkuopetus, vuosiluokat 3.–6., yläaste, 13)

Mahdollisimman monipuolisesti tekstejä, kuvia, videoita, blogeja. (Vuosiluokat 3.–6., lukio, 44)

Multimodaalisten tekstien kirjoittamista ei juuri mainita, vaikka moniin kuvallisiin ja audiovisuaalisiin tekstilajeihin liittyy olennaisena osana käsikirjoittaminen eli tekstin sisällön ja rakenteen suunnittelu kirjoittamalla. On myös mahdollista, että opettajat mieltävät monilukutaidon omaksi opetettavaksi alueekseen, ja vaikka integroisivatkin monilukutaitoa kirjoittamiseen, sitä ei tässä mainita kirjoittamisen opetuksen lähestymistapana jostain muusta syystä. Lukion

opettajat taas saattavat mieltää multimodaaliset tekstit kirjoittamisen ”aineistoiksi” ylioppilaskirjoitusten esseekokeen tehtävätyypin mukaan. Viimeinen, niukka vastaus jättääkin tulkinnanvaraa. On mahdollista, että opettaja opettaa kirjoittamaan mainitsemiaan multimodaalisia tekstejä lukion opetussuunnitelman puitteissa, mutta aivan yhtä mahdollista on, että hän hyödyntää niitä kirjoittamisen virikkeinä ja lukiotasolla aineistoina. Mutta aineistokin voi olla mentori, jos se faktatiedon tarjoamisen ohella auttaa kirjoittajaa muovamaan ajatteluaan ja siten tuottamaan tekstinsä sisältöä, esimerkiksi argumentaatiota.

Yhdessä tuotettu tekstimalli

Kirjoittamisen mentorointi voi tapahtua luokkayhteisössä myös esimerkiksi siten, että luokassa kirjoitetaan yhdessä kokeneemman kirjoittajan, siis opettajan ohjaamana. Silloin opettaja voi näyttää, kuinka hän kirjoittajana esimerkiksi suunnittelee tekstiään ja tekee sitä koskevia valmisteluita ja valintoja. Tämä on genrepedagogiikkaan kuuluva työtapa. Opettaja voi malliksi kirjoittamisen ohella ajatella ääneen valintojaan, jolloin hän toimii tekstin koostamisen ohella myös kirjoittajana toimimisen esimerkkinä eli itsekin mentorina. Kirjoittaminen on käsityöläistaito siinä missä esimerkiksi kutominen tai virkkaaminen, ja opettajan kirjoittaminen malliksi voi havainnollistaa sitä, kuinka kirjoittaja esimerkiksi tekee valintoja ja päätöksiä tekstiä tuottaessaan. Oppilaat pystyvät seuraamaan ”oikean” tekstin valmistamista ja he voivat jäljitellä työvaiheita omassa kirjoittamisessaan. He myös saavat tilaisuuden seurata kirjoittajan ajattelua ja valintoja.

Kyselyyn osallistuneiden opettajien vastauksista välittyy se, että vain harva opettaja on kokeillut tätä tai sen lisäksi kokenut työtavan toimivaksi. Joistain vastauksista välittyy kyllä se, että tekstimalleja on tehty luokassa yhdessä, harjoituksena ennen yksin kirjoittamista.

Kirjoitustehtävästä pitää jutella lasten kanssa ja mallintaa polku ajatuksesta kirjoitukseksi. Itse käytän usein ääneenajattelua, kun näytän, miten teksti syntyy ja teen tämän ihan kirjoituksen tekniikasta tekstin sisältöön asti. (Osa vastausta, esi- ja alkuopetus, 141)

Oppilaiden kanssa yhdessä tehtävä kirjoittamisen suunnittelu auttaa toisia oppilaita alkuun esim. keskustellen, ajatuskartan tai apukysymysten kautta. Opettajan oma malli kirjoittamisesta toimii. (Osa vastausta, esi- ja alkuopetus, vuosiluokat 3.–6., 333)

Opetan pääasiassa erityisen tuen oppilaita 1–6 luokalla. Heistä harvat ovat innokkaita omaan kirjalliseen tuottamiseen. Tämän takia teen puhutusta kielestä näkyvää kirjoittamalla sitä taululle tai esim. sadutuksessa. (Osa vastauksesta, esi- ja alkuopetus, vuosiluokat 3.–6., 81)

Sellaiset, joissa annetaan valmiita malleja tai tehdään yhdessä pala palalta tekstiä. Ei liian suuria kokonaisuuksia ja epämääräisiä, liian laajoja aiheita. (Vuosiluokat 3.–6., 14)

On ihanteellista ja samalla mentoroinnin periaatteiden mukaista, jos opettajalla on omakohtainen suhde kirjoittamiseen ainakin siinä määrin, että hän pystyy toimimaan oppilaitten-

sa mallina. Aivan samoin kuin opettaja laskee laskun taululla malliksi tai näyttää, miten ketjusilmukka tehdään, myös kirjoittamisen oppiminen kaipaa konkretisaatiota, kirjoittavan ihmisen esimerkkiä.

Yhdessä tuotettu multimodaalinen teksti

Kirjoittamiseen voi valmistautua myös yhdessä tuotetuilla muilla modaliteeteilla. Toiminnallisten työtapojen yleistymisen ja suosio välittyy myös opettajien vastauksista. Kirjoitustehtävään voidaan valmistautua esimerkiksi draaman tai haastattelujen keinoin tai itse piirtämällä (ks. Pentikäinen & Perttula 2019). Tällöin luokassa tuotetaan yhdessä tai yksin jokin toinen tekstilaji, jonka laatimisen prosessi mentoroi kirjoittamista.

Lyhyet kirjoitustehtävät, joita on valmisteltu etukäteen, toimivat hyvin. Kehittelemme kirjoitustehtävää draaman, tarinoiden tai kuvien avulla. Erilaiset kirjoitustehtävissä motivoivat. Joskus kirjoitamme haastattelukysymyksiä ja videoimme haastattelut. Kirjeet, postikortit tai pikkukirjaset innostavat. Book creatorin avulla pienetkin saavat tehtyä hienoja kirjoja.

Eri genrestä voi siirtyä toiseen. Esim. runosta satu, sadusta uutinen, tietotekstistä lukuteatteria yms. (Esi- ja alkuopetus, 316)

Omat piirustukset ovat kiva lähtökohta kirjoittamiselle – piirustuksiin kirjoittaminen pitäisikin ottaa tavaksi! Muutenkin kuvista tai esineistä kirjoittaminen on hyvä juttu, kun pienten ajatus tarvitsee kovasti konkretiaa tuekseen. Lapset

tykkäävät myös kirjoitella viestilappusia toisilleen ja opelle. Ekaluokkalaiset pitävät puhekupliin kirjoittamisesta – tämän toteutin tulostamalla värityskuvia, joihin piirsin puhekuplia lasten täydennettäväksi. (Osa vastausta, esi- ja alkuopetus, 141)

Toiminnalliset menetelmät, tarinanopat, kuvat, kortit, yhdessä ideointi. (Esi- ja alkuopetus, 40)

Toiminnallisuudella motivointi, tarina mielikuvituksen heittäjänä, tarinakartta. (Esi- ja alkuopetus, vuosiluokat 3.–6., 235)

Toiminnallisuuden voi monesti yhdistää kirjoittamiseen. Lähtökohtana voivat olla esineet, bingoruudukko, kuva, näytelmä, satu jne. Prosessissa on tärkeää kannustava palaute, ei vain oikeinkirjoitukseen puuttuminen. (Osa vastausta, vuosiluokat 3.–6., 163)

Kuvista, kuvasarjoista tai sarjakuvista kirjoittaminen, draaman käyttö aiheen valinnassa, kirjallisuuden, lehtijuttujen ja elokuvien käyttö ym. median hyödyntäminen, pelien käyttö. Kirjoitus- ja sanataideoppaat. (Vuosiluokat 3.–6., 111)

