

Pirkko Heikkinen

**TEKEMÄLLÄ TEHTY
SYNTYMÄSSÄ OLEVAN HENKILÖN POETIIKKA**

Kotimaisen kirjallisuuden

lissensiaatintyö

Jyväskylän yliopisto

1999

TIIVISTELMÄ

Heikkinen Pirkko

Humanistinen tiedekunta

Kirjallisuuden laitos

Tekemällä tehty. Syntymässä olevan henkilön poetiikkaa

Jyväskylän yliopisto

Kirjallisuus

Lisensiaatintutkielma

1.12.1999

171 sivua

Tutkielmassa tarkastellaan henkilön syntymiseen ja muotoutumiseen liittyviä kysymyksiä kirjoittajakoulutuksen näkökulmasta. Ensin oli tyhjä paperi. Sitten siihen tuli henkilö. Mistä tämä henkilö tulee? Millainen henkilö on sisältöinä?

Työssä etsitään vastauksia kysymykseen *mikä on se systemaattinen tai systemaattista lähenevä henkilön teoria, joka ei ole häiritsevän reduktiivinen eikä myöskään impressionistinen, mutu-luonteinen*. Tutkielman tavoitteet ovat käytännölliset: *henkilö on kyllin konkreetti ja tuttu käsite otettavaksi kirjoittajakoulutuksessa opetuksen keskiöön*. Esiintulevia käytännön oppeja onkin tarkoitus käyttää hyödyksi kirjoittajakoulutuksen arkipäivässä.

Marvin Mudrick muotoili jo kuusikymmenluvulla henkilölle ne kaksi vastakkaista käsitystä, joiden välisessä pelitilassa kirjoittajakoulutus joutuu toimimaan: puristisen ja realistisen. Tässä työssä teoreettiseksi lähtökohdaksi on johdonmukaisesti valittu realistinen painotus. Sen mukaisesti henkilöt toiminnan edetessä tavallaan itsenäistyvät tapahtumista, joissa he elävät, ja heistä kannattaa keskustella myös jossain määrin kontekstista irrallaan.

Realistinen näkemys on implisiittinä löydettävissä myös kirjoittajanoppaista, siitä kirjallisesta tai suullisesta materiaalista, joissa henkilöä(kin) koskeva oppi implikoituu. Tutkielman pääasiallisena lähdeaineistona ovatkin kotimaiset ja anglosaksiset oppaat.

Ensimmäisessä pääluvussa pohditaan runousopin, henkilön ja käytännöllisen taidon käsitteitä. Toinen luku esittää kahdeksan tapaa, joilla henkilö syntyy paperille; kolmas luku pohtii henkilön identiteettiä, nimeä, toimintaa, ulkonäköä, tunteita, paikan ja henkilön suhdetta sekä dialogia. Neljäs pääluku pohtii vaihtoehtoja oppaiden hieman reduktiivisille opeille.

ASIASANAT: Kirjoittajakoulutus, henkilö, poetiikka, taito, kirjoittajanopas

SISÄLTÖ

JOHDANTO	1
1. HENKILÖ ETSII RUNOUSOPPIAAN	11
1.1 Mikä henkilö on?.....	12
1.2 Missä henkilö sijaitsee, miten hän on olemassa?.....	14
1.3 Taito, ammattitaito ja tieto.....	16
1.4 Keinotekoisien sepittäminen ja käsityöläisyys.....	20
2. MISTÄ HENKILÖ SYNTYY TYHJÄLLE PAPERILLE?	26
2.1 Henkilö syntyy ihmisiä tarkkailemalla ja tunnistamalla.....	28
2.2 Tunnistettavan kipupisteen ja intensiteetin vaikutus henkilön syntymiseen.....	33
2.3 Henkilön synnyttäminen mekaanisen generaattorin avulla.....	37
2.4 Henkilö syntyy toisen tekstin ylykkeestä.....	41
2.5 Rakenne synnyttää henkilön.....	45
2.6 Juoni synnyttää henkilön.....	49
2.7 Monomyytti tarinoiden ja henkilöiden taustalla.....	66
2.8 Henkilön työstäminen unen materiaalista.....	81
3. HENKILÖ SISÄLTÖINÄ	83
3.1 Henkilöllä on nimi.....	86
3.2 Henkilö toimii.....	89
3.3 Tärkeintä on että tukka on hyvin.....	112
3.4 Tunteet esiin.....	122
3.5 Paikan ja henkilön suhde.....	126
3.6 Henkilö puhuu.....	133
4. TUTKIMUSTULOKSET	143
4.1 Pitäisikö kaava rikkoa?.....	144
4.2 Henkilönsynnyttämisen näkökulman terävöittäminen.....	152
VIITTEET	157
LÄHTEET	162

JOHDANTO

Ei luonne johda tapahtumiin ja kohtaloihin, vaan pakkomielleet, päähänpintymät, himot ja kauhut.

(Jouko Turkka 1982, 5)

Minua kiinnostavat inhimillisen kentän äärilaitojen hahmot. Sairaat, mielenvikaiset, poikkeavat ihmiset, jotka luovat dramatiikkaa siten, että heitä ympäröivien ihmisten on otettava kantaa heihin. Tällaisilla äärialueilla ihmiset myös näkyvät selkeämmin.

(Per Olov Enquist 1999)

Suomessa on huomattavan vähän käsitelty kirjoittajakoulutuksen teoriaa. Tämä ei ole ihme, kun ajattelee, että syvällisessä mielessä koko kirjoittajakoulutus on meillä lähes organisoimatta. Vasta 1990-luvun alkupuolella Jyväskylän yliopisto kehitti kirjoittajaohjelmansa, joka painottuu *tekemiseen* (ks. Vuori 1998, 7 - 12).

Kirjailija- ja kirjoittajakoulutusta pohtineessa seminaarissa Helsingin Säätytalolla 17.11.1997 valtion kirjallisuustoimikunnan puheenjohtaja Panu Rajala kiteytti tutun ennakkoluulon: Kirjoittajakoulutus on uskon ja kokemuksen asia. Uskomme edelleen - ja syystä - että kirjailijaksi synnyttään, eletään, kehitytään, eikä sellaiseksi voi kouliintua. Muiden taiteiden koulutus on pitkälle kehitetty, raskaasti rahoitettu, vakaasti laitostettu, mutta kirjoittajat killuvat edelleen enimmiltään oman innoituksensa varassa.

Olen itse 1970-luvulta lähtien järjestänyt kirjoittajakoulutusta Suomen Nuorisopistossa Mikkeliissä. Minä uskon oppimiseen. Itäsuomalaiset ja muun Suomen kirjailijat ovat niin ikään uskoneet, sillä Mikkelin Kirjoittajaopiston nimikkeen alla alkanut kurssitoiminta sai alkusysäyksensä juuri kirjailijoilta, ja kirjailijat ovat uskollisesti myös opettaneet - Aale Tynnistä Arto Kytöhonkaan, Mari Möröön, Hannu Raittilaan, Sirkka Laineeseen ja Outi Nyytäjään.

Miksi koulutusoptimismi on lisääntynyt juuri yhdeksänkymmenluvulla, samalla kun (lineaarisen) paperille painetun kirjallisuuden ja kirjailijoiden painoarvo ainakin nuorten lukijoiden keskuudessa on heikentymään päin? Tiedämme toisaalta, että Suomi yhä lukee

innokkaasti, nyt vain erilaisia tuotteita. (Vrt. Krohn 1996 ja Eskelinen 1997)
 Kirjallisuudesta on tullut elastinen systeemi. Yhä suurempi osa kirjallisuudesta katoaa kansien välistä, lakkaa sitoutumasta paperiin, rajattuun tilaan ja merkkiensä pysyvyyteen. Jo postmodernistien teksti-identiteetin horjutus- ja leikittelyhankkeista oli suora yhteys tietokonetekniikan ennemmin tai myöhemmin tarjoamiin mahdollisuuksiin. Jälkimodernismin voi siis nimetä uudelleen esidigitaaliseksi vaiheeksi.

Tekstiin on yhä helpompaa ja halvempaa yhdistää kuvia, ääniä, grafiikkaa ja pelejä. Hiiri ja klik: digitaalinen avaruus aukeaa. Näin vuosituhannen lopulla sekä Suomi että muu EU kyselevät huolestuneena *sisältöjen* perään. Tekniikkaa on mutta missä on mielihyvää tuottava sisältö, missä kirjoittajat, miksi tietokonepelitkin ovat niin kehittymättömän mustavalkoisia ja tappamishakuisia? *SiSu* eli Sisältö-Suomi-hanke onkin yksi opetusministeriön kulttuuriteollisuustyöryhmän loppuraportissaan esittämistä toimenpide-ehdotuksista (Kylmänen 1999, C6).

Minulla oli yhdeksänkymmenluvun alkupuolella tilaisuus seurata kirjoittajakoulutusta sekä Los Angelesin yliopistossa (UCLA) että Iowan yliopistossa. Innostus oli suuri, kurssinimikkeiden kirjo valtaisa. Kirjakaupat notkuivat kirjoittajanoppaita. Amerikka totisesti uskoi koulutukseen!

USA:n yliopistot ovat ainakin parikymmentä vuotta kehittäneet luovan kirjoittamisen koulutusohjelmiaan. Yhdeksänkymmenluvulla 128 yliopistossa, viidessäkymmenessä osavaltiossa New Yorkista Alaskaan on voinut suorittaa yliopistotutkinnon (Master's and Master of Fine Arts Program), jossa opiskelijalla joko on tai ei ole englannin kieli pääaineena. (Johnson 1991, 33 - 68; Kessler 1991; Heffron 1991, 30 - 68) Ohjelmat ovat niin suosittuja, että nykykirjailijoista on vaikea löytää kolmikymmenvuotiasta, joka ei olisi joskus kouliintunut yliopiston työpajoissa. (Hills 1987, 185 - 187)

Suomessa on peräti kolme kertaa selvitetty kirjoittajakoulutuksen tilaa. Taustalla on ollut ajatus käyttää tietoja hyväksi koulutusta kehitettäessä. Sekä Pirkko Heikkisen - Kari Pääskysen (1980), Maisa Lovion (1987) että Soili Harjaluoman (1998) tutkimukset ovat painottuneet instituutioiden kuvaamiseen ja muutosstrategioiden hahmottamiseen.

Heikkisen - Pääskynen valtion kirjallisuustoimikunnalle valmistamassa selvityksessä saatiin mm. käsitys siitä, mitä osanottajat koulutukselta odottavat. Osanottajia (N=332) pyydettiin valitsemaan 30 tavoitteen joukosta enintään kuusi sellaista joihin koulutuksen tulisi pyrkiä. Suosituimmiksi poimutuivat nämä: 1. *ilmaisuni tarkentaminen ja tiivistäminen* (169 vastausta, 50,90%), 2. *omien tekstieni analysointi* (164; 49,40%), 3. *yhteyksien luominen muihin kirjoittajiin* (128; 38,55%), 4. *omien tunteiden ilmaiseminen* (126; 37,95%), 5. *rakenneseikoissa harjaantuminen* (124; 37,35%) ja 6. *Tekstini viimeistelyn oppiminen* (118; 35,54%). (Heikkinen - Pääskynen 1980, 111)

Vaihtoehtojen joukossa oli myös tavoite *henkilökuvauksen oppiminen*. Sen järjestyslukuksi tuli 19 ja prosenttiosuudeksi 20,48 (mt. 111).

Lovion tutkimus vahvisti, että ilmaisulliset tavoitteet olivat vastaajien (N=198) mielessä pysyneet olennaisimpina. Sama kysymyspatteristo sai seuraavan suosikkijärjestyksen: 1. *ilmaisun tarkentaminen ja tiivistämisen oppiminen* (48%), 2. *rohkaistuminen kirjoittamaan vapaammin* (42%), 3. *ajatusten ilmaisemisen oppiminen* (38%), 4. *tunteiden ilmaisemisen oppiminen* (30%), 5. *ideoiden toteuttamisen oppiminen* (22%) ja 6. *kielellä leikkimisen oppiminen* (18%). (Lovio 1987, 99) Taidolliset tavoitteet tulivat pian ilmaisullisten jälkeen. *Henkilökuvan oppimista* korosti 25% (mt. 99).