Osa opettajien vastauksista on niin tiiviitä, ettei niistä pysty päättämään, kuinka toiminnallisuus käytännössä toteutuu kirjoittamisen osana. Toiminnallisten harjoitusten tehtävänä on kuitenkin useissa tapauksissa tuottaa esimerkiksi jokin kehollinen esitys tai kokemus, joka johdattaa kirjoittamiseen. Useissa vastauksissa toistuvat virikkeet, kuten tarinanopat, tarinakartta, pelit ja bingoruudukko, ovat toki jo itsessäänkin

tekstejä, mutta samalla ne ohjaavat sepittämään toisen tekstin.
Yhdessä tuotettu ilmiö

Mentoritekstiä voi ajatella myös laajemmin kuin vain yksittäisenä tekstinä. Mentoriteksti voi olla ilmiö, yhteinen jaettu todellisuus. Tällainen ote sopii erityisesti fiktiivisten tekstien kirjoittamiseen ja aivan erityisesti satujen, tarinoiden ja tiettyjen lajien, kuten fantasian, jännityksen tai kauhun käsitteilyyn (ks. esim. Dorfman & Cappelli 2007). Vastaaventyypistä otetta on esimerkiksi Emilia Karjulan aikuisten kirjoittamista käsittelevässä väitöstutkimuksessa *Sommitellut muusat — Rituaali ja leikki luovan kirjoittamisen prosesseissa ja kirjoittajaryhmän toimissa: erilaiset kokeiluun, leikittelyyn ja rituaaleihin perustuvat yhteiset harjoitukset pohjustavat ryhmässä tapahtuvaa kirjoittamista* (Karjula 2020). Kyselyyn vastanneiden opettajien vastauksissa on yksittäisiä havaintoja tämäntyyppisestä kirjoittamisesta, ja vastaukset havainnollistavat sitä, että kirjoittajan on tärkeä tuntea maailmansa sisältä käsin, päästä solahtamaan siihen. Mentoriteksti laajenee jaetuksi leikiksi, yhteiseksi todellisuudeksi, jonka sisällä liikutaan, jota jatketaan kuvittelun keinoin ja jota täydennetään itse kirjoittamalla.

Omasta lempilelusta (tai muusta tärkeästä tavarasta/asiasta) kirjoittaminen. Tuttu ja miellyttävä esine auttaa mielikuvitusta. (Osa vastausta, esi- ja alkuopetus, vuosiluokat 3.–6., 340)

Olen todennut, että kannattaa lähteä liikkeelle hyvin pienistä ja konkreettisista asioista. Ensin oppilas saa miettiä pienelle hahmolle nimeä ja perhettä. Mistä hahmo pitää, missä asuu jne. Ekaluokkalaisille tämäkin tuntuu todella vaikealta. Har-

joituksia toistetaan ja haasteellisuutta lisätään pikkuhiljaa. Luokassamme on myös Vaakku-papukaija, joka osaa puhua. (Open käsinukkeja.) Vaakun kirjeeseen vastaaminen on myös ollut ihmeen paljon helpompaa, kuin muuten kirjoittaminen. (Esi- ja alkuopetus, vuosiluokat 3.–6., 121)

Vastaavalla tavalla myös tietotekstejä voidaan kirjoittaa esimerkiksi jostain tapauksesta tai tilanteesta käsin, ikään kuin simuloidun todellisuuden tai todellisen tiedontarpeen johdattamana.

Käytännön ammatillisiin tilanteisiin liitetyt, mallien ja esimerkkien näyttäminen. (Ammatillinen opetus, 287)

Tietotekstin kirjoittaminen opintoretken jälkeen aiheesta, josta tuoreessa muistissa on paljon asioita. Ei tarvitse kopioida netistä. Kirjoittamisen yhdistäminen muiden oppiainesten asioihin. Mallitekstin pohjalta kirjoittaminen. (Osa vastausta, vuosiluokat 3.–6., 204)

Vähäiset maininnat viittavat siihen, ettei mahdollisuutta inspiroivan kirjoitusympäristön rakentamiseen välttämättä vielä laajalti tunneta. Lähestymistavassa olisi kuitenkin mahdollisuuksia etenkin fiktiivisen kirjoittamisen opetuksen kehittämiseen.

Kirjoittajan roolin ottaminen

Liitän pohdintani lopuksi siihen, mistä aihetta lähdin aluksi tarkastelemaan, nimittäin tekstin sijaan toisen tekijän eli

kirjoittavan ihmisen rooliin oppimisessa. Mentoroinnin tärkeänä tehtävänä on ohjata kokemattomampaa ottamaan vertaisen rooli. Kirjoittaminen on väistämättä luonteeltaan sosiaalista, ja siksi kirjoittajan tulee oppia tuottamisen lisäksi esiintymään kirjoittajana samoin kuin toimimaan toisten kirjoittajien yleisönä. Ensinnäkin kirjoittajan ja lukijan roolit rakentuvat kaikissa teksteissä (Shore 2014, 42), ja lisäksi tekstin jakamiseen liittyvissä sosiaalisissa tilanteissakin otetaan kertojan ja yleisön rooleja. Roolin ottaminen on siis osa kirjoittajan taitoja. Havaintoja kirjoittajan tai kertojan rooliin ohjaamisesta oli kyselyaineiston opettajien vastauksissa niukasti.

Luovan kirjoittamisen osalta on tärkeää, että oppilas saa mallin kirjoittajasta. Ope voi kirjoittaa ensin lyhyen tarinan jostakin aiheesta, johon jokainen pystyy tarttumaan. Usein ne voivat olla vaikkapa viikonloppukuulumisia. Tärkeää on, että jokainen kokee keksivänsä jotain. Tässä aikuinen voi auttaa haastatteleamalla oppilasta. Toisilla oppilailla voi olla „tyhjän paperin kammo“. Isompien oppilaiden kanssa olen havainnut hyväksi esimerkiksi sellaisen harjoituksen, jossa tietyn ajan kirjoitetaan vain auki kaikki ajatukset, ei tarvitse syntyä mitään järkevää. Usein oppilaista on hauska lukea, mitä he kirjoittivat. (Osa vastausta, esi- ja alkuopetus, vuosiluokat 3.–6., 201)

Kirjoitustunnilla pitää käyttää aikaa yhteiseen keskusteluun ja ideointiin ja tietysti myös aikaansaannosten ihasteluun ja jakamiseen toisille. Kun laitteita on käytössä, voi chatti luokan kesken olla tosi mukavaa (viime vuonna oli koululla vielä käytössä wiki-alusta, jossa tämä oli mahdollista). (Osa vas-

tausta, esi- ja alkuopetus, 141)

Omia juttuja on kiva päästä lukemaan luokassa ääneen, sillä se tuo erilaisen merkityksen omille teksteille, kun ne pääsee esittämään. (Osa vastausta, esi- ja alkuopetus, vuosiluokat 3.–6., 333)

Koulukirjoittaminenkin on yhteisönä kirjoittamista. Toisille kertomisen ja toisten tekstien vastaanottamisen pitäisi olla osa kirjoituskulttuuria, ja lisäksi se voi motivoida ilmaisuun. Osallistuminen ja kuulluksi ja nähdyksi tuleminen tekevät kirjoittamisesta mielekästä. Kirjoittajaryhmän vuorovaikutuksen rakentaminen kaipaisi tämän perusteella tarkempaa pohdintaa ja pedagogiikan kehittämistä. On mahdollista, että vastausten niukkuus selittyy sillä, että tekstien jakamista ei mielletä kirjoittamisen pedagogiikkaan kuuluvaksi tai se ei ole nostanut opettajien mieleen mitään sellaista, minkä he olisivat mielessään nimenneet toimivaksi.