Valtion kirjallisuustoimikunta oli taustavaikuttajana myös Soili Harjaluoman tutkimuksessa. Kiinnostuksen polttopisteessä ovat tällä kertaa koulutusta antavat instituutiot, opetussuunnitelmat ja opettajien/ohjaajien mielipiteet. Osanottajien toiveita ei tässä yhteydessä kirjattu. Opetussuunnitelmien ja kurssiohjelmien kirjo on silmiinpistävä. Useimmat opettajat luottavat mutu-lähtökohtaan. Tämä selittynee paljolti sillä, että suosituin opetuksentapa on henkilökohtainen ohjaus (Harjaluoma 1998, 61). Sehän ponnistaa liikkeelle osanottajan omista ja hyvinkin erilaisista sysäyksistä.

Harjaluoman ops-esimerkeissä *henkilökuvauksen osuus* häviää sillisalaattimaisten kurssien muiden teemojen joukkoon, vähän sitä ja hivenen tuota (esim. Lyhytproosan kurssilla osa *Ihmiskuvauksen ihanuus ja kurjuus* 2,5 t). (mt.53)

Niin. Sillisalaattimaisuus, rosollimaisuus. Se on sikanautaa, sanoisi dramaturgi Outi Nyytjä. Olen käytännön opetustehtävissä jutellut kollegoitten kanssa. Olisiko löydettävissä jokin selkeä ja iso alue, sellainen teema, josta kirjoittajakoulutuksen tekemisentason voisi edullisesti polkaista vauhtiin? Sellainen, joka ohjaajien mielestä olisi kyllin vakuuttava?

Kirjailija Sirkka Laine kertoo mielellään lähtevänsä liikkeelle *ihmiskuvauksesta* (Laineen haastattelu 7.1.1991 ja 15.3.1998). Minusta niin on hyvä. Miten henkilö oikein syntyy? Alussa oli tyhjä paperi. Sitten siihen tuli henkilö. Mistä tuo henkilö tulee? Voiko hänet oppia tekemään? Jos voi, niin millainen on synnytystä edeltävä raskausaika? Millaisia neuvoja synnyttäjää saa? Keneltä hän niitä saa? Onko äitiyspakkauksessa jonkinlainen opaskirjanen? Ovatko ohjeet luotettavia? Voiko henkilöä kierrättää? Mikä se henkilö oikein on? *Character*?

Tutkimukseni tavoite

Uskon että henkilölähtöisyys on hyvä deduktiivinen alkusysäys kirjoittajakoulutukselle. Deduktion polkaisevat vauhtiin oma käytännön kokemukseni ja kollegoitteni ajatukset. Ne ovat jonkinlainen *esiteoreettinen käsitekartta*. Henkilölähtöisyys on hyvä ja sovelias siinä missä *juonilähtöisyyskin* olisi, tai *rakenteesta aloittaminen*. Kukkikoot kaikki kukat.

Tutkimuksessani etsin siis vastauksia kysymykseen *mikä on se systemaattinen tai systemaattista lähenevä henkilön teoria, joka ei ole häiritsevän reduktiivinen eikä myöskään impressionistinen, mutu-luonteinen*.

Teoriaan kuuluu yhteys henkilön *ulkomaailmaan* (esimerkiksi siihen mistä henkilö tulee), *vastaanottajan huomioiminen* sekä henkilön tarkastelu erilaisista *taitoa edellyttävistä sisältöaspekteista*. Osoitan kuinka henkilö läheisesti liittyy tekstin rakenteeseen ja juoneen ja kuinka yhteys olennaisesti lisää lukijakeskeisen strategian mahdollistamaa *mielihyvää ja nautintoa*.

Missä määrin juuri tässä tutkimuksessa saan hiotuksi *henkilönsynnyttämisen mallin*,

eheältä kokonaisuudelta vaikuttavan *henkilönsynnyttämisen runousopin*, jää nähtäväksi. Pitkälle ja syvälle aion kyllä sillä tiellä edetä. Mikä on *malli*? Mallin käsite on tutkimustermistössä jossain määrin epäselvä. Usein teorioita sanotaan malleiksi ja päinvastoin. Mallit ovat usein askel teoriaan, ja Niiniluodon mielestä ero teoreettisten mallien ja teorioiden välillä on aste-ero. Jos hyväksytään määritelmä, jonka mukaan teoriat systematisoivat jotain ilmiökokonaisuutta koskevia empiirisiä säännönmukaisuuksia, teorian ja mallin käsitteellinen ero on vähäinen. (Niiniluoto 1984, 205) Tässä sitoudun käsitykseen, jonka mukaan *malli on jotakin ilmiötä ja/tai systeemiä kuvaavien oletusten joukko, ja nämä oletukset ovat tietoisesti idealisoituja ja yksinkertaistettuja*. Malli on siis jonkinlainen kartta. (Wiio 1992, 17 - 21) Itse käytän myöhemmin sanaa *tapettikirja*.

Jo se, että tulen päätymään tietynlaiseen sisältöluetteloon, on osa henkilönsynnyttämisen mallia, sen runousopin rakenne. Se, onko mallini looginen ja rakenteeltaan hierarkkinen, on vaikea varmistaa. Vaikeus johtuu 1. käyttämästäni materiaalista ja 2. tietyistä rajauksistani. Jätän esimerkiksi lähes kokonaan syrjään narratologian keskeisen muuttujan, jota kirjoittajakoulutuksen praksiksessa kutsutaan *kertojan näkökulmaksi* (point of view). Siitä on kirjoitettu paljon ja hyvin (vrt. esim. Tammi 1992). Minä olen kiinnostunut katsomaan henkilöä tarinassa. Näen hänet irrallisena, isona, tulkittavana.

Kun puhun *tekstistä* (*syntyvästä tekstistä*), tarkoitan *tarinaa, draamaa, televisiokäsikirjoitusta, lyhytproosaa* tai vaikka *romania*. Henkilökuva voi sijaita vaikka marmeladipurkin kannessa, myös fiktiivinen. En vedä pyhyyseroja nk. viihteen ja taiteen välille, vaikka havaitsinkin, kuinka kirjailijat Mukkulassa kesällä 1999 jälleen vaativat demarkaatiolinjan pystyttämistä (Isohella 1999, C8).

Pohtimaan olen joutunut eräitä Shlomith Rimmon-Kenanin käsite-erotteluja. Hän on kertomuksen poetiikkaa (joka on luonteeltaan melko käytännöllinen) selvitellessään Gerald Genetten tapaan erottanut kerronnassa kolme puolta. *Récit* (tarina) tarkoittaa tekstin tapahtumien todellista järjestystä, *histoire* (juoni) on se järjestys, jossa tapahtumat todellisuudessa tapahtuvat ja joka voidaan tekstistä päätellä, ja *narration* (kerronta) koskee itse kerronta-aktia. Kaksi ensimmäistä kategorialla vastaavat venäläisten formalistien tekemää klassista eroa juonen (sjuzet) ja tarinan (fabula) välillä.

Henkilö voi sijaita missä tahansa näistä kolmesta. Kirjoittajakoulutuksen praksiksessa puhutaan tavallisesti henkilöstä juonessa tai tarinan henkilöstä. Narratologian käsite-erotteluja ei juuri pohdita; jos pohdittaisiin, kyse olisi enemmän kirjallisuustieteestä. *Narration*-termi on tietenkin erotettava käsitteistä *kuvaus* (description) ja *kommentti* (commentary). Minun työni kannalta ero on irrelevantti. Henkilö sijaitsee myös näissä.

Rimmon-Kenan tarkastelee henkilöä yhtäältä osana tarinaa, toisaalta osana tekstiä ja luonnehdintaa. Minä en katso tarpeelliseksi halkoa hiuksia mieltimällä tarinan ja tekstin eroja. Käytän niitä lähes rinnakkain. Harrastajakirjoittajien tuotteet ovat usein *luonnostelmia*, osia jostain hahmottuvasta kokonaisuudesta, ne eivät vielä ole tarinoita, siis olkoot vaikkapa tekstejä. (Käsitteiden luonnehdinta, ks. Rimmon-Kenan 1991, 8 - 12; 40 - 56; 77 - 91; Eagleton 1997, 133 - 135; Genette 1990; Prince 1987, 57 - 60)

Olen tietoinen siitä, että ihmiskuvauksen ulottuvuus tulee muuttumaan. Jos mummollani on tahdistin ja kuulolaite, onko hän kyborgi, kysyy Markku Eskelinen (Eskelinen 1997, 15). Sellainenkin kiveenhakattu käsite kuin sukupuoli liudentuu. Emme enää niinkään jakaudu "miehiin" ja "naisiin" kuin niihin, jotka uskovat edelleen kahteen sukupuoleen ja niihin, jotka jo tuntevat useampia.

Yhtä kaikki. Maailma on myös tässä. Tämä ihmisen maailma. Jokaisella on Anni-täti. Se luotettava isän sisko, joka aikoinaan oli pitänyt jöötä kolmelle veljelleen ja hyväksynyt näiden morsiamet - tai jättänyt hyväksymättä. Hän se myös veti joka sukujuhlaan kansallispuvun päälleen ja veikeästi ilmeillen lausui runon. Hän se esitti hautajaisissa Aale Tynnin *Kaarisillan*, tuon hautajaisrunojen huipun, joka kaipuuta helpottikin. - Hän eli tietenkin hyvin vanhaksi. Ja yhä hän elää. Nyt vain pikkuisen kutistuneena mutta pohjimmiltaan samana. Ja kansallispuku! Se on kunnossa ja se mahtuu päälle!

Tutkimusaineistona kirjoittajaoppaat

Kokemuksesta tiedämme, että jonkin verran kursseilla opetusmateriaalina käytetään kotimaisia kirjoittajanoppaita. Niissä kolmessa valtakunnallisessa tutkimuksessa, joihin tietomme pääasiassa pohjautuvat (siis Heikkinen - Pääskynen, Lovio ja Harjaluoma), ei

juuri esitellä valittuja oppimateriaaleja. Ei myöskään ole selvää, missä määrin käyttöön on saatu ulkomaisia, esimerkiksi amerikkalaisia oppaita. Kirjoittajien ohjaajakursseilla kyllä kerätään lähes intohimoisesti vinkkejä sopivista materiaaleista, suomennetaan vieraskielistä kirjallisuutta ja luodaan materiaalipankkeja. (Heikkinen 1999, SNO:n arkisto) Erittäin tavallista on, että lyhyessä opetussuunnitelmassa lukee esimerkiksi: *Oppimateriaalina käytetään opetusmonisteita ja tekstinäytteitä*. Opettajat jotenkin pihtaavat ja panttaavat niitä kanavia, joista he ideansa ottavat. Ammattikirjailijat ovat suosittuja opettajia mm. siksi, että he tuovat omat henkilökohtaiset kokemuksensa opiskelijajoukon nautittaviksi.

Käytännön kokemuksesta lähtevä teesini on: *Opetusmateriaalien valinta on satunnaista. Mikä vain käy. Koska oppaita ja suhteellisen helppolukuisia kirjallisuudentutkimuksia kuitenkin on sekä suomeksi että esim. englanniksi, voimme olettaa että niitä myös käytetään.*

Koska olen päättänyt valita lähtökohdakseni henkilön, syntymässä olevan henkilön, minun on mielekästä ja kiintoisaa katsoa mitä kirjoittajanoppaat henkilöstä sanovat. Mitä sanovat kotimaiset oppaat? Mitä sanovat amerikkalaiset? *Alan tästä lähtien luottaa siihen, että juuri niiden avulla kykenen muotoilemaan käytännöllisen, tekstiin/tarinaa syntyvän henkilön runousopin.*

Joudun tässä vaiheessa jo ilmoittamaan, että kotimaisten oppaiden anti henkilöiden kannalta on niin ohut, että pelkään kotimaisuusasteen jäävän laihaksi.

Tulen tietoisesti pysyttelemään *käsityöläisyyden ja tekemisen* näkökulmassa. Väitän nimittäin, että varsin vähän on hyötyä kirjoittajakoulutukselle esimerkiksi sellaisesta, sinänsä mainiosta, teoksesta kuin Pekka Tammen kirjasta *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Sen sijaan Ari Hiltunen on kiistatta osoittanut, että Aristoteleen *Runousoppi* on käypää valuuttaa, mm. sen takia, että se kimaltelee kirkkaana Hollywoodin menestystuotteiden taustalla. Ei Hollywood-kassamagneettia ilman Aristotelesta. (Hiltunen 1999.) Minun mittapuitteni mukaan *Runousoppi* on kirjoittajanopas. *Menestyminen* ja *lukijan suosio* ovat pitkään olleet Suomessa noloja sanoja. Oikea taiteilija ei mukamas

ajattele sitä miten juttu myy. Televisiosarjojen ja ryhmäkirjoittamisen vanavedessä kirjoittaja on vapautunut haaveilemaan myös suurista hiteistä ja kassavirroista. On elähdyttävää, jos televisiosarjan jokaista osaa katsoo 1,1 milj. henkeä.

Ei meidän tarvitse taiteilijan tuotteistamiseen asti mennä. Itse olen nauttinut siitä että televisiokäsikirjoittajien kursseilla opiskelijat joutuvat tekemään nk. *myyntilauseen* eli lyhyen tekstin, jolla he kauppaavat syntyvää tekstiään tuottajalle (Virtanen 1997, SNO:n arkisto).

Uskon toisaalta, että kirjoittajanoppaat voivat jättää tutkijansa pulaan. Ne eivät pysty kyllin edustavasti kuvaamaan henkilöön liittyviä puolia. Ehkä ne eivät edes osaa tyydyttävästi määritellä mikä on henkilö. Silloin lienee tarpeen tarttua johonkin järeämpään aseeseen, kirjallisuustutkimuksen työkalupakista otettuun. Yritän silti olla liikaa sotkeutumatta varsinaiseen kirjallisuustieteeseen: sitä meillä on, mutta meillä ei ole kirjoittajatiedettä.

Mistä puhun kun puhun *kirjoittajanoppaista*? Määrittelen käsitteen näin: *Kirjoittajanopas on kirjoittajille suunnattu käytännöllinen ohjeisto, joka joko muodostuu tiettyä teemaa tutkivasta kokonaisuudesta tai sisältää useamman asiantuntijan lähinnä omaan kokemukseen pohjautuvia neuvoja ja suosituksia. Oppaassa on implisiittinä ajatus "tee näin niin onnistut". Opas voi myös sisältää enemmän tai vähemmän tunnistettavia ideoita kirjallisuudentutkimuksen alueilta. Siinä voi niin ikään olla harjoitustehtäviä.*

Jonkinlaisen käsityksen oppaiden ryhmittelystä antaa mm. amerikkalaisen kirjoittajalehden *Writer's Digestin* myyntiluettelo:

1. *Market Books*
2. *Writing Non-Fiction*
3. *Writing Genre Fiction*
4. *Reference*
5. *Writing for Children*
6. *Special Interest*

7. *Howdunit*

8. *Elements of Fiction*

9. *Elements of Article Writing*

10. *Elements of Science Fiction Writing*

11. *Sell Your Fiction*

(WD 1996, november 16 - 17.)

Antoisimpia amerikkalaisista oppaista ovat *howdunit*-tyyppiset oppaat ja *Elements of* -tyyppiset oppaat. Cincinnatiassa Ohiossa painetut *Writer's Digest Books* -sarjan teokset paneutuvat mm. henkilön tuottamiseen ja esittävät kannessaan myyntilauseen. Esimerkiksi Orson Scott Cardin kirjan *Characters and Viewpoint* (1988) kansilehti julistaa: *How to invent, construct, and animate vivid, credible characters and choose the best eyes through which to view the events of your short story or novel.*

Cardin lisäksi olen eniten pohtinut henkilöä Rust Hillsin, Lewis Turcon, Ansen Dibellin, Ronald B. Tobiasin, Dianne Doubtfiren, Lajos Egrin, Syd Fieldin, William Millerin, Linda Segerin, Ken Dancygerin, Jeff Rushin, Ben Bradyn, Lance Leen, Rita Mae Brownin, Julian Birkettin, Christopher Voglerin, Joseph Campbellin avaamien näkymien pohjalta. Santa Barbaran kirjailijatapaamisista käydyt keskustelut ovat esitelleet amerikkalaisten menestyskirjailijoiden painotuksia. *Writer's Digest* -lehden artikkeleissa toistuvat vuosi vuodelta keskeiset teemat, usein ne liittyvät henkilönsynnyttämiseen. Kirjoittajat tietävät mistä puhuvat: he ovat yleensä yliopistojen luovan kirjoittamisen professoreja tai opettajia.

Kotimaiset oppaat ovat enimmäkseen kokoomateoksia tai usean teeman yleisoppaita. Niissä on kirjailijoiden kokemustietoa. Implisiittinen sanoma on tavallisesti *Miten tulla kirjailijaksi?* Klassikko alallaan on Mika Waltarin 1935 ilmestynyt *Aiotko kirjailijaksi?* Tyypillinen teos on myös *Oriveden opit. Kirjoittamisesta ja sen opettamisesta* (1984). Tämä kirja on tärkeä siksi, että siihen on koottu bibliografia kirjoittamista käsittelevistä kotimaisista teoksista, aina vuodesta 1871 alkaen. Suomalaisista oppaista olen jo mainittujen lisäksi eniten saanut innoketta Jouko Lehtosen - Ilpo Tiihosen teoksesta *Kirjoittajan eväät*; Marketta Rentolan *Kirjoita hyvin* on palauttanut mieleen harjoitusten laajan kirjon; Jouko Aaltosen *Käsikirjoittajan työkalupakki* on yksi harvoista

käsikirjoittamisen suomenkielisistä ohjekirjoista; Jouko Turkan *Aiheita*-teos ei varsinaisesti ole opas, mutta on kuitenkin: se lähtee *entäpä jos* -periaatteesta näyttämään kuinka henkilö syntyy pakkomielleistä, päänäpintymistä, himoista ja kauhuista.

Pelkät oppaat eivät sano kaikkea. Siksi poimin väitteitten tueksi tekstikatkelmia ja esimerkkejä erilaisten tarinoiden maailmasta: televisiosarjoista, ammattilaisten proosasta, harrastajien teksteistä, elokuvista. Näin eteemme vyöryy joukko fiktiivisiä henkilöitä ikään kuin elämään omaa elämäänsä.

Mikkelin kurssien keskeiset opettajat kirjailija Sirkka Laine, dramaturgi Outi Nyytäjä ja dramaturgi Leena Virtanen ovat auttaneet minua näkemään työpajojen arkipäivää. Kun puhun *kursseista*, tarkoitan niillä sarjaa viikonlopun mittaisia tekemiseen keskittyviä työpajoja, joissa tärkeintä ovat harjoitukset ja lopputyöt.

Miksi juuri minä olen kiinnostunut henkilö-tematiikasta? Haluan tietää syvällisemmin kirjoittamisesta, haluan löytää itseäni kiinnostavan näkökulman. Haluan tulla paremmaksi opettajaksi, haluan tehdä parempia kursseja, kun syksystä 1999 siirryn Mikkelin ammattikorkeakoulun opettajaksi kulttuurin ja nuorisotyön koulutusyksikköön. Kirjoittajakoulutus sopii ammattikorkeakouluun! Tämä näkemys tuli useammaltakin taholta esitetyksi Säätytalon asiantuntijaseminaarissa 1997. Ammattikorkeakoulun soisi sopivassa suhteessa annostelevan käytäntöä ja teoriaa.

1. HENKILÖ ETSII RUNOUSOPPIAAN

Runousoppi eli *poetiikka* (kreik. *poiētika* < *poiēma* 'runo') on nykyisin mitä monipuolisin ja käyttökelpoisin käsite. Millä tahansa ilmiöllä tai asiakokonaisuudella on poetiikkansa, arvattavasti jääkiekollakin.

Kai Laitisen mukaan runousoppi nykyaikaisena terminä on peräisin venäläisten formalistien 1915 - 1930 julkaisemista teoksista (Laitinen 1980, 5872). Oxfordin kirjallisuustermien sanakirjan mukaan *poetiikka* tarkoittaa "runouden ja muunkin kirjallisuuden yleisiä periaatteita ja näiden periaatteiden teoreettista tarkastelua. Keskeisesti teoria on kiinnostunut runouden ja kaikenlaisen kirjallisuuden erottavista piirteistä, kielistä, muodoista, lajeista ja rakenneseikoista". (Baldik 1991, 172)

Strukturalistit, joihin formalistitkin kuuluivat, ajavat siis takaa systeemien kartoitusta.- Strukturalistisessa lähestymistavassa liikutaan kaiken aikaa pois yksittäisen tekstin tulkinnasta ja pyritään analysoimaan laajempia yksiköitä, joihin tekstit kuuluvat. (Koskela - Rojola 1997, 49) *Sommittelun* käsite liittyy strukturalismin termivalikkoon. **Boris Uspenskin** teoksen suomenkielinen nimikin on *Komposition poetiikka. Taideteoksen sommittelun periaatteet* (1991).

Israelilainen **Slomith Rimmon-Kenan** esittelee *Kertomuksen poetiikassaan* selkeästi, suppeasti ja kriittisesti *narratologian* kentän ja määrittelee **Benjamin Hrusovskia** myötäillen poetiikan näin:

Poetiikka on kirjallisuuden systemaattista tutkimusta kirjallisuutena. Poetiikan kohteena on kysymys Mitä kirjallisuus on? Ja kaikki tämän kysymyksen mahdolliset johdannaiset, kuten: Mitä sanataide on? Mitkä ovat kirjallisuuden muodot ja lajit? Mikä on tietyn kirjallisen genren tai suuntauksen luonne? Mikä on tietyn runoilijan "taiteen" tai "kielen" systeemi? Miten tarina tehdään? Mitkä ovat sanataideteosten tunnusmerkittiset piirteet? Miten ne määrittyvät? Miten kirjalliset tekstit ilmentävät "ei-kirjallisia" ilmiöitä?

(Rimmon-Kenan 1991, 8)

Strukturalismista ponnistautuva poetiikka näyttää lupaavan sekä teoreettista syvällisyyttä että kategorioinnin selkiyttävää tehoa kun etsin vastausta kysymykseen: miten henkilö tehdään ja mitä vaihtoehtoja voidaan harkita? Mentaalisista representaatioista mitä ilmeisimmin on kyse.

Lähellä runousoppia liikkuvat *estetiikka* ja *kritiikki*. Poetiikka tuntuu arkikäsitteenä hyvin ystävälliseltä, uskoisin että kirjoittajakoulutus varsin mielellään siihen turvautuisi. - Mutta turvautuuko se? Vai onko kirjoittajakoulutukselle syntymässä jonkinlainen oma poetiikkansa, 'novellin poetiikka', 'proosan henkilön luomisen poetiikka'? Miten se eroaa 'virallisesta' poetiikasta, siitä mitä kirjallisuudenopiskelijat harrastavat?

1.1 Mikä henkilö on?

Miten käsite *henkilö* määritellään? Jos mikä niin henkilö on ehditty moneen kertaan tällä vuosisadalla julistaa kuolleeksi, vanhentuneeksi jäänteeksi vanhentuneesta kirjallisuudesta. Elämältä maistuva henkilö on tylsä, liian helppo. (Jälki)modernin käsityksen mukaan 'henkilö' ja elämä yleensä on vain virtaava muutosten tila, minuutta ei ole. Kahta kertaa et voi astua samaan virtaan. Viime vuosisadan lopun ja tämän vuosisadan alkupuolen virtaukset ekspressionismi, psykologismi freudilaisittain tai jungilaisittain, symbolismi ja minuuden ongelmat olivat omiaan liudentamaan henkilön kokovartalokuvan luonnonvoimaksi jota kirjailijan puhuri ohjaa, sairaudentilaksi, arkkityypiksi, abstraktiksi ideaksi, tekstiksi. ¹

Väitän, että kirjoittajakoulutus vaipuisi aneemiseen tilaan ellei se ottaisi korostuneesti huomioon ihmisten ikuista kiinnostusta itseensä ja muihin. Uteliaisuus, juonittelu, sääli, juorut voivat sisällämme hyvin. Sitä tosiasiaa kannattaa käyttää hyväksi.