Kirjoittajan roolin ottaminen tarkoittaa joillekin kyselyyn vastanneille kirjoittajan työtapojen eli prosessin noudattamista. Prosessikirjoittamisen työtavoilla tuetaan ennen kaikkea kirjoittajan kognitiivisia taitoja. Sen sijaan muista kirjoittajan työtavoista on vain vähän huomioita. Vain yksi vastaaja mainitsi toimiviksi työtavoiksi keskittymisen ja työympäristön: *”keskittymisharjoitukset ennen kirjoittamista, oppilaalla oma kirjoitussoppi, jossa turvallista kirjoittaa”*. (Osa vastausta, esi- ja alkuopetus, vuosiluokat 3.—6., 377). Kirjoittamista edistävien käytäntöjen, tapojen ja rituaalien hyödyntäminen kirjoittamisen opetuksessa vaatisi tämän perusteella jatko-pohdintaa.

LOPUKSI

Opettajien vastauksista voi päätellä, että kirjoittamisen opetuksessa hyödynnetään toisia tekstejä ennen kaikkea tavoitetekstien malleina. Tämä vahvistaa pääasiassa kirjoittajan kognitiivisia taitoja, kielen, rakenteen ja ilmaisutapojen tuottamista sekä tekstilajien tuntemusta. Jotkut opettajat mallintavat kirjoittamista joko itse oppilaiden seurattessa, tai sitten niin, että luokka kirjoittaa yhdessä. Tämä harjaannuttaa lisäksi kirjoittajan työtapoihin ja vahvistaa metakielellistä osaamista, kirjoittamisen ajattelemista kirjoittajan tärkeänä taitona. Myös multimodaaliset tekstit rikastuttavat kirjoittamisen opetusta tuomalla kirjoittamiseen sisältöjä, ja toiminnallisiakin harjoituksia hyödynnetään kirjoittamisen tukena sisältöjen kehittämissä. Sen sijaan luokassa läsnäolevan yhteisön merkitykseen kirjoittamisen opetuksessa ja kirjoittajayhteisönä on viittauksia vain vähän. Yhdessä tuotettuihin ilmiöihin kirjoittamisen jaettuina konteksteina on niukasti viittauksia, samoin kirjoittajan rooliin ja kuulijan rooliin omaksumiseen. Nämä sosiokulttuuriset aspektit ovat siis suurelta osalta huomioimatta, tai sitten niitä ei ole koettu toimivina.

On kuitenkin todennäköisempää, ettei näitä ole mielletty kirjoittamisen työtavoiksi tai rakennettu tietoisesti. Kirjoittaminen näyttäytyy edelleen kirjoittajan itsenäisenä ja erillisenä työskentelynä, eikä aktiivista suhdetta toisiin teksteihin sekä kerrontayhteisön jäseniin rakenneta tai huomioida osana opetusta. Samasta aineistosta laatimani tarkastelu osoittaa, etteivät opettajat tehneet juurikaan yhteisöön liittyviä huomioita silloinkaan, kun he pohtivat kirjoittamisen haasteita (Pentikäinen 2021). Toiset tekstit ja toiset kirjoittajat

muodostavat kuitenkin kirjoittajan yhteisöt, sen kontekstin, jossa hän toimii, josta hän ammentaa kirjoittamiseensa ja joiden keskellä hän tulee nähdäksi ja kuulluksi kirjoittajana. Kertomisen ja kuuntelemisen perusfunktiot, siis ne, jotka kajastavat kaiken kirjoittamisen taustalla ja joita varten kerrontataito on kehittynyt, eivät ehkä välity kirjoittamisen opetuksen käytännöissä riittävästi. Silloin vaarana on, että kirjoittaminen jää muusta vuorovaikutuksesta erilliseksi, tehtäväkeskeiseksi ja kontekstittomaksi suorittamiseksi, eikä sen olennainen tarkoitus, identiteetin rakentaminen ja toisten kanssa ryhmiksi liittyminen, pääse ohjaamaan tuottamista.

Vaikka mentoriteksteillä on paljon annettavaa kirjoittamisen opetukselle, niiden käyttö ei ole aivan ongelmaton. Opettajalla tulee olla valmiuksia tekstien analyysiin, jotta hän voi valita ryhmälleen sopivia mentoritekstejä ja ohjata oppilaitaan lukemaan kirjoittajan tavoin, siis tekstin valintoja eritellen ja siten, että tekstin keinot rinnastuvat oppilaan omaan kirjoittamiseen. Muussa tapauksessa kirjoittaminen voi tyypistyä ulkokohtaiseksi jäljittelyksi. Onkin tärkeää erottaa, milloin kirjoittaminen on oppivaa ja omaksuvaa jäljittelyä ja milloin esimerkiksi plagiointia. Mentoritekstien etsiminen, valikoiminen, lukeminen ja analysoiminen vie aikaa, joten kirjoitustehtäviä tulee lähestyä vaiheittain suoritettavina projekteina. Opettajalta edellytetään myös ryhmän ja samalla tekstien tuntemusta, jotta hän pystyy valitsemaan ryhmälleen soveltuvia mentoritekstejä ja eriyttämään opetustaan. Liian helppo mentoriteksti voi pysäyttää oppimisen, liian vaikea tai huonosti laadittu teksti taas etäännyttää, voi luoda ilmaisun esteitä ja suunnata huomiota suorittamiseen oman ilmaisun kehittämisen sijaan. Teksti, johon oppijalla on motivoitunut suhde, kohdistaa ja eriyttää oppimistehtä-

vää, kun taas teksti, johon ei ole pääsyä, nostaa kirjoittamisen kynnyksestä. Ylipäättään mentoritekstien käyttö edellyttää kiinnostusta tekstien maailmasta ja taitoa erottaa, millaiset tekstit edistävät oppimista ja rohkaisevat omaäänisyyteen pelkän jäljittelyn sijaan. Siinä missä monet kirjoittamisen opetukseen juurtuneet työtavat, kuten prosessikirjoittaminen tai genrepedagogiikka, suuntaavat huomion ennen kaikkea kirjoittajan toimintaan, mentoritekstien varaan rakentuvan opetuksen ote on laajempi. Sen ytimessä on paitsi toisista teksteistä oppiminen, myös tekstiyhteisöjen vuorovaikutuksen ymmärtäminen, tekstien asema osallistumisen akteina ja laajemminkin kirjoitusmyönteisen kulttuurin edistäminen.

FT, AO JOHANNA PENTIKÄINEN *tutkii ja opettaa kirjoittamisen opettamista. Hänen kiinnostuksenkohteitaan ovat erityisesti mentoritekstien käyttö, kehollisuus, työpajamuotoinen opetus, fiktion kirjoittaminen sekä opettajien täydennyskoulutus. Syksyllä 2021 ilmestyy lukiokirjoittamista käsittelevä teos Riittävän hyvää kirjoittamista: Opas kouluun ja koulunjälkeiseen elämään (Art House, kirjoitettu yhdessä Kimmo Svinhufvudin kanssa).*

LÄHTEET

Bazerman, Charles 2016. "What Do Sociocultural Studies of Writing Tell Us about Learning to Write?" *Handbook of Writing Research* 2th edition, toim. Charles A. MacArthur, Steve Graham, & Jill Fitzgerald. New York, NY: Guilford Press. 11–23.

Bazerman, Charles, Arthur N. Applebee, Virginia W. Berninger, Deborah Brandt, Stephen Graham, Paul Matsuda, Sandra Murphy, Deborah Wells Rowe & Mary Schleppegrell 2017. "Taking the Long View on Writing Development." *Research in the Teaching of English* 51: 351–360.

Cope, Bill & Mary Kalantzis 1993. *The Powers of Literacy: A Genre Approach to Teaching Writing*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Culham, Ruth 2016. *The Writing Thief: Using Mentor texts to Teach the Craft of Writing*. Portsmouth: Stenhouse Publishers.

Deane, Paul 2018. "The Challenges of Writing in School: Conceptualizing Writing Development Within a Sociocognitive Framework." *Educational Psychologist* 53: 280–300.

Dorfman, Lynne & Rosa Cappelli 2007. *Mentor Texts: Teaching Writing Through Children's Literature, K–6*. New York: Continuum.

Flower, Linda, & John R. Hayes 1981. "A Cognitive Process Theory of Writing." *College Composition and Communication* 32: 365–87.

Gallagher, Kelly 2011. *Write Like This. Teaching Real-World Writing Through Modeling and Mentor Texts*. Portsmouth: Stenhouse Publishers.

Gallagher, Kelly 2014. "Making the Most of Mentor Texts." *Educational Leadership* 71: 28–33.

Graham, Steve & Karen R. Harris 2000. "The Role of Self-Regulation and Transcription Skills in Writing and Writing Development." *Educational Psychologist* 35: 3–12.

Graham, Steve 2018. "A writer(s) within community model of writing." *The Lifespan Development of Writing*, toim. Bazerman, Charles, Arthur N. Applebee, Virginia W. Berninger, Deborah Brandt, Stephen Graham, Paul Matsuda, Sandra Murphy, Deborah Wells Rowe & Mary Schleppegrell. Urbana, IL: National Council of English. 272–325.

Graham, Steve 2019. "Chapter 10. Changing How Writing Is Taught." *Review of Research in Education* 43: 277–303.

Harjunen, Elina & Juhani Rautopuro 2015. *Kielenkäytön ajattelua ja ajattelun kielentämistä. Äidinkielen ja kirjallisuuden oppimistulokset perusopetuksen päättövaiheessa 2014: keskiössä kielentuntemus ja kirjoittaminen*. Helsinki: Kansallinen koulutuksen arviointikeskus.

Kallionpää, Outi 2015. "Uusien kirjoitustaitojen opetus – luovaa ja yhteisöllistä kirjoittamista osallisuuden kulttuurissa." *Scriptum* 4: 44–75.

Karjula, Emilia 2020. *Sommitellut muusat: Rituaali ja leikki luovan kirjoittamisen prosesseissa ja kirjoittajaryhmän toimissa*. Helsinki: ntamo.

Karvi 2020 = *Millaista on yhdeksäsluokkalaisten kielellinen osaaminen? Suomen kielen ja kirjallisuuden arvioinnin 2019 päätulokset*. Helsinki: Kansallinen koulutuksen arviointikeskus.

Lappalainen, Hannu-Pekka 2008. *On annettu hyviä numeroita. Perusopetuksen 6. vuosiluokan suorittaneiden äidinkielen ja kirjallisuuden oppimistulosten arviointi 2007*. Oppimistulosten arviointi 2/2008. Helsinki: Opetushallitus.

Lappalainen, Hannu-Pekka 2011. *Sen edestään löytää. Äidinkielen ja kirjallisuuden oppimistulokset perusopetuksen päättövaiheessa 2010*. Koulutuksen seurantaraportit 2011: 2. Helsinki: Opetushallitus.

McCutchen, Deborah 2011. "From Novice to Expert: Implications of Language Skills and Writing-Relevant Knowledge for Memory During the Development of Writing Skill." *Journal of Writing Research* 3: 51–68.

Olafson, Lori, Cristina Salinas Grandy & Marissa C. Owens 2014. "Qualitative Approaches to Studying Teachers' Beliefs." *International Handbook of Research on Teachers' Beliefs*, toim. Helen Rose Fives & Michele Gregoire Gill. New York: Routledge. 128—149.

Pentikäinen, Johanna 2021. "Finnish Teachers Views on their Pupils' Writing Challenges." (Arvioitavana)

Pentikäinen, Johanna & Heli Perttula 2019. "Draamamenetelmät kirjoittamisen opettamisessa." *Kielikukko* 4. Finnish Reading Association.

POPS 2014= *Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2014*. Helsinki: Opetushallitus.

Shore, Susanna 2014. "Reading to Learn - genrepedagogiikan kieli-
tieteellinen perusta." Teoksessa *Tekstilajitaidot. Lukemisen ja kir-
joittamisen opetus koulussa*, toim. Susanna Shore & Katariina Rinne.
Äidinkielen opettajain liiton vuosikirja 2014. Helsinki: Äidinkielen
opettajain liitto. 37—64.

Warriner, Doris & Kate T. Anderson 2017. "Discourse Analysis in
Educational Research." Teoksessa *Research Methods in Language and
Education. Encyclopedia of Language and Education*, 3. painos, toim.
Kendall A. King, Yi-Ju Lai & Stephen May. New York: Springer.
297–309.

Kari O. Silvola

Kirjoittaminen moniperusteisen syrjinnän leikkauspisteessä

ARVIO:

Janelle Adsit (2017) *Toward an Inclusive Creative Writing. Threshold Concepts to Guide the Literary Writing Curriculum*. New York: Bloomsbury Academic. ISBN 978-3500-2386-4.

Janelle Adsit, Renee M. Byrd (2019) *Writing Intersectional Identities. Keywords for Creative Writers*. New York: Bloomsbury Academic. ISBN 978-1-3500-6573-4.

Minä olin meidän luokalla se, joka ei käynyt aamuisin suihkussa eikä pessyt koskaan hampaitaan (paitsi koulussa fluorauksessa joka toinen viikko). Minä olin se, jonka vaatteet haisivat tupakalle. Katku imeytyi syvälle villapaidan tekokuittuihin ja farkkujen saumoihin keittiössä, jossa savukiehkurat kähertyivät kattoon harmaantuneeksi pilveksi. Ominaisajuni huokui pulleasta ja kalvakasta (vietin paljon aikaa sisällä) ruumiistani kuin hapan lemu villasukista, kun ne kuivuvat hiljalleen lämpöpatterin päällä. Minä olin se, jonka marginaalit huokuivat ja joka kirjoitti harhailevia merkityksiä niiden väliin, jonka silmäanaluset olivat tummat ja joka avasi kotioven kaulassaan punaisessa nauhassa roikkuvalla avaimella.

Minä olin se, jota odotti koulusta kotiin pyörätuoliin sidottu isoäiti. Minä olin se, jonka äiti oli suljetulla.

Toward an Inclusive Creative Writing and Writing Intersectional Identities käsittelevät syrjintää, etuoikeutettua asemaa ja ulossulkemista sekä pohjoisamerikkalaisen yliopiston luokahuoneessa luovan kirjoittamisen opetuksessa että kirjoittajan kammiossa; edellinen inklusiivisuuden ja jälkimmäinen intersektionaalisuuden näkökulmasta. Molemmat teokset purkavat syrjinnän osiin, lukuisiin käsitteisiin, joiden avulla aihetta valotetaan. Lukija havahdutetaan tunnistamaan syrjinnän monet, usein piilotetut, muodot, omat ennakkoluulonsa sekä oma etuoikeutettu asemansa.

Teosten kirjoittajilla on taipumus muodostaa selkeitä listoja, mikä tekee asian omaksumisen lukijalle helpommaksi. *Writing Intersectional Identities* teoksessa kulttuuriseen monimuotoisuuteen liittyvät 31 käsitettä on järjestetty aakkosten mukaan sanakirjamuotoon ja se on laadittu ennen kaikkea kirjoittajan työkaluksi. *Toward an Inclusive Creative Writing* on opettajille suunnattu teos, jonka ytimen muodostavat 12 kynnyskäsitettä: “[Threshold concepts] can serve to transform the teaching of literary creative writing craft into an opportunity for critical reflection on cultural production in its diversity and range”. Sekä Adsit että Byrd käsittelevät kirjoittamista sosiaalisena tapahtumana. Heille kirjoittaminen on ennen kaikkea poliittista.