Mitä henkilöstä siis ajattelee kirjoittajanopas? **Orson Scott Card** kysyy: *What is A Character?* Ja vastaa: Fiktiohenkilöt ovat ihmisiä, inhimillisiä olentoja. Henkilö on sitä mitä hän tekee, hän toimii tietyn motiivin ajamana, hänellä on moraalit, hänellä on menneisyys, hänellä on maine. Jotkut henkilöt ovat sellaisia ettei heitä muista erota: stereotyyppisiä. Ihminen on osa verkostoa, hänellä on tunnistettavia tapoja ja tottumuksia, lahjakkuutta

ja kykyjä, mieltymyksiä, makutottumuksia. Hänellä on tietyt ruumiinpiirteensä. (Card 1988, 4 - 13)

Kirjoittajanoppaalle henkilö on hengissä ja voi hyvin. Ylenpalttista intoa kuolettaa henkilö tuskailee myös Rimmon-Kenan: Eikö näkemysten vaihtuessa sentään jää jäljelle jotain tunnistettavia ominaisuuksia? Eiköhän **James Joycen** Bloom sentään sanan jossakin merkityksessä ole henkilö? Entä modernin fiktion persoonattomat nimihenkilöt - eivätkö hekin sentään 'ansaitsisi' teorian, joka pystyisi selvittämään heidän paikkansa ja toiminnalliset yhteytensä kertovassa tekstissä? (Rimmon-Kenan 1991, 42)

Miten *henkilön* määrittelee strukturalismi? Siis suunta, jota on moitittu reduktionismista, siitä että se uhraa kompleksisuuden selkeydelle (Koskela-Rojola 1997, 59)? Strukturalismia edustakoon tässä narratologinen määrittely. **Gerard Princen** *Dictionary of Narratology* -teoksen mukaan **character**. 1. An existent endowed with anthropomorphic traits and engaged in antropomorphic actions; an actor with antropomorphic attributes./ Characters can be more or less major or minor (in terms of textual prominence), dynamic (when they change) or static (when they do not), consistent (when their attributes and actions do not result in contradiction) or inconsistent, and flat (simple, twodimensional, endowed with very few traits, highly predictable in behavior) or round (complex, multidimensional, capable of surprising behavior). They are also classable in terms of their actions, or their words, their feelings, their appearance, etc.; in terms of their conformity to standard roles (the *iron* or self-deprecator, the *alazon* or braggart, the *ingenue*, the *femme fatale*, the *cuckold*) or types; and in terms of their correspondence to certain spheres of action (that of the hero or that of the villain, for instance) or their concretizing certain actants (the sender, the receiver, the subject, the object)./ Though the term *character* is most often used with reference to existents in the world of the situations and events recounted, it is also used sometimes to refer to the narrator and the narratee (...) (Prince 1987, 12)

Narratologisen ajattelutavan mukaan henkilölle siis on ominaista, että hänellä on 1. joitakin *ihmiselle ominaisia piirteitä*, että 2. hän *on osallisena jossain ihmiselle ominaisessa toiminnassa* ja että 3. häntä/aktoria *voidaan luonnehtia jollain ihmiselle ominaisella attribuutilla*. Paitsi ihminen hän voi olla jokin muukin olio, esimerkiksi koira, kattilankan-

si, vompatti, Aku Ankka. Henkilöstä on siis kyse, jos sanomme: *se oli niin tunteikas kattilankansi*.

Kirjoittajanoppaat eivät kovin kevein eväin puhu kattilankansista ja vompateista. Paitsi oppaat, joiden ydin on lapsille kirjoittamisessa tai kauhussa. **William F. Nolanin** teosta *How to Write Horror Fiction* (1990) myydään lauseella *How to unleash lurking, unearthly figures of terror and create nightmares from which your readers won't want to awaken*. Nolan esittelee pelottavan joukon kauhuolioita, monstereita ja robotteja, ja päätyy korostamaan *uskottavuuden vaatimusta* (1990, 8 - 17). Uskottavuus on piirre, jota tässäkin tutkimuksessa tulee tarkemmin pohtia. Monet lastenkirjat ovat syntyneet siten, että kirjoittaja on valinnut päähenkilölleen yhden tai muutaman selkeän piirteen, jonka ilmenemistä hän sitten tutkii erilaisissa tilanteissa. Miten Nalle Puh pärjää, kun hänellä on pienet aivot, iso massu ja laaja sydän. (Storr 1988, 16). Sama lähtökohta siis kuin *Molièrillä*.

1.2 Missä henkilö sijaitsee, miten hän on olemassa?

Rimmon-Kenan näkee henkilön toisaalta *osana tarinaa* ja toisaalta *tekstinä joka luonnehtii* (1991, 40 - 56; 77 - 91). Tarinan tapahtumien ja niiden yhdistännän tutkimus on hänen mielestään merkittävästi kehittynyt nykyisessä poetiikassa - toisin kuin *henkilön tutkimus* (kursivointi minun). Systemaattinen henkilön teoria, joka ei olisi reduktiivinen eikä myöskään impressionistinen, onkin hänen käsittäöksensä yksi poetiikan haastavimpia tutkimuskohteita ja odottaa yhä kehittäjäänsä. (1991, 40)

Suppea, *reduktiivinen* näkemys kyllä tunnetaan. Se tunnetaan esimerkiksi kirjoittajanoppaista. Väitän, että jos siivilöimme kymmenen oppaan sivuilta, kotimaisista ja ulkomaisista, sen minkä ne sanovat henkilöstä, saamme silmiemme eteen henkilönsynnyttämisen reduktiivisen käsikirjan. Tuo käsikirja on todennäköisesti myös *impressionistinen* siinä mielessä, että opit ovat hajanaisia, omiin kokemuksiin pohjautuvia tai sitten intertekstuaalista kierrätystä. Auktoriteetti X:n sanomiset perityvät nuoremmille. Tästä klassinen esimerkki on **E.M. Fosterin** 1927 kehittämä käsitepari *litteä henkilö - pyöreä/täyteläinen henkilö* (*flat character - round character*).

Litteiden Forster määrittää käsitteiden *huvittavuus, tyyppi, karikatyyri* avulla. Puhtaimmillaan litteä henkilö rakentuu yhden idean tai ominaisuuden varaan. Jos ominaisuuksia tulee ilmi lisää, henkilö 'pyöristyy'. Aito litteä henkilö mahtuu yhteen lauseeseen, esimerkiksi "Minun täytyy vaikka millä tekosyillä salata se että isäntä on köyhä". Repliikki kuvaa Caleb Banderstonea teoksessa *The Bride of Lammermoor*. Hänen henkilönsä rakentuu täysin palvelijuuden varaan. Hän on palvelija joka käänteessä, häntä ohjaa yksi *idee fixe*, isännän köyhyyden salaaminen. (Forster 1927, 68)

On tavallista, että litteys ratkaisuna tuomitaan. Ajattelematta sen enempää tarinan kokonaistaloutta. Ei litteys ole vain aloittelijan keino, ratkaisun hallitsevat myös maailmanmestarit: **Proustilla** on Parman prinsessansa ja Legrandinsa. Parman prinsessakin avautuu yhdestä lauseesta: "Minun on muistettava olla erityisen varovainen". Hän on varovainen ja on varovainen. Pyöreä henkilö ei ole kuitattavissa yhdellä lauseella. Hän ei mahdu katkelmaan; hänelle pitää antaa aikaa ja tilaa. (Forster 1927, 68 - 70) Forsterin termit löytyvät myöhemmin mm. **Gerald Princen** *Narratologian sanakirjasta* (ks. Prince 1987, 31 ja 83).

Ovatko fiktion henkilöt ihmisiä vai sanoja? Millä tavalla he ovat olemassa? **Marvin Mudrick** muotoili jo vuonna 1961 ne kaksi vastakkaista käsitystä henkilölle, joiden välisessä pelitilassa myös kirjoittajakoulutus joutuu toimimaan. *Puristisen näkökannan* mukaan henkilöt ovat olemassa vain siinä määrin, kuin he ovat osa heitä kantavia ja liikuttavia kuvia ja tapahtumia: se, joka yrittää irrottaa heidät kontekstistaan ja puhua heistä ikään kuin he olisivat todellisia ihmisolentoja, syyllistyy kirjallisuuden luonteen sentimentaaliseen väärinymmärtämiseen. *Realistinen näkemys* väittää, että henkilöt toiminnan edetessä tavallaan itsenäistyvät tapahtumista, joissa he elävät, ja heistä kannattaa keskustella myös jossain määrin kontekstista irrallaan.

(Mudrick 1961, 211)

Realistinen lähestymistapa helpottaa henkilöiden konstruointia, koska se oikeuttaa jo olemassa olevien teorioiden siirron varhaisista luonnetypologioista (esimerkiksi **Theofrastoksen**), psykologiasta ja psykoanalyysistä kirjoittajakoulutukseen. Kirjoittajakoulutukses-

sa luonnetypologioita käytetään jonkinlaisena muistivarastona, sysäyksenä, keinojen tarkistusluettelona. On helpompi oppituntien ja harjoitusten kuluessa puhua henkilöstä, jos ne nähdään käsityöläisyytenä. On eri asia *kirjoittaa henkilö* kuin *analysoida valmista tekstiä*. Siitä huolimatta, että kumpaakin kurseilla tulee tehdyksi. On eri asia jos opiskelijan edessä on *tyhjä paperi* kuin jos hänen tehtävänä on löytää valmiista tekstistä, esimerkiksi uudesta kotimaisesta novellista ihmiskuvauksen tekniikkaa. Usein käy ilmi, että opiskelijan ihmiskäsitys on suppea ja varovainen, on tarpeen levittää vanhemman maailman epäpyhä elämänmeno mietittäväksi. Se on opettajan kannalta *normaali intervention keino*.²

Puristinen eli semioottinen näkökanta korostaa, että henkilökuvan tunnusmerkkiset piirteet ovat laadultaan verbaalisia, eivät esittäviä, eivät kohteena erityisiä (Rimmon-Kenan 1991, 4).

1.3 Taito, ammattitaito ja tieto

Dianne Doubtfire sanoo 1978 ilmestyneessä teoksessaan *The Craft of Novel-Writing*, että “hyvän romaanin kirjoittaminen ei vaadi vain *kykyä* ja *päätäväisyyttä* vaan kunnan *ammattitaidon*. Kykyä tai päätäväisyyttä ei opi kirjoista, mutta ammattitaidon kanssa on toisin.” (Liisi Huhtalan suomennos 1987, 9)

Mitä tarkoittaa *taito*? Taidon käsite on kiehtonut mieliä. Ajanlaskumme alkuun mennessä oli jo laadittu lukuisia erityisten taitojen käsikirjoja ja sääntökokoelmia: **Aristoteleen Topiikka**, **Sun Tzun Sodankäynnin taito**, **Hippokrateen Corpus**, **Eukleideen Alkeet**, **Horatiuksen Ars poetica**, **Ovidiuksen Ars amandi**, **Vitruviuksen De architectura** (Niiniluoto 1992, 6).

Filebos-dialogissaan **Platon** pohtii taitojen tietopitoisuuden ongelmaa, toisissa käytännön taidoissa käytetään “laskemista, mittaamista ja punnitsemista” (esim. laivan- ja talonrakennus), toisissa taas työskennellään “arviokaupalla ja kokemuksen suomalla sormituntumalla” ja turvaudutaan “ammattitaitoon” eli “vaivalloisella harjoittelulla saavutettavaan

vaistomaiseen kykyyn” (esim. lääkintätaito, maanviljelys, purjehdus, sodankäynti). Tämän tarkastelun pohjalta Platon päätyy myös erottamaan arkielämän taidoista (kreik. *tékhnē*) filosofialle kuuluvan *tiedon* (kreik. *episteme*). (V, 55 - 57)

Aristoteles määritteli *Nikomakhoksen etiikassa* (VI, 4) taidon “oikeaksi järkipäiseksi tekemisvalmiudeksi”. Siten *tékhnē* liittyy tekemiseen, jonkin asian valmistamiseen (kreik. *poiēsis*), ei toimintaan, joka sisältää itsessään oman päämääränsä (kreik. *praxis*).

Poieettisten taitojen piirissä erotettiin jo antiikin aikana vähempiarvoisina pidetyt materiaaliset taidot (käden ja ruumiin taidot) ja kielen käyttöön liittyvät symboliset taidot (Niiniluoto 1992, 7).

Kreikan *tékhnē*-sanana vastine latinassa on *ars* (monikossa *artes*), josta johtuvat englannin *art* sekä suomen *artisti*, *artisaani* ja *artefakti*. Saksan *Kunst* ja ruotsin *konst* tarkoittavat *art*-sanana tapaan ’taitoa’ ja ’taidetta’. Suomen kielessä *taito* ja *tieto* merkitsivät alunperin 1500-luvulla melkein samaa. (Häkkinen, toim. 1987, 306; 322; Niiniluoto 1992, 8.) Englanninkieliset kirjoittajanoppaat ovat nykyäänkin useimmiten tyyppiä *how to* ja *know how* ja *pattern imposed upon experience* (esim. *How to Write A Romance and Get it Published*).

Tékhnē-käsite liitettiin Kreikassa monenlaisiin *osaamisen* lajeihin, kuten talonrakentamiseen, metallien käsittelyyn, kenkien valmistamiseen, kutomiseen, metsästämiseen, hevosten käsittelyyn, sotimiseen, soittamiseen ja laulamiseen, näyttelemiseen ja runouteen, lääkitsemiseen, laskemiseen, ennustamiseen ja taikuuteen, eli itse asiassa miltei kaikkiin niihin käytännöllisiin valmiuksiin, mitä varhaiset kreikkalaiset hallitsivat ja joita he ajattelivat yhteisöelämässä tarvittavan.

Kreikkalaiset pyrkivät rajaamaan *tékhnē*-käsitettä toisaalta suhteessa luonnollisiin kykyihin, toisaalta esittämällä sen vastakohtana *tykhē*, ’sattuma’ tai ’kohtalo’, joka koituu ihmisen osaksi ilman, että itse kykenee vaikuttamaan asiaan. Oli tavanomaista ymmärtää ihmisen mahdollisuudeksi joko elää *tykhen* armoilla tai hallita elämäänsä jonkin *tekhnen*

avulla. Jo varhain *tékhnē*-käsitteeseen liitettiin myös kielteinen konnotaatio, 'juoni', 'tempu'. (Sihvola 1992, 12 - 13)

Varhaisissa teksteissä *tékhnē* ei myöskään ole selvärajaisesti erotettavissa käsitteestä *episteme*, joka myöhemmin liittyy nimenomaan propositionaaliseen, teoreettiseen ja tieteelliseen tietoon. 400-luvulla ja aikaisemmin *episteme*-käsitteeseen liittyi kuitenkin usein käytännöllisen osaamisen aspekti ja sitä saatettiin käyttää täysin synonyymisesti *tekhnen* kanssa. (Sihvola 1992, 14)

Taito on tekniikkaa, ja tekniikka liittyy jonkin asian valmistamiseen, *poetiikkaan*. Poetiikka on tekijän tietoa, neuvojen perinnettä, jonka pohjalta on turvallista ponnistaa kohti näyttöjä. Miten säkeitä valmistetaan, kysyi **Majakovski** (1969).

Taitoja arvostettiin antiikissa, mutta taituruuden ihailusta oli lyhyt matka kadehtimiseen tai jopa pelkäämiseen ja vieroksumiseen. Yhtäältä oli kyse siitä, että oli helppo tutkita tempuiluksi ja juonitteluksi sellainen harvoille kuuluva osaaminen, joka ei palvelut mitään välitöntä hyötyä vaan pyrki vain korostamaan harjoittajansa viisautta ja erinomaisuutta muihin verrattuna. Toisaalta *tékhnēn* pelottavuus liittyy siihen, että ollessaan tekemisissä taitojen kanssa ihmisen ajateltiin astuvan arkipäivästä jumalallisen ja vaarallisen alueelle. Kun ihminen turvautuu alun perin jumalille kuuluneeseen taitoon, hän kurottuu korkeammalle kuin hänen osaansa oikeastaan kuuluisi. Hän saattaa sen takia helposti loukata kunniastaan alati mustasukkaisia ja kateellisia jumalia. *Hybristä* seuraa *nemesis*, ylimielisyyttä jumalten kosto. (Sihvola 1992, 13 - 14) Panu Rajalan säätytalolla kiteyttämä ennakkoluulo kirjoittajakoulutusta kohtaan osoittanee, ihme kyllä, että vanha *hybris* - *nemesis*-yhtälö yhä on hengissä.

Eritellessään taidon käsitettä Aristoteles pitää tärkeänä korostaa eroa taidon ja pelkän mekaanisen osaamisen välillä. Taito ei ole mikä tahansa annettun päämäärän toteuttamisvalmius, vaan jotakin, jota ihmisellä ei ole luonnostaan mutta jonka hän voi järkensä avulla oppia ja joka edellyttää toiminnallisen osaamisen lisäksi myös tiedollista käsitystä niistä periaatteista, joihin taidon harjoittaminen perustuu. Aristoteliseen taitoon sisältyy

siis erittäin vahvassa mielessä teoreettinen osa, jonka voi olettaa selittävän taitojen kohteina olevien ilmiöiden syyt (syllogististen todistusten avulla). (Sihvola 1992, 24 - 25.)

Aristoteles sijoittaa taitoon tiedon. Modernin määritelmän mukaan *taitotiedon*-käsitteestä on esittänyt mm. **Ilkka Niiniluoto**. Hänen mukaansa 1. Taitotieto voi ensinnäkin tarkoittaa *taidon antamaa tietoa* - aivan kuten 'koulutieto', 'perimätieto' ja 'kirjatieto' ovat koulun, kulttuuriperinnön ja kirjojen antamaa tietoa. Tässä mielessä taitotieto olisi sellaista toiminta- ja suoritustapoja koskevaa tietämystä tai ymmärrystä, joka saavutetaan taidon harjoituksen avulla - siis **John Deweyn** *learning by doing* -periaatetta soveltamalla (vrt. esim. Puolimatka 1995, 130 - 131). - Taitotieto-sanalla on kuitenkin Niiniluodon mielestä luontevinta tarkoittaa *taitoa koskevaa tietoa* - samaan tapaan kuin maantieto on maata koskevaa tietoa, taloustieto taloutta koskevaa tietoa ja arkitieto arkielämää koskevaa tietoa. Taitotieto on siten eräänlaista "metatietoa", kykyjen ja taitamisen takana olevaa tietämistä, joka mahdollistaa tai tehostaa taitojen harjoitusta.³

Gilbert Ryle esitti teoksessaan *The Concept of Mind* (1949) kuuluisan teesinsä, jonka mukaan *know how* ("tietää kuinka") ja *know that* ("tietää että") on erotettava toisistaan. Ryle vastustaa "intellektualistista legendaa", jonka mukaan "taitava" (engl. skillful) tai "älykäs" suoritus aina perustuu joidenkin mielessä olevien ja tunnettujen sääntöjen soveltamiseen. Hänen mukaansa on olemassa menestyksellistä toimintaa, joka ei perustu sääntöjen tuntemiseen (esim. lapsen kyky puhua suomea tuntematta kieliopin sääntöjä). Tällaisessa tilanteessa tiedetään *kuinka* jokin tehtävä suoritetaan, mutta tämä tieto ei ole *propositionaalista tietoa*, jossa on kyse tiedosta, *että* tietyt väitelauseet ovat tosia. Tällaista ei-propositionaalista osaamista kutsutaan myös *piileväksi* tai *hiljaiseksi tiedoksi* (engl. *tacit knowledge*). Ryle on Niiniluodon mielestä oikeassa erottaessaan käsitteet *know how* ja *know that*, jos edellinen tarkoittaa osaamista. Hän on kuitenkin väärässä sikäli, että kyse ei ole kahdesta tiedon lajista, sillä osaaminen kuuluu *taidon* piiriin. Sen sijaan *know how* taitotiedon merkityksessä, so. tietona toiminnan säännöistä, on propositionaalisen tiedon erikoistapaus. (Niiniluoto 1992, 54 - 55)

Johtavan tekoälyn kriitikon **Hubert L. Dreyfusin** näkökulmasta taidon hallinta hahmottuu toisin. Hän arvostelee asiantuntijajärjestelmiä siitä, että niissä ei ymmärretä todellisen

ekspertin ongelmanratkaisukyvyyn intuitiivista, ei-laskennallista luonnetta. Hän erottaa taidon hallinnassa viisi astetta: (i) *aloittelija* (novice) noudattaa tilanteen objektiivisiin piirteisiin viittaavia sääntöjä, (ii) *edistynyt aloittelija* (advanced beginner) ottaa huomioon myös aikaisempien tapausten kanssa samankaltaisia tilannekohtaisia piirteitä, (iii) *pystyvä* (competent) osaa rakentaa toiminnalleen strategian olennaisten tekijöiden pohjalta, (iv) *pätevä* (proficient) valitsee toimintasuunnitelman välittömästi kokemuksensa perusteella, (v) *asiantuntija* (expert) löytää ratkaisun ilman rationaalista kalkylointia. (Dreyfus H.L. ja S.E. 1986, ; Niiniluoto 1992, 56)

Taitotieto näyttää teknisten normien tuntemuksena kuuluvan vain taitojen alimmille asteille, joissa vielä seurataan sääntöjä. Propositionaalisella taitotiedolla on merkitystä, kun ammattitaidon alkeita esitellään noviiseille, mutta se ei ole enää hyödyllistä päteville asiantuntijoille, joiden toiminta perustuu holistiseen tilanteiden tunnistuskykyyn ja on siksi ”intuitiivista” ja ”arationaalista”. Jos asiantuntijan täytyy perustella ratkaisunsa sääntöihin vedoten, hän joutuu laskeutumaan hierarkiassa alemmalle tasolle.

Dreyfusin asiantuntemus-käsitteeseen ei Niiniluodon mielestä liity mitään mystistä, sillä asiantuntijan intuitio perustuu pitkäaikaisen kokemuksen suomaan erottelukykyyn. Kyseessä on korkea-asteinen jalostettu kulttuuritaito, jonka synty osaltaan pohjautuu propositionaalisten tietojen mahdollistamaan osaamiseen ja toiminnalliseen harjaantumiseen. Tällaisella asiantuntemuksella on tärkeä merkitys tekniikan, tieteen ja taiteen harjoituksessa ja elämän taidon alueella. (Niiniluoto 1992, 56)

1.4 Keinotekoisien sepittäminen ja käsityöläisyys

Kirjoittamisen poetiikka on yhtäältä siis neuvojen perinnettä, joka suhteellisen systemaattisesti pyrkii esittelemään niitä normeja, joita pitkin luettava ja nautinnollinen teksti synnytetään. Dreyfusin asiantuntijuuden eli ammattilaisuuden porrastusta on vaikea soveltaa kirjoittajan kehityskaareen. Kun tarkastelen standardikirjoittajanoppaita, havaitsen, että ne usein on implisiitisti ajateltu taidonhallinnan asteille (i) - (iii): aloittelijoille, edistyneille aloittelijoille ja pystyville. Aloittelijapainotteisuus näkyy mm. harjoitustehtävien luonteesta ja siitä, että teokset mielellään tarjoavat jonkinlaisia *malleja*⁴

Kun erittelee yksilöllisiä taitoja, joutuu miettimään *taidon* ja *kyvyn* välistä eroa. Ovatko taito ja kyky sama asia?

Välttämättä eivät ole, väittävät **Jarkko Savolainen** ja **Timo Airaksinen** (Savolainen - Airaksinen 1992, 203). Kun puhumme kyvykkästä kirjailijasta, tarkoitamme, että hänellä on hallussaan mahdollisuus luoda esteettisesti tietyt kriteerit täyttävä taideobjekti. Kirjoittajan kyky on tällöin dispositio toimia tietyllä tasolla taiteilijana riippumatta siitä toimiiko hän aktuaalisesti niin kuin hänen kykynsä edellyttävät. Vaikka termi “kyky” viittaakin yksilön potentiaalsiin ominaisuuksiin, sen semantiikka ei ole analoginen lahjakkuuden kanssa. Lahjakas yksilö on potentiaalinen siinä mielessä, että hän voi kehittyä harjoituksen kautta kyvykkääksi ja aktualisoida näin oman lahjakkuutensa. Mutta lahjakas yksilö voi myös epäonnistua. Tämä merkitsee lähinnä sitä, että yksilön lahjakkuus ei koskaan nouse tasolle, jossa voitaisiin puhua lahjansa lunastaneesta ja kykynsä aktualisoineesta ihmisestä. Kyvykäs henkilö sen sijaan on jo kykenevä sellaiseen toimintaan, mihin lahjakas henkilö vasta pyrkii.

Kykenevä kykenee, lahjakas vasta etsii kohti kykyä (Savolainen - Airaksinen 1992, 203). Toisin kuin lahjakkuus kyky on jotain joka on jo syntynyt. Kyky on jo olemassa. Kyvyn avulla yksilö kykenee jo suuntautumaan ulkopuoliseen todellisuuteen, vaikka se ei sinänsä vielä synnytäkään mitään todellista artefaktia. Mikä siis lopulta luo kirjailijan/kirjoittajan taideobjektin, jos lahjakkuus tai kyky sinänsä ei vielä aktualisoi mitään?