TOWARDS AN INCLUSIVE CREATIVE WRITING

Ketkä tai millaiset ihmiset käyttävät julkista ääntä, kenen ääni kuuluu, ketä kuunnellaan? Millaista ääntä me käytämme kirjoittajina ja miten meidän ääneemme vaikuttavat ne äänet, jotka kaikuvat ympärillämme, kysyy Adsit teoksessaan? Minä teen jatkokysymyksiä: Kenelle aukeavat ovet yliopistoihin, keille kynnyks nousee liian korkeaksi? Keillä on varaa kalliisiin kirjoittajakursseihin ja työpajoihin? Keille niitä edes markkinoidaan? Laulammeko me moniäänisessä sekakuorossa vai seminaarinmäen laulajissa, jossa kaikki ovat kuin yhdestä puusta veistettyjä? Päästetäänkö maahanmuuttajataustainen, suomea toisena kielenään puhuva, tiukkaan muottiin sopeutumaton tai sopimaton räppääjä sisään valikoivaan korkeakoulutukseen tai ulossulkevaan kirjallisuusinstituution?

Towards an Inclusive Creative Writing -teos ei kehota kirjoittajaa etsimään ”omaa ääntään” (sillä sellaista ei kait ole olemassakaan), vaan kysymään, minkälainen ääni on kenellekin mahdollinen ja kenellä on mahdollisuus ääntään käyttää:

The question should not be whether one’s own voice is found, but rather which voicings are possible and for whom. Who has access to which voices? Which voices are recognized by whom? Who and what is silenced, and who stands to gain – who stands to lose – from these regulating forces?

Adsitin teoksessa inklusiivisuus eli osallisuus on käsitteen monimuotoisuus (*diversity*) johdannainen. Hän käsittelee inklusiivisuutta keinona lisätä monimuotoisuutta nimenomaisesti yliopistotasoisessa koulutussysteemissä ja luovan

kirjoittamisen opetuksessa. Hänen tavoitteenaan on tarjota tietoa ja käytäntöjä, joilla yliopistoja voisi muuttaa avoimemmiksi ja saavutettavammiksi kaikenlaisille, kaikenlaisista taustoista tuleville opiskelijoille.

Yhdysvalloissa rotukysymykset ovat toisenlaisia kuin Suomessa, jossa hädin tuskin tohdimme käyttää rotu-sanaa; me puhumme mieluummin poliittisesti korrektisti etnisyydestä, etnisestä taustasta, kansallisuudesta tai synnyinmaasta. Toisin on Yhdysvalloissa. Esimerkiksi afroamerikkalaiset ja latinit ovat määrällisesti suuria ja historiallisesti merkittäviä väestönosia, joiden etninen alkuperä, ihonväri, kieli, sosioekonominen asema ja kulttuuri ovat niitä tekijöitä, joita tarkoitamme ja joihin viittaamme termillä monimuotoisuus.

Kun luovan kirjoittamisen yliopisto-opiskelijat pohtivat ryhmänsä monimuotoisuutta suomalaisessa yliopistossa, he löytävät eroja harrastuksista, perhetilanteesta, seksuaalisesta suuntautuneisuudesta ja iästä; koko ryhmä koostuu valkoihoisista, suomea puhuvista, kantasuomalaisista naisista. Missä ovat maahanmuuttajataustaiset, romanit, saamelaiset, toiminnallisesti rajoittuneet, suomea toisena tai kolmantena kielenään puhuvat opiskelijat? Missä ovat miehet, muunsukupuoliset ja transtaustaiset opiskelijat?

Adsit näkee inklusiivisuuden suurimpana uhkana yliopistomaailman ja luovan kirjoittamisen opetuksen traditiot ja opetusohjelman. Samalla, kun ne määrittelevät tarkkarajaisesti ”mitä ja millaista on hyvä kirjallisuus” ja ”millainen kirjailija on tai tulisi olla”, sulkevat ne toisenlaiset kirjoittamisen tavat ja kirjoittamisen opiskelijat sekä kirjailijoiksi pyrkivät tai kirjailijuudesta haaveilevat instituution ulkopuolelle.

Hän osoittaa sanansa ensisijaisesti kirjoittamisen opettajille. Minä suosittelen teosta myös kaikille portinvartijoille:

yliopistojen laitosten johtajille, rehtoreille, opetushallituksen ja -ministeriön korkeimmille virkamiehille, kirjankustantajille ja kustannusjohtajille. Inklusiivisuus on koulutuspoliittinen kysymys, johon pystymme vaikuttamaan vain muokkaamalla koulutuksen rakenteita avoimmiksi ja saatavammaksi paitsiossa oleville vähemmistöille. Käytännössä työ on opetusohjelmien ja pääsykokeiden kehittämistä monimuotoisempaan suuntaan. Itse asiassa jo peruskoulussa ja lukiossa, jossa esimerkiksi suomea toisena tai kolmantena kielenä puhuvaa tulisi kannustaa kirjoittamisen opintoihin. Se on kustannusohjelmien laaja-alaistamista ja erilaisten kirjoittajien päästämistä ääneen, se on myyntikanavien ja markkinoinnin kehittämistä tavoittamaan ja puhuttelemaan yhä laajempia ihmisryhmiä.

Adsitin keskeinen pyrkimys on kirjoittajan kriittisen tietoisuuden ja itse-reflektion kehittäminen: ”Students in creative writing should learn how to write difference and identity in ways that demonstrate critical consciousness.” Teoksen yksi ansioista on sen käytännöllisyys. Kirjoittaja esittelee muun muassa Peggy McIntoshin ”etuoikeuksien purkaminen” (*unpacking privilege*) harjoituksen, jossa perusväittämien kautta opiskelijat saadaan reflektoimaan omaa suhdettaan valtaan ja etuoikeuksiin ”to uncover and expose the forms of privilege that have sustained this myth of aesthetic meritocracy”. McIntoshin harjoituksessa opiskelijat laitetaan pohtimaan sellaisia kysymyksiä kuin ”kasvoin ihailien elokuvien ja kirjojen sankareita, joilla oli sama ihonväri ja etninen tausta kuin minulla”, ”tunnen harvoin tarvetta miettiä, miten kuvaan rotua, sukupuolta, seksuaalisuutta, luokkaa, kansalaisuutta tai uskontoa kirjoituksissani”, ”tunnen tuskin koskaan tarvetta

tutkia, miten esitän kehon tai toimintakykyisyyden kirjoitussissani”.

Kynnyskäsitteiden kautta niin kirjoittamisen opettajan kuin kirjoittajankin on mahdollista laajentaa ymmärrystään monimuotoisuudesta ja edistää moniarvoisuutta. Omia asenteita, arvoja ja esikäsityksiä peilataan kriittisesti avainkäsitteitä vasten:

Attention, creativity, authorship, language, genre, craft, community, evaluation, representation, resistance, theory ja revision.

Minä olen monin tavoin etuoikeutettu. Yksi etuoikeus on olla suhteessa afroamerikkalaisen partnerin kanssa. Hänen perheensä muutti 1970-luvun alussa Jamaikalta Yhdysvaltoihin. Vain 16 vuotta aikaisemmin Rosa Parks oli kieltäytynyt Montgomeryssä antamasta paikkaansa bussissa valkoiselle miehelle ja joutunut pidätetyksi. Kumppanini oli 7-vuotias. Katolisessa koulussa valkoihoisten lasten joukossa oli vain kahden värillisen perheen lapset; kumppanini sisaruksineen olivat toinen niistä.

Heidän perheensä edustaa sitä värillisten maahanmuuttajien ryhmää, joka emigroitui maahan toteuttamaan amerikkalaista unelmaa – ja toteutti sen. Kutsun heitä Oprah Winfrey -afroamerikkalaisiksi, eivätkä he pane sitä pahakseen. Partnerini on sisaruksineen valmistunut Ivy League -yliopistoista eli Harvardista, Cornellista ja Dartmouthista. Juristisisar työskentelee suuressa lakifirmassa, jossa hän vastaa monimuotoisuuden toteutumisesta rekrytoinneissa. Toinen sisar on afrikkalaisamerikkalaisen tutkimuksen professori. Kun keskustelemme perhepiirissä rotukysymyksistä, tasa-arvosta ja yhdenvertaisuudesta, on se paitsi kokemuspe-

räistä myös akateemista. Kaikesta huolimatta kiteytän keskustelumme, joiden myötä olen oppinut paljon ja opin joka päivä lisää, toteamukseen, että en voi koskaan päästä täysin perille siitä, miltä tuntuu kasvaa ja elää rodullistettuna rasismin läpitunkemassa ympäristössä. En myöskään pysty kokemusperäisesti ymmärtämään täysin kaikkia niitä tapoja, joilla naisia on syrjitty ja alistettu ja syrjitään ja alistetaan edelleen. Mutta jo ymmärrys siitä, etten ymmärrä, voi lisätä empatiaani muita ihmisiä kohtaan, opettaa kuuntelemaan toisten ihmisten kokemuksia ja tunnistamaan syrjintää. Kirjoittajalle se on ensiarvoisen tärkeää, sillä kirjoittajana käytän julkista ääntä ja olen suuressa vastuussa siitä, millaisen maailman rakennan ja miten ja millaisia ihmisiä tekstissäni kuvaan.

WRITING INTERSECTIONAL IDENTITIES

Toinen teos käsittelee Suomessakin ajankohtaista aihetta, intersektionaalisuutta eli moniperusteista syrjintää. Janelle Adsitin ja Renee M. Byrd ovat kirjoittaneet yhdessä oppaan kirjoittajille. Se on napakka ja ytimekäs sanakirjan muotoon kirjoitettu teos. Se kuvaa moniperusteista syrjintää ja identiteeteistä kirjoittamista 31 käsitteen avulla yhtä monessa lyhyessä, vain muutaman sivun mittaisessa, luvussa:

Appropriation, audience, authenticity, author, belonging, body, class, colonialism, community, consciousness, counternarrative, diaspora, disability, emotion, essentialism, gender, globalization, identity, indigenous, intersectionality, language, minoritized, multiculturalism, national, positionality, power, privilege, race, religion, representation, sexuality.

Molemmat kirjoittavat ovat apulaisprofessoreita Humboldt State Universitystä, Arcatasta Kaliforniasta, Adsit luovan kirjoittamisen, Byrd sosiologian. Heidän oppineisuutensa kuulua runsaista lainauksista ja viittauksista. Sanakirjamaisuuden ansiosta kirjan voi lukea a:sta z:aan tai siitä voi poimia itselle ajankohtaisia teemoja. Ennen kaikkea teos auttaa ymmärtämään, että intersektionaalisuudesta on hyödytöntä puhua paperinmakuisesti vain teoreettisella tasolla. Puhe ja kirjoitus on syytä asemoida ajalliseen ja paikalliseen kontekstiin: missä maassa, maanosassa ja kulttuurissa, milloin ja kuka tai ketkä puhuvat?

Intersektionaalisuus käsitteenä tarkoittaa ihmisen sosiaaliseen ja yhteiskunnalliseen asemaan vaikuttavia eroja, jotka Suomessa tavataan listata seuraavasti: sukupuoli, ikä, luokka, etninen alkuperä, uskonto, seksuaalinen suuntautuminen, toimintakykyisyys. Adsitin ja Byrdin kirja pohtii etnisyyttä paljon monitahoisemmin, useiden eri käsitteiden kautta: esimerkiksi rotuun linkittyvät myös ihonväri, alkuperäisyys, kansalaisuus, diaspora, globalisaatio, monikulttuurisuus ja kieli.

Syrjintää aiheuttavat erot ovat risteäviä tai toisiaan leikkaavia. Epätasa-arvon näkökulmasta intersektionaalisuutta kutsutaan risteäväksi eriarvoisuudeksi, mutta terveyden yhteydessä siitä käytetään termiä kasautuva eriarvoisuus. Usein intersektionaalisuus yksinkertaistetaan vain eri syrjintäperusteiden luetteloksi ja analyysi jää uhripisteiden keräilyksi: sukupuoli, etninen alkuperä, seksuaalinen suuntautuminen; 3 pistettä.

Intersektionaalisuus käsitteenä on yhtä kompleksinen ja monitasoinen kuin ilmiö, jota se pyrkii kuvaamaan. Sillä ei tarkoiteta pelkästään monien erojen yhtäaikaista vaikutta-

mista ihmisen asemaan, vaan myös sitä, miten erot vaikuttavat toisiinsa.

Käsite versoi 1980-luvulla värillisten naisten (*women of color*) feminismistä ja se kiteytetään usein fraasilla ”tummaihoisen lesbo”, jolla syrjinnän perusteet kasautuvat: nainen, ihonväri, lesbous. Käsitteen luoja, juristi, ihmisoikeustaiteilija ja professori Kimberle Crenshaw käyttää esimerkkinä tummaihoista naista, jota syrjitään työpaikallaan. Syrjintää saattaa olla vaikea havaita ja paikantaa, koska yritys ei syrji tummaihoisia miehiä eikä valkoihoisia naisia. Crenshaw jakaa intersektionaalisuuden kolmeen tyyppiin: rakenteelliseen, poliittiseen ja representatiiviseen. Hän haluaa kiinnittää huomiota niihin sukupuolitetun rasismin rakenteisiin, joiden puristuksessa värilliset naiset kohtaavat väkivaltaa. Hän vastustaa kuitenkin yhtä lailla sekä feminististä että antirasistista politiikkaa, jotka keskittyessään vain jompaankumpaan sulkevat silmänsä värillisten naisten kohtaamalta syrjinnältä, sekä siltä, miten populaarikulttuuri jättää näkyväksi värillisten naisten sosiaalisen aseman ja heidän kohtaamansa väkivallan.

Moniperusteisen syrjinnän tunnistaminen vaatii risteävien erojen tunnistamista. Moninkertaisella syrjinnällä tarkoitetaan sitä, että henkilö kohtaa syrjintää useammassa kuin yhdessä tilanteessa eri perusteilla. Esimerkiksi vammainen romani voi kohdata syrjintää työhaussa vammaisuuden perusteella ja asuntomarkkinoilla etnisen alkuperän perusteella. Kumulatiivista syrjintää tapahtuu silloin, kun henkilö kokee syrjintää samassa tilanteessa useammalla perusteella. Esimerkiksi kun tummaihoisen nainen kohtaa syrjintää työhaussa naisena ja rodullistettuna. Risteävää syrjintää tapahtuu silloin, kun eri syrjintäperusteet risteävät yhdessä ja samassa

tilanteessa tuottaen erityisiä syrjinnän muotoja. Esimerkiksi yli 50-vuotiaat musliminaiset voivat kohdata syrjintää, jossa ei ole kyse puhtaasti uskonnon, iän tai sukupuolen perusteella tapahtuvasta syrjinnästä, vaan näiden kaikkien yhdistelmästä.

Adsit ja Byrd esittelevät monipuolisesti ja syvällisesti useissa luvuissa osallisuuden kytköksen valtaan: intersektionaalinen lähestymistapa pyrkii paljastamaan ja tekemään näkyviksi usein vaikeasti havaittavat, sortavat ja syrjivät sosiaaliset, poliittiset ja yhteiskunnalliset valtarakenteet. Intersektionaalisen feminismin tähtäimessä ovat vallitsevat ja hallitsevat rakenteet, joihin tiettyjen ryhmien etuoikeutettu asema ja vallankäyttö on piilotettu, ja jotka ovat joko sokeita omalle etuoikeutetulle asemalleen tai pyrkivät tieteen tahtoen pitämään etuoikeuksistaan ja valta-asemastaan kiinni – muita sortaen.