Savolaisen ja Airaksisen väittämä on: Vasta taito voi luoda artefaktin, joka jollakin mielenkiintoisella tavalla muuttaa todellisuuden ontologista rakennetta (mts. 204). Kyky tehdä artefakti ei vielä merkitse, että jotakin tehdään ja tullaan tekemään. Vasta psykologinen halu taidollisuuteen voi realisoida kyvyn. Tällöin halu muuttaa todellisuuden ontologista rakennetta jo ikään kuin katalysoi yksilön käyttämään taitoaan siten, että kyky aktualisoituu taidoksi. Taito on siis ensisijaisesti yksilöllistä toimintaa, jossa luodaan tai tehdään jotakin intentionaalisesti ja suunnitelmallisesti kohti tavoiteltua lopputulosta.

Taito on myös *keino*. Kirjailijan pyrkimys mahdollisimman täyteläisen ja funktionsa sisällä toimivan henkilöhaahmon luomiseen luo keinotekoisien artefaktien, jossa taito on tekijän keino kohti tavoiteltua lopputulosta. (Vrt. Savolainen - Airaksinen 1992, 204 - 205)

Arkikielessä *keinotekoisuuden* käsitteellä on ikävä kaiku. Keinotekoisuus liitetään usein negatiivisiin asiayhteyksiin. Keinotekoinen on 'luonnollisen' vastakohta ja jotakin joka vie pois sen luonnonmukaisista ja elämää ylläpitävistä juurista. Kirjoittajanoppaat näkevät paljonkin vaivaa ohjattaessaan opiskelijaa tekemään "uskottavia henkilöhaahmoja"⁵ Paradoksaalista voi sanoa, että kirjoittajan on hallittava keinotekoisien taito voidakseen luoda uskottavia henkilöhaahmoja.

Taiteen kautta luodut artefaktit eivät pyri fyysisen olemassaolon edellytysten turvaamiseen niin kuin kirvesmiehen tai kultasepän rakentamat artefaktit. Taide on keino ilmaista tai välittää informaatiota ympäröivästä "todellisuudesta", erilaisista maailmoista, maailmanversioista, tulkita ja analysoida niitä, siten että ympäristön, yhteiskunnan, ihmisen valheellinen ilmikuva paljastuisi. Kun kirjoitan näin, ymmärrän heti, että suureen osaan kirjoittamisen strategioita moinen idealistinen tavoite ei päde.

Kirjallisuus on keinotekoisia. Mutta eikö koko yhteiskunta ole? Eikö keinotekoinen yhteiskunta ole yksilöiden ainoa mahdollisuus elää toistensa kanssa? Eikö keinotekoisuus ja virtuaalisten rakennelmien osuus vain lisääny lisääntymistään. Eikö nykyhetken taiteentekijän tule entistä paremmin juuri tuntea hypertodellisuus?

Keinotekoisuuden taito on olemuksellisesti yhdistynyt aktiiviseen toimintaan, intentionaaliseen luomiseen ja stabiilin ontologisen järjestyksen tai rakenteen muuttamiseen. Keinotekoisien artefaktien luomisen kautta ontologiseen todellisuuteen syntyy aina jotain uutta. Kirjoittajakoulutusta voi moittia siitä, että se vain harvakseltaan on vaivautunut mallintamaan nk. postmodernia tai jälkimodernia opiskelijoiden pohdittavaksi⁶ Se ei siis ole omalta osaltaan sysäämässä kirjoittajia uuden ontologisen todellisuuden synnyttämiseen. Kulkeeko opetuksen raja mahdollisesti tässä? Onko tämä sitä aluetta jota ei enää voi opettaa? Se selviää vasta kun asia tutkitaan.

Taideteorioista vanhimpia on siis ajatus siitä, että *tekninen taito* on aidon ja huomionarvoisen taiteenteon keskeinen piirre. Vaikka edellytetyn taidon sisältö on aikojen kuluessa muuttunut, muodollinen taitavuuden vaatimus yhdistää toisiinsa yhtä hyvin Platonin imitaatioteorian kuin suomalaisen 1990-luvun näköistaiteen. Näissä opeissa ja suuntauksissa *taiteilija on käsityöläinen*. (Vrt. Häyry 1992, 233)

Ajatus taiteen ja taidon käsitteellisestä yhteydestä kiistettiin idealistisissa estetiikan teorioissa. **Kant** erotti kolmannessa Kritiikissään (1790) jyrkästi toisistaan arvostelman *hyvästä* ja arvostelman *kauniista* : edelliseen liittyi hänen mukaansa tietty pyyde, nimittäin halu siitä että esitetty kohde olisi reaalisesti olemassa, kun taas jälkimmäinen on pyyteetön ja näin ollen myös välinpitämätön esitetyn kohteen olemassaolon suhteen. Kun Kant nimesi kauneuden taiteen esteettisesti merkitseväksi ominaisuudeksi, hän hylkäsi samalla käsityksen taiteilijan taidosta ja sen tärkeydestä - tekninen kyvykkyys hän on juuri se piirre, joka yhdistää esityksen taiteellisesti toissijaiseen "esitettäväänsä". (Häyry 1992, 233 - 234; Vuorinen 1996, 183 - 189; Kant 1966, & 4, 10 - 11; & 17, 53; & 8, 25 & 16, 48) Käsityöläisyyden idea alkoi liudentua. .

Kantin linja jatkui 1900-luvun alkukymmenillä italialaisen **Benedetto Crocen** ja englantilaisen **Robin George Collingwoodin** uusidealisticissa estetiikassa. Nämä taidefilosofit kieltävät taiteilijan käsityöläisyyden. Heille taide on ensisijaisesti taiteilijan sisäisten *tunteiden* ja *intuitioiden* ilmaisua, mentaalista prosessia, ei ulkoisten, fyysikaalisten teosten luomista ns. taiteellisten tekniikoiden avulla. (Häyry 1992, 234; Vuorinen 1996, 319 - 321) Uusidealisticien tietä jatkanevat nykyisin nk. luovuusoppaat.

Taitoperiaatteen hylkäävää uusidealisticista teoriaa on tässä(kin) yhteydessä helpointa tarkastella käyttämällä hyväksi rekonstruktiota, jonka **John Hospers** esitti siitä vuonna 1956 artikkelissaan *The Croce - Collingwood Theory of Art* (Philosophy 31, 291 - 308).

Hospersin mukaan Crocen ja Collingwoodin teoria voidaan tiivistää seuraaviin seitsemään pääkohtaan:

1. *Crocen ja Collingwoodin mukaan...taiteilija taiteilijana ei ole käsityöläinen.*

2. *Taiteilijat eivät eroa muista ihmisistä siinä, että he - toisin kuin useimmat muut - osaavat taitavasti käsitellä sivellintä tai talttaa, vaan siinä, että heillä on sellaisia intuitioita joita useimmilla muilla ei ole.*
3. *Taiteilijaa eivät (kuitenkaan) erota muista ihmisistä niinkään ensimmäiset, alustavat ideat - sellaisia on monilla - kuin kyky täydellistää ne työstämällä niistä hyvin muotoiltuja...taideteoksia.*
4. *Taideprosessin päätepiste on lopullinen taiteellinen intuitio...Ja...kun taideprosessi on täydellistynyt taiteilijan mielessä...ilmaisuprosessi on myös täydellinen: intuitio on ilmaus.*
5. *Taideteos ei siten ole fysikaalinen artefakti...vaan jotakin joka on olemassa taiteilijan mielessä.*
6. *Taiteilija...ei voi aloittaessaan tietää, millainen hänen intuitiivisten prosessiensa lopputuote tulee olemaan.*
7. *Syy tähän (so. taiteilijan tietämättömyyteen) on selvä: taiteilijan tehtävä on ilmaista tunteita. Ilmaisun prosessissa se, mikä oli hänelle sameaa ja epäselvää, asteittain selkeytyy ja järjestyy; ennen ilmaisuprosessin täydellistymistä taiteilija ei tiedä mitä hän oikeastaan täsmällisesti ottaen haluaisi ilmaista...Käsityöläisen (puolestaan) on tunnettava...tavoittelemansa lopputulos jo ennen työhön ryhtymistä.*

Siis: käsityöläinen tietää lopputuloksen, hän tietää mihin ja miten jo ennen työlle ryhtymistä; taiteilijalle tavoite on sumeampi ja näyttäytyy vasta kun teos on valmis. Kirjailija **Juha Siltanen** näyttää ainakin jossain määrin hyväksyvän itsensä käsityöläiseksi, sillä hän mainitsee Helsingin Sanomien haastattelussa 9.7.99 kuinka käsityöläisasenteella työskennellessä suunnitellaan alusta asti, mitä tehdään. Tämä tuottaa hänen mielestään parempaa ajattelua kuin sellainen tekeminen, jossa voi missä tahansa kohtaa perua tekemisensä.” (Puhto 1999, D3 - D4)

Kirjoittajakoulutuksessa joutuu tietenkin kysymään, että jos Croce ja Collingwood ovat oikeassa, voidaanko kohdassa seitsemän esitettyä selkiintymisprosessia jouduttaa tai terävöittää opetuksen keinoilla. Vain jos tekniikan ja taidon piiriin halutaan lukea mikä tahansa inhimillinen tapa tuottaa artefakteja, voidaan sanoa että taideteoksen luomiseen tarvitaan taitoa. Mutta siinä tapauksessa on myös myönnettävä, että jokaisella teoksella on oma tekniikkansa. Ja se tekniikka valmistuu yhtä aikaa teoksen kanssa. Tekniikka on siten esimerkiksi novelli *Polku itse, tuo televisionäytelmä itse*, henkilö nimeltä *Erkki Metsola itse*. (Croce 1902/1972, 112; Häyry 1992, 238)

Crocen ja Collingwoodin teorioissa perinteiset taiteenlajit, tekniikoiden totutut yhdistelmät, menettävät taidefilosofisen merkityksensä. Siitä huolimatta Crocelle ja Collingwoodille maalaukset, romaanit ja teatteriesitykset olivat edelleen estetiikan keskeisimpiä tutkimuskohteita. Salliva käsitys perustuu siihen, että tekniikan ja taiteen välistä suhdetta voidaan arvioida kahdella eri tasolla: käsitteellisesti ja empiirisesti. Vaikka “filosofisesti tarkasteltuna” mitään yhteyttä ei ole olemassa, niin faktuaalisesti “tiedämme, että ilman tekniikkaa ei tehdä taidettakaan”. (Häyry 1992, 239)

Arkipuheessa tämä linja tulee näkyviin sellaisissa laajalti toistetuissa repliikeissä kuin: *ei kirjoittamista oikeastaan voi opettaa, mutta kyllä tekniikoita voidaan, voidaan myös nopeuttaa kirjoittajan kehitystä.*

Käsitteellisesti taide on ei-tekniistä tunneilmaisua, eikä sitä koskevassa puhtaasti esteettisessä arvostelmassa pidä kiinnittää huomiota taiteilijan käsityöläistaitoihin - kuten ei mihinkään muuhunkaan teoksen ulkopuoliseen. Teos on oma kokonaisuutensa ja maailmansa, eikä kaipa *esteettisiä* selitysperspectiveita itsensä ulkopuolelta. Mutta kun kysymyksessä on taide *empiirisenä* ilmiönä, sellaisena kuin sen maailmassa kohtaamme lajeina, romaaneissa, näyttelyissä, sarjakuvina, tilanne on kokonaan toinen: konkreetteja taideteoksia luonnehtii aina myös se, kuinka ne kuuluvat - tai ovat kuulumatta - lajeihin, traditioihin, tyyliisuuntiin tai muihin historiallisiin luokkiin. (Häyry 1992, 239) Häyry huomauttaa aiheellisesti, että kun teos määritellään mentaaliseksi tapahtumaksi taiteilijan päässä, menetetään samalla objektiivisen kritiikin mahdollisuus (mts.123).

Se, valitsemmeko tekniikkälähtöisyyden vai intuitiolähtöisyyden, ei käsittääkseni ole erotteleva tekijä siinä, kumpaa pidämme oikeampana: henkilön määrittämistä puristisen vai realistisen kannan mukaisesti.