Vaikka olen opiskellut sekä kriittistä miestutkimusta että sukupuolentutkimusta suomalaisissa yliopistoissa ja seurannut julkista keskustelua intersektionaalisuudesta eri medioissa, Adsitin ja Byrdin teos herättää minut havaitsemaan uusia puolia syrjinnässä. Luku luvulta hahmotan, ettei osallisuudessa ole kyse vain yksilön, tietyn ihmisryhmän tai identiteetin risteävistä tai kumuloituvista eroista. Syrjinnän perusteet juontavat juurensa kauas historiaan ja ne ovat linkittyneitä toisiinsa. Kirjaa lukemalla oivallan esimerkiksi kolonialismin yhteyden diasporaan, alkuperäisyyteen, kansalaisuuteen, globalisaatioon, monikulttuurisuuteen, kieleen, rotuun, valtaan, etuoikeuteen, jne. Intersektionaalisuuden käsittäminen historialliseksi auttaa ymmärtämään sitä, miten syvälle yhteisöjen dna:han monet syrjinnän perusteet ovat juurtuneet, mi-

ten ne ovat muotoutuneet pitkän ajan ja monien sukupolvien kuluessa, miten ne ovat maastoutuneet kulttuuriseen maisemaan, ja miten elinvoimaisina ne sykkivät pinnan alla, jossa ne luovat nahkansa, ne sisäistetään ja ne luonnollistetaan sukupolvesta toiseen.

Teoksessa kirjoittamisen ja intersektionaalisuuden suhde rajoittuu teemoihin, sisältöön ja kieleen. Intersektionaalinen kirjoittaminen on esimerkiksi sitä, miten ja millaisia henkilöitä sekä maailmoja kirjoittaja luo ja millaista kieltä käyttää. Kirjoittamisen näkökulma ei luotaa syvemmälle kerroksen rakenteisiin. Suurin osa esimerkeistä ja ohjeistuksista kirjoittamiseen soveltuvat paremmin ei-fiktio kuin taideproosan kirjoittajille, mutta yhtä kaikki intersektionaalisuuden syvälinen ymmärtäminen on tärkeää jokaiselle, joka tarttuu kynään kuin miekkaan tai ampuu näppäimillä kuin konekiväärillä.

Kirjan lähes jokaisessa luvussa toistuu sama sanaluettelo, vaikkakin eri järjestyksessä tai eri tavoin ilmaistuna: sukupuoli, etninen tausta, ikä, luokka, uskonto, toimintakykyisyys, seksuaalinen suuntautuminen. Litanian kaikkia muita käsitteitä käsitellään myös omana lukunaan paitsi ikää (age) ja ikäsyrintää (ageism). Miksi?

Muistutan itselleni, että teos on kirjoitettu Yhdysvalloissa. Ehkä siellä ei ole ikäsyrintää? Muistelen vuoden 2019 joulua Floridassa, jossa asukkaiden keski-ikä on korkein kaikista osavaltioista. Keski-ikää eivät nosta vain varakkaat talvilinnut, *snow birds*, jotka lentävät suurina parvina itärannikolta Floridan lämpöön talvehtimaan, vaan se suuri eläkeikäisten joukko, joka asuu siellä trailerireservaateissa ympäri vuoden. Toisin kuin Suomessa, huoltoasemien tiskien takana palvelevat ja hotelleissa tarjoilevat seitsemänkymppiset.

Eivät he puurra ajankulukseen. Eivät he seiso aamusta iltaan kuluneilla polvillaan huvikseen. Eivät he kannan painavia tarjottimia reumatismien turvottamilla käsillään siksi, että he haluavat keksiä itselleen mukavaa tekemistä, eikä varsinkaan siksi, että työnantajat haluaisivat palkata erityisesti heitä. He puurtavat, koska heille on kysyntää, sillä he myyvät työnsä kaikkein halvimmalla (tai ainakin toiseksi halvimmalla ja laillisesti, laittomien meksikolaissiirtolaisten jälkeen). He myyvät itseään halvalla loppuun asti, koska heillä ei ole muuta vaihtoehtoa. Eläkkeet ovat pieniä, lääkkeet kalliita ja sairaudenhoitokulut liian suuria. Syödä pitäisi vanhankin.

Jään miettimään, puuttuuko ikäsyrjintää käsittelevä luku siksi, koska kirjoittajat ovat nuorien, kauniiden ja rusketuneiden Kaliforniasta? Ei, olen varma, että myös ja erityisesti pohjoisamerikkalaisessa kontekstissa ikäsyrjintä olisi ansainnut kirjassa oman lukunsa. Sen puuttuminen havainnollistaa ensiksikin sen, miten vaikenemalla ja hiljaisuudella syrjiminen konkreettisesti toimii, ja toiseksi se jättää pimentoon yhden olennaisen piirteen intersektionaalisuudesta: syrjinnän perusteet eivät ole vain historiallisesti, kulttuurisesti ja kansallisesti muuttuvia vaan ne muuttuvat myös yksilötasolla. Seisemänkymppisenä mustaihoinen lesbo kohtaa syrjintää vieläkin rankemmin kuin 25-vuotiaana.

Toisen puuttuvan ryhmän, josta olisin halunnut lukea, muodostavat sinkut ja sinkkuus. Yksinasuvat ja yhdenhengen taloudet ovat tilastollisesti Suomessa kaikkein pienituloisimpia. Pienien asuntojen neliöt ovat kaikkein kalleimpia. Yksinasuvan ei kannata ostaa ruokakaupasta halvimpia perhepakkauksia, sillä ruoka ehtii pilaantua ennen kuin se on syöty. Vuokraa, asuntolainaa, sähkö- ja vesilaskua, internetyhteyttä, autonkorjausta, vakuutuksia ja kustannuksia sukulaisille han-

kituista lahjoista ei ole kukaan jakamassa. Yksinasujakin siivoaa, korjaa, pyykkää ja laittaa ruokaa sekä huoltaa iäkkäitä vanhempiaan eli tekee kaikkea samaa palkatonta työtä kuin muutkin samalla kun rakentaa yhteiskuntaa omalla työpä-noksellaan ja veroeuroillaan. Heidän joukossaan yksinäisyys on yleisintä. Kaikki tämä pätee yhtä lailla amerikkalaiseen yhteiskuntaan. Useimmiten näistä faktoista vaietaan eikä niitä haluta nähdä – tutkimustuloksista huolimatta. Niin tässäkin teoksessa.

Asia jää vaivaamaan minua. Kaivan esille Adsitin ja Byrdin sähköpostiosoitteet ja lähetän heille viestin. Kiitän heitä erinomaisesta työstä ja kaikista niistä uusista näkökulmista ja ajatuksista, joita heidän teoksensa on minussa herättänyt. Kysyn myös perusteluja sille, miksi he ovat jättäneet ikäsyrjinnän käsittelyn yhden sanan varaan ja eivätkö he tulleet ajatelleeksi myös sinkkuutta syrjimisperusteena sekä niitä erityispiirteitä, joita näihin kahteen syrjinnän perusteeseen liittyy?

Jotta intersektionaalisuuden käsitettä tarkennettaisiin ja päivitettäisiin tähän päivään, tulisi myös keskenään ristiriitaisia syrjinnänperusteita analysoida ja pohtia huolellisemmin, suhteessa toisiinsa: yksinelävien köyhyyttä suhteessa lapsiperheköyhyyteen, eläkeläisköyhyyteen, opiskelijaköyhyyteen ja köyhyyttä ylipäättään suhteessa hyvätuloisuuteen ja varakkuuteen. *Suhteessa toisiinsa. Ei toisiaan vastaan.*

Kuten kirjoittajat siteeraavat Crenshaw'ta: [*Intersectionality*] offers a way of mediating the tension between assertions of multiple identity and the ongoing necessity of group politics”, identiteettiryhmät ovat tärkeitä, mutta todellisuutta ei pysty hahmottamaan vain yhden suodattimen läpi. Identiteettipolitiikka on politiikkaa. Se on sosiaalipolitiikkaa, jakopo-

litiikkaa, kamppailua yhteisistä resursseista, näkyvyydestä, äänestä, huomiosta, rahasta ja vallasta. Silloin kun intersektionaalisuus jää yksittäisten ryhmien edunvalvonnan tasolle, se on langennut omaan ansaansa. Tähän Adsit ja Byrd eivät pysty antamaan vastausta, eivätkä he sitä yritäkään. Kuten Adsit vastaa kysymykseeni: ”*We know our book is not comprehensive*”. He pyrkivät herättämään ajatuksia, synnyttämään keskustelua, tarjoamaan uusia näkökulmia sekä tärkeimpänä kannustavat lukijaa itsereflektioon, tunnistamaan omia ennakkoluulojaan ja rajoittuneita näkökulmiaan – ja jättävät kokonaisuuden hahmottamisen lukijalle.

ABOUT THE JOURNAL

SCRIPTUM Creative Writing Research Journal is a peer-reviewed online creative writing research journal. *Scriptum* publishes manuscripts in English and Finnish. *Scriptum* is classified by JUFO, and it is indexed by JYX and EBSCO

ETHICAL STANDARDS

Scriptum's ethical expectations for its authors, reviewers, editors and the board:

Author. In submitting a manuscript to *Scriptum* for publication, the author attests that the paper is an original work that she/he has written. The author is held responsible when the text is analyzed by the plagiarism-program.

The editors ensure that the submitted text is kept confidential prior to publication, and that any information regarding the publication process will remain confidential.

The editor in chief will uphold practices that maintain an objective, fair, and transparent process of publication. He will willingly publish corrections, clarifications or apologies, as they are needed.

The peer-reviewers will ensure that any information related to a manuscript under their review is kept confidential. The purpose of the peer review process is to assist the editor of *Scriptum* in making sound editorial decisions as well as support the author in improving their manuscript. Reviewers must evaluate a manuscript based only on the

content of the paper. The conducted review should be objective, fair, and clear; personal criticism of the work or the authors is inappropriate and not tolerated.

The publisher of *Scriptum* will support an environment that contributes to good publishing ethics. Editorial independence is a cornerstone of quality and ethical publishing.

What kind of articles, essays and reviews we publish?

As a journal of creative writing research, the main areas of *Scriptum* are the pedagogy of creative writing, new media writing, adaptation, medical narratives and poetry therapy, narrative autobiography, creativity and the process of writing, poetics and rhetoric, authorship studies and the artistic research of literature.

Articles submitted to *Scriptum* are peer reviewed, but the journal also publishes essays and reviews. In order to publish an essay or review, please contact the editor: creativewritingstudies@jyu.fi

Peer reviewed article

Once *Scriptum* has received your article, it will be subjected to a double blind review by two independent and anonymous expert referees.

Word Limits

Articles or essays should be no more than 7 500 words. Reviews should be under 3 500 words.

Structure

Articles should adhere to the following structure: title; abstract, keywords before the main text, short bio of the author and index. For essays, the structure should be introduction, topic and conclusion, but the structural limitations for essays are not as strict as they are for articles.

- Author information. The author(s) of a manuscript should include her/his full name and affiliation.
- The abstract of 250 words.
- Keywords from 3 to 5.
- Biography of the author, 200 words.
- References.

Style Guidelines

Use a legible font (e.g. Times New Roman). The font size should be 12 pt. with 1,5 line spacing.

Indent the first line of each paragraph one half-inch from the left margin. Use the “Tab” key as opposed to pushing the space bar five times.

Use MLA (Modern Languages Association) documentation style (8th edition handbook). For quick reference, see the MLA guide from the Purdue University’s Online Writing Lab:

https://owl.purdue.edu/owl/research_and_citation/mla_style/mla_formatting_and_style_guide/mla_in_text_citations_the_basics.html

JULKAISUSTA

Scriptum Creative Writing Research Journal on vertaisarvioitu luovan kirjoittamisen tutkimuksen julkaisu. *Scriptumin* julkaisukielet ovat englanti ja suomi. *Scriptum* kuuluu JUFO luokittelun piiriin. Se on JYX ja EBCSCO indeksoitu.

EETTISET OHJEET

Scriptum edellyttää kirjoittajilta, toimittajilta ja arvioijilta eettisyyttä.

Tekijä. Tarjotessaan artikkelia, esseetä tai arviota *Scriptumiin* julkaistavaksi tekijä ilmaisee samalla tarjoavansa tekstiä, jonka tekijä hän on. Tekijä on vastuussa, kun plagiaattiohjelma tarkistaa tekstin.

Toimittajat vakuuttavat, että luovutettu teksti on ennen julkaisemista luottamuksellinen, ja kaikki julkaisemisprosessiin liittyvä tieto jää luottamukselliseksi.

Päätoimittaja noudattaa tasapuolista, rehellistä ja läpinäkyvää julkaisutoimintaa. Hän julkaisee tarvittavat korjaukset, tarkennukset tai anteeksipyyntöt.

Vertaisarvioijat vakuuttavat, että kaikki käsikirjoitukseen liittyvä tieto pidetään luottamuksellisena. Vertaisarvion tavoitteena on auttaa *Scriptumin* toimittajaa tekemään oikeita toimituksellisia ratkaisuja, sekä tukemaan tekijää käsikirjoituksen parantamisessa. Arvioijien tulee tarkastella käsikirjoitusta pelkästään tekstin sisällön perusteella. Esitetyn arvion tulee olla puolueeton, rehellinen ja selkeä; henkilökohtainen

työn tai tekijän arvostelu on epäasianmukaista.

Julkaisija takaa ympäristön joka tukee toimituksellinen riippumattomuutta sekä julkaisemisen eettisyyttä.

Millaisia artikkeleita, esseitä ja arvioita julkaisemme?

Scriptum on luovan kirjoittamisen tutkimusjulkaisu. Sen pääalueet ovat luovan kirjoittamisen pedagogiikka, uusi media-kirjoittaminen, adaptaatio, hoitava kerronta ja kirjoittamisterapia, narratiivinen omaelämäkerta, luovuus ja kirjoittamisen prosessi, poetiikka ja retoriikka, tekijätutkimus ja kirjallisuuden taiteellinen tutkimus.

Scriptum julkaisee artikkeleita, jotka läpäisevät vertaisarvion. Jos haluat julkaista esseen tai arvion uudesta tutkimuskirjallisuudesta, ota yhteyttä toimittajaan. creativewritingstudies@jyu.fi

Vertaisarvioitu artikkeli

Kun artikkeli on tullut toimitukseen, se arvioidaan nimettömänä kahden riippumattoman ja anonyymin asiantuntijan toimesta.

Tekstin pituus

Scriptumissa julkaistavan artikkelin tai esseen ei tulisi olla pitempi kuin 7500 sanaa. Arvon pituus tulisi olla alle 3500 sanaa. Käytä yleistä fonttia (esim. Times New Roman), fontin koko 12 sekä 1,5 riviväli.

Rakenne

Artikkelissa tulee olla otsikko, abstrakti ja avainsanat ennen varsinaista tekstiä. Esseessä rakenne noudattaa johdanto, käsittely, päätäntö -jäsenystä, mutta on käsittelytavaltaan vapaa.

Tekijätiedot

Käsikirjoituksessa tulee olla tekijän/tekijöiden koko nimi, oppiarvo ja asema.

- 250 sanan abstrakti.
- 3–5 avainsanaa.
- Kirjoittajasta 200 sanaa.
- Lähdeluettelo.