Taiteellisen sparrauksen, taiteen opetuksen, kirjoittajakoulutuksen kannalta tarkoituksenmukaista on pitää voimassa se esiviritetty ajatus, että *vaikka taidetta tuskin voidaan palauttaa pelkäksi taitavaksi käsityöksi, taidollakin on paikkansa, selvä paikkansa, taiteenteon luonnehdinnassa ja arvioinnissa ja opetuksessa.*

Kirjoittajien ohjaaja joutuu samantyyppiseen rooliin kuin kriitikko: kummankin tehtäviin kuuluu teoksen mahdollisimman monipuolinen kuvailu tutkintojen ja arvoarvostelmien pohjaksi, kummallekin kuuluvat myös taiteilijan taito ja tekniikka sekä laji ja aikakausi joiden puitteissa tämä on teoksen luonut. Mutta, ratkaiseva ero kriitikon ja ohjaajan välillä on: kriitikko tarkastelee valmista työtä, ohjaaja myös *valmistuvaa* työtä.

2. MISTÄ HENKILÖ SYNTYY TYHJÄLLE PAPERILLE?

Kirjoittajakoulutuksen käytännössä yksi kiehtovimmista kysymyksistä on: mistä henkilö ilmestyy tyhjälle paperille? Ensin ei ole mitään, ja sitten on paljonkin! Omien kokemusteni mukaan, epäsystemaattisesti ja arkikielellä ilmaistuna henkilöt saapuvat ainakin seuraavista suunnista:

1. Kirjallisina varkauksina, intertekstuaalisen kierrätyksen varastosta
2. Inhimillisen kentän äärilaidoilta ja ääritunnetiloista
3. Hollywoodilaisestetiikasta ja sen kaavoista
4. Ihmisten tarkkailun tuloksina
5. Kirjoittajan omien kokemusten pohjalta
6. Järjestelmällisen sepittämisen ja ideoinnin pohjalta
7. Unien pohjalta
8. Yleisesti tunnetun 'suurmiehen hahmona'⁷
9. Juonen ja toiminan synnyttämänä
10. Teeman synnyttämänä
11. Myytin pohjalta

Tämä luettelo olkoon hypoteesini. Miten se pitää paikkansa, käy ilmi kun esittelen kirjoittajaoppaiden pohjalta tehtyjä havaintoja. Voisin hivenen liioittelevasti ja epäpyhästi sanoa, että henkilö on mahdollista nähdä intertekstuaalisena varkautena, tunnetiloina, kaavoina, stereotyyppeinä ja myyteinä, vakoilijan havaintona, kirjoittajan omana kokemuksena, järjestelmällisenä sepitelmänä, historian suurmiehenä ja suurnaisena, retorisesti ilmenevänä aatteena, osana juonta ja toimintaa, teeman vaatimusten toteutmana.

Mainitsin aiemmin, kuinka *puristisen näkökannan* mukaan henkilöt ovat olemassa vain siinä määrin, kuin he ovat osa heitä kantavia ja liikuttavia kuvia ja tapahtumia, ja kuinka se, joka yrittää irrottaa heidät kontekstistaan ja puhua heistä ikään kuin he olisivat todellisia ihmisolentoja, syyllistyy kirjallisuuden luonteen sentimentaaliseen väärinymmärtämiseen. Kirjoittajakoulutuksen praksiksessa ei ole varaa olla syyllistymättä “kirjallisuuden luonteen sentimentaaliseen väärinymmärtämiseen”, koulutuksessa on hyväksyttävä myös *realistinen kanta*: henkilöt jotenkin itsenäistyvät tapahtumista, joissa he elävät, ja heistä pitää keskustella myös kontekstista irrallaan. Jo se, että oppikirjassa on oma lukunsa henkilöistä, viittaa realistisen kannan valintaan.

Kirjoittajanoppaiden lähempi tarkastelu osoittaa, että niiden tekijät ensinnäkin ovat kiinnostuneita pohtimaan kysymystä henkilön alkuperästä ja synnyttämisestä. Toisaalta oppaiden rakenne on usein sellainen, että kysymystä *mistä henkilö tulee?* tuetaan pohtimalla kysymystä *millainen on hyvin kirjoitettu henkilö?* Olen esimerkkimateriaaliksi valinnut kotimaisen klassikon **Mika Waltarin** teoksen *Aiotko kirjailijaksi?*, **Tauno Kaukosen** artikkelin *Henkilöt - omasta päästäni tehtyjä?*; amerikkalaisia oppaita edustavat maineikas **Lajos Egrin** *The Art of Creative Writing*, **Orson Scott Cardin** *Characters and Viewpoint*, **Syd Fieldin** *Screenplay*, **Rita Mae Brownin** *Starting from Scratch*, englantilaisen **Julian Birkettin** *Word Power. A Guide to Creative Writing*, **Lee Wyndhamin** *Writing for Children and Teenagers*, **William F. Nolanin** *How to Write Horror Fiction*, **Elaine Farris Hughesin** *Writing from the Inner Self* ja yksi harvoista suomennoksista, **Dianne Doubtfiren** suppea *Aiotko kirjoittaa romaanin?* Otan mukaan myös Santa Barbaran kirjailijakokouksen pohjalle rakentuvan haastatteluteoksen *The Complete Guide to Writing Fiction*. Siinä joukko yhdysvaltalaisia ammattikirjailijoita pohtii omaa työtään⁸.

Ikuisesti ratkaisematon kysymys siitä kumpi tarinan kannalta on olennaisempi, juoni vai henkilö, saa jäädäkin ratkaisemattomaksi. Tai oikeammin, ratkaisu kirjoittajakoulutuksen tarpeisiin olkoon tämä: kumpikin on tärkeä, joskus ensisijaisempi on juoni, joskus henkilö.

On runsaasti todisteita siitä, että sysäyksen tarinalle antaa todellinen henkilö. **Patricia Highsmith**, Hitchcockinkin elokuvia inspiroinut jännityskirjailija, kertoo mistä hän saa ideoita trillereihinsä: *What is the germ of an idea? It is probably all things to all writers: A child falling on a sidewalk and spilling his ice cream cone. A respectable-looking man in a grocer's surreptitiously but as if under a compulsion pocketing a ripe without paying for it.* (1983, 4)

2.1 Henkilö syntyy ihmisiä tarkkailemalla ja tunnistamalla

Mika Waltari vastaa kysymykseen Miten aloitteleva kirjailija voi kasvattaa itseään: *Koeta päästä tekemisiin ja puheisiin mahdollisimman monen ihmisen kanssa. Kukaan ihminen ei saa tuntua sinusta ikävältä. Koeta henkilökohtaisesti oppia tuntemaan eri yhteiskuntaluokkien elintapoja, ajatuksia, seurustelumuotoja. Koeta saada ihmiset puhumaan. Kysele! Ole rohkea! Silti sinun ei tarvitse olla nenäkäs.* (Waltari 1935/1994, 19)

Kurssien perinteeseen, sisäpiirin tarinoihin, kuuluu kertoa kuinka se ja se kirjailija aina pitää pieniä paperilappuja käsilaukussaan ja salakuuntelee junissa ja asemilla ja valintamyymälöissä. Oppaissakin suositellaan lappustekniikkaa (ks. esim. Wyndham 1989, 27).

Ihmisiä on kaikkialla. Kirjoittaja tarkkailee heitä kuin näyttelijä tarkkailee: eleitä, äänenpainoja. Kirjoittaja on *sielun varas*, sanoo kirjailija Rita Mae Brown (Brown 1988, 95). Hyviin myyntimenestyksiin etelävaltioita kuvaavilla romaaneillaan yltänyt Brown on opetustyötään varten kehittänyt kysymyspatteriston, joka helpottaa opiskelijoita tajuamaan, mihin kannattaa kiinnittää huomiota. Hän panee opiskelijat haastattelemaan eri-ikäisiä ihmisiä, eri sukupuolia, rotuja, yhteiskuntaluokkia edustavia ihmisiä. Patteristo on tämä:

1. Keillä ihmisillä on ollut teihin suurin vaikutus elämäne aikana? Miksi?
2. Miten löysitte sen ihmisen jonka kanssa menitte naimisiin? Mikä teidät veti yhteen? Mikä on pitänyt teidät yhdessä, tai jos olette eronneet, mikä teidät repi erilleen?

3. Millaisia muistikuvia teillä on maksamisesta ja rahankäytöstä? Muistatko paljonko leipä maksoi, kilo voita, maitolitra kun olitte lapsi? Mitä mieltä olette tämän päivän hinnoista?
4. Oletteko koskaan uskonut virkamiehiin? Miksi olette? Miksi ette ole? Oletteko nykyisin poliittisesti aktiivi?
5. Mitkä asiat ovat säilyneet muistissanne, muut kuin ihan henkilökohtaiset asiat? (Tämäntyyppisiä muistoja Brown kutsuu *sukupolvien syntymämerkeiksi*, Missä olit silloin kun Kennedy murhattiin)
6. Missä olette viettänyt elämäenne? Mistä paikasta olette pitänyt eniten?
7. Jos teillä on lapsia, kuinka he ovat muuttaneet elämääne?
8. Voitteko palauttaa mieleenne niitä ilmauksia joita käytitte nuorena, sellaisia joita ette käytä enää? (Suomen kielessä esim. *landepaukku* viittaa viisikymmenluvulle)
9. Jos voisitte sanoa muille ihmisille sellaista jonka toivoisitte heidän painavan mieleensä, mitä sanoisitte?

Tämä harjoitus on Brownin kokemusten mukaan yksi suosituimmista. Nuoret kirjoittajat ovat liikaa kiinni itsessään. Harjoituksen avulla he oivaltavat, että muutkin ihmiset tietävät vaikka mitä. (Brown 1988, 101 - 102) Kirjailija Tauno Kaukonen on kertonut omien henkilöittensä synnystä. Hänen muistikuvansa tuntuvat vahvistavan juuri niitä polkuja, joihin Brown keskittyy (Kaukonen 1976, 111 - 121).

Englantilainen **Julian Birkett** on kehittänyt teoksessa *Word Power. A Guide to Creative Writing* Brownin tapaan harjoituspatteriston, joka Brownia selvemmin keskittyy ulkopuolisen maailman tarkkailuun, siellä liikkuvien ihmisten vakoilemiseen:

1. Valitse valokuva-albumista yksi kuva ja tee sen esittämästä henkilöstä lyhyt kuvaus.
2. Kuvaa jonkun ihmisen huone, laita siihen sellaisia yksityiskohtia, että lukijasi kykenee tajuamaan millaisesta henkilöstä on kyse, vaikka hän ei olisi tätä tavannut.

3. Kuvaa jotain henkilöä hänen kävelytapansa pohjalta, kerro minne hän on menossa, missä hän kävelee ja mitä hänellä on päällään.

4. Kuvaa jotain henkilöä lapsen silmin: mielienoa, äidin poikaystävää, opettajaa, perhetuttua, lääkäriä. Sinun ei tarvitse kirjoittaa lapsen kieltä mutta havaintosi eivät saa ylittää lapsen käsityskykyä. Jonkin verran voit käyttää lapsen ilmaisutapoja.

5. Kuulet mutta et näe, kuinka kaksi ihmistä keskustelelee tärkeästä aiheesta, joka kovasti sinua kiinnostaa. Katset heitä ikkunasta tai vakoilet heitä kiven takaa. Kuvaa mitä näet (eleitä, liikkeitä, kasvonilmeitä) ja mitä pääättelet että he *voisivat* sanoa.

6. Kuvaa henkilöä, jota säännöllisesti näet kadulla, bussissa, töissä, ja tuo esiin joitain sellaisia eleitä jotka sinusta tuntuvat joko tyypillisiltä tai oudoilta. Sinun pitää siis vain tarkkailla todellista henkilöä. Et tunne ihmistä, olet vain tottunut katselemaan häntä.

7. Kehittele kohdassa 6 esitellylle henkilölle elämäkerta. Kerro yksityiskohtia lapsuudesta, avioliitosta, ammatista, peloista jne.

8. "Kun ensi kerran tapasin rouva Nuutisen, hän..." Lähde tästä sysäyksestä kirjoittamaan lyhyt muotokuva rouva Nuutisesta. Kuvaa hänelle tyypillisiä toimintoja tai tilanteita.

9. Kerro tuttavan näkökulmasta millaiset tilanteet ovat tyypillisiä tuntemallesi ihmisryhmälle: perheelle, kämppekavereille, toimistolle. Tuo mieluummin esiin ryhmä ryhmänä kuin sen yksilöt.

10. Kerro tavasta. Jokaisella on yksilöllinen tapansa polttaa tupakkaa, riisua takki tai keittää teensä. Valitse joku näistä toiminnoista ja kuvaa 3 - 4 henkilöä tekemässä sitä. Ei dialogia, vain toimintaa.

11. Tutustu tietosanakirjan artikkeliin, jossa kerotaan jostakusta henkilöstä. Laadi sen pohjalta fiktiivinen elämäkerta. Birketin oma esimerkki on tuntematon ranskalainen ruukuntekijä ja emalitöiden tekijä Bernard Palissy, josta tietosanakirja tietää kertoa seuraavaa:

"PALISSY, Bernard (1510 - 1590 eKr). Ranskalainen ruukuntekijä ja emalitöiden tekijä, syntyi lähellä Agenia. Hänen maineensa perustuu kirjallisiin lähteisiin, mm. hänen omiin mielikuvituksekkaisiin kirjoituksiinsa. Niissä hän kertoo kuinka hän eli vuosia hirvittävässä kurjuudessa voidakseen kehittää hienoja emalointitapoja. Vuosina 1548 - 1563 Palissyn onnistui valmistaa kaksi uudentyyppistä työtä, jotka sen jälkeen tunnettiin hänen nimellään: savesta valmistetut korkokuvat, jotka oli muotoiltu hyvin luonnollisennäköisiksi vesiolioiksi, esim. simpukankuoriksi, kaloiksi, liskoiksi, lehdiksi, ja pinnoitettu värillisellä lyijylasilla ihastuttavan har-

monisesti. Palissy pakeni St Bartholomew'n päivän verilöylyä, mutta vuoden 1586 vainon aikana hänet vangittiin ja vietiin Bastiljiin, missä hän kuoli neljä vuotta myöhemmin.” (Birkett 1989, 56 - 57)

Birkettin harjoituksissa kiinnittyy huomio siihen tapaan, jolla henkilön konstruointia tuotetaan. **Nelson Goodmania** mukaillen voisi ottaa käyttöön *eksemplifikaation* eli esimerkillistämisen käsitteen (Goodman 1985, 53 - 54). Syntymässä olevan tekstin runousoppi koostuu tietyistä ongelmista, esim. kysymyksestä, mahtavatko lukijat innostua, jos kuvaan henkilön ikään kuin salaa, vain kuulon pohjalta? Itse ongelmat ovat joko kirjoittaja-opiskelijan itse havaitsemia tai valmiista teksteistä dekonstruoituja ongelmia, tekniikoita, ratkaisuja. Jos kerran **Arto Melleri** on kirjoittanut hienon novellin *Rouva Kananpaska*, niin eikö sen tekniikka kannata repiä auki? Miten se on tehty? Mikä selittää sen onnistumisen? Yksi vastaus on: Melleri tuottaa henkilökuvia vakoilijan näkökulmasta. Eikö siis kannata harjoitella tuota onnistunutta ratkaisua? Keinotekoinen on tapa, jossa käytetään keinoja, taitava on ratkaisu, jossa on taitoa.⁹

Goodmanin mukaan esimerkiksi maalausliikkeen tapettikirja on näyttekokoelma, joka toimii symbolistona tiettyjen, mutta ei kaikkien ominaisuuksien eksemplifioimiseksi. Goodmanin mielestä eksemplifikaatio on ominaisuuksien omistamisen ja referenssin summa (possession + refernce). Se, mikä symbolin ominaisuuksista ovat eksemplifioinnin välineinä, riippuu vallitsevasta symbolijärjestelmästä, so. Aktuaalisen maailman versiosta. Tapettikirja ei ole useinkaan esimerkki tapettikirjasta tai esimerkiksi tapettikirjan ominaisuudesta eksemplifoida ominaisuuksia vaan se esimerkittää olohuoneen tapetoinnin mahdollisia materiaaleja. (Goodman 1995, 53 - 54)

Kirjoittajan “olohuonetta” varten kirjoitetuista “tapettikirjoista” tunnetuimpia on **Raymond Queneau**n *Tyylikirja*, jossa perustarina on sävytetty 99:llä eri tavalla (1947/1991). Tapettikirja on kuin keinovalikoima. Ihan samalla tavalla Birkettin harjoituksissa tuotetaan henkilöntekemisen keinovalikoimaa. Toteuttamistapa on lyhyt tekstikatkelma, teksti, joka pohjautuu realistiseen ja mimeettiseen henkilökäsitykseen. Harjoituksessa halutun efektin pitäisi implikoitua, tulla silminnähtäväksi. Amerikkalaiset oppaat ovat usein eräänlaisia *mallikirjoja*, *portfolioita*, joitten lehdistä sitten otetaan mitä tarvitaan. Erilaisten *skeemojen* tuottamisen taito ja *kategorioinnin taito* eli erottamisen systemoimi-

nen korostuvat amerikkalaisissa oppaissa. Birkettin harjoituksissa tulevat käsitellyiksi ainakin *ulkonäön kuvaus, miljööän kuvaus, näkökulman/fokalisaation kokeilu, kuulon fasetti, tyypillisten tapojen kuvaus, henkilöntuntemus/henkilön kaaren suunnittelu, tilanteiden hahmotus ja lähdemateriaalin käyttö.*

Kirjoittajakoulutuksessa harjoitustehtävien suosio aiheuttaa sen, että koulutuksen praksiksessa henkilökuvaus usein toteutetaan pika pikaa tekstissä. Kokonaisuus, tarina puuttuu, aspekti tai kohta on. Osaksi tarinaa henkilö kohoaa pitemmissä tehtävissä, lopputöissä ja ammattitaiteilijoiden töiden analyyseissä. Rimmon-Kenan on sitä mieltä, että sekä mimeettiset että semioottiset teoriat hylkäävät viime kädessä fiktiivisten hahmojen erityisyyden (*differentia specifica*). Hän kysyykin: eikö olisi mahdollista nähdä henkilö-hahmot “yhtä aikaa henkilöinä ja rakenteen osina”? Rimmon-Kenanin mielestä se on mahdollista, sillä ehdolla, että vastakkaiset näkemykset liitetään kertomakirjallisuuden eri aspekteihin. *Tekstissä* henkilöt ovat verbaalisen kokonaishahmon solmukohta; *tarinassa* ne ovat (jo tarinan määritelmän mukaan) ei-verbaalisia (tai esiverbaalisia) abstraktioita, rakenteita. (Rimmon-Kenan 1991, 44 - 45; vrt. Prince 1968, 290; Chatman 1978, 118)

Sekä Brownin että Birkettin harjoituspatteristot ilmentävät hetimmiten kotipaikkansa: ne ovat *mimeettisen taideteorian* toteumia. Väitän, että mimesis on selvästi yleisin, ellei lähes ainoa teoreettinen estetiikan lähtökohta, johon kirjoittajakoulutus turvautuu. Se näkyy jo siinä, että kirjoittajakoulutuksessa henkilö-hahmoja konstruoidaan todellisuuden pohjalta. *Ilmaisuteoria* mahdollisesti liittyy mimesiksen joukkoon.

Henkilöhahmojen rinnastaminen ‘pelkkiin sanoihin’ on arveluttavaa. Kirjoittajakoulutuksessa, varsinkin elokuva- ja televisiokäsikirjoittajien koulutuksessa käytetään paljon harjoitusta, jossa osanottajajoukko palauttaa mieleensä näkemästään elokuvasta joitain sellaisia henkilöitä, jotka ovat osoittautuneet unohtumattomiksi. Usein juuri henkilö jää mieleen vaikka muu teksti unohtuisi. (SNO 1995, arkisto)

Oma kysymyksensä on sitten se, missä määrin realistinen, mimeettinen ja malleihin nojautuva henkilönrakentaminen uudistaa kirjallisuutta. Äkkipäätään voisi olettaa, että siinä tehdään sellaista mikä *sopii* jo ennestään tuttuun ja totuttuun maailmaan, että

ratkaisujen sallitaan olevan sopusoinnussa vanhojen linjojen kanssa. Että “paradigman muutosta” ei kaivata, että heideggerilaista “ontologian liikahdusta” ei ole näköpiirissä.

2.2 Tunnistettavan kipupisteen ja intensiteetin vaikutus henkilön syntymiseen

Mimesis saa seurakseen *ilmaisuteoreettisia* painotuksia siellä missä käytännön oppaat arvottavat ja määrittävät millainen on hyvin kirjoitettu fiktiivinen henkilö. Esteettinen arvo nousee sen mukana kuinka voimakkaasti teos vaikuttaa. Vielä tiukemmin taiteilijan ja tunnetilan yhdistää Tolstoin versio ilmaisuteoriasta: x ilmaisee y:tä jos ja vain jos taiteilija oli y tai tunsu y:tä tuottaessaan x:n. (ks. Eaton 1995, 34). Millaisia ovat kirjoittajakoulutusoppaiden mielestä hyvin tehdyt x:t ja millaisia toivottavat tunnetilat y:t?

Käytä hyväksi sukulaisia ja tuttavias, neuvo Orson Scott Card. Tällaisella “varastamisella” on etunsa: henkilöstä on mahdollista saada *uskottava*, koska hänet tuntee mahdollisimman hyvin. Card tulee siis maininneeksi yhden onnstumisen edellytyksen: *läheisyysperiaatteen*. Papukaijamaisesti toistettu on ohje: kirjoita siitä minkä tunnet. (vrt. Card 1988, 27) ¹⁰

Harva ihminen on tehnyt murhaa, mutta siitä huolimatta hänen joskus on murhattava tekstissä. Kursseilla ja oppaissa etsiydytään mieluusti ääritunnetiloja tutkiskelemaan. Hughesin teoksessa *Writing from the Inner Self* negatiivisiin tunteisiin perustuvat harjoitukset ryhmitellään näin:

The Angry Exercise, Early Rejection, Having Your Say, Self-Betrayal, Your Favorite Enemy, Jealousy, A Throw-It-in-the-Fire Confession (Hughes 1991, 52).

Kirjoittajan muistia pyritään penkomaan sellaisilla tehtävillä kuin esimerkiksi *kerro häpeästä jonka joskus olet kokenut, kerro suuresta onnen tunteesta, jonka olet itse kokenut*. Ihmiselämän tietyt saumakohdat sisältävät poikkeuksellisen runsaasti *ääritunnetiloja* tai *voimallista liikehdintää* ja siksi niitä vedetään esiin: perhelegenda, ensirakkaus, perhevalokuvan ottaminen, murrosikä, suuri valhe. (vrt. esim. SNO:n arkisto 1997) **Marketta Rentola** listaa intensiiviyttä ja lukijan kiinnostusta lisääviksi saumakohdiksi nämä: syntymän, kuoleman, uuden, vanhan, ensimmäisen, viimeisen, kontrastin, vastakoh-

taisuuden, kilpailun, konfliktin, tuhon, kauneuden, murtuman, kasvun, muutoksen, hyödyn, eron, eksotiikan, tavallisuuden epätavallisessa, epätavallisen tavallisessa, lähdön, paluun, ihmeen, rahan, seksin, vallan, pajastuksen, liiton ja salaisuuden (Rentola 1997, 23 - 33; 104).

“Omasta päästä kirjoittamisessa” toimivat kuvittelukyvyyn, muistin ja muistojen lisäksi *analogia*: Vaikka kirjoittaja ei pystyisi kuvittelemaan ihan tiettyä ääritekoa, hän voi palauttaa mieleen jonkin *samantyyppisen* tilanteen, jonka hän on kokenut. Millaista on olla homoseksuaali jolla on AIDS? Luultavasti tuntemukset ovat hyvin samantapaiset kuin heteroseksuaalilla joka sairastaa tarttuvaa tautia. Molemmat joutuvat pidättymään seksistä.

Mikkelin televisiokäsikirjoittajien kursseilla on tapana jakaa *Käsikirjoittajan elämänohjeet*. Niissä korostuvat juuri sentyyppiset seikat, joista edellä on ollut puhetta: 1. Kirjoita siitä minkä tunnet, tiedät, sellaisesta johon sinulla on henkilökohtainen näkökulma 2. Kysy jatkuvasti *miksi haluat kertoa tämän tarinan?* Opi kuuntelemaan itseäsi ja henkilöahmojasi, älä päästä ketään helpolla. Kohtaa kipu ja mene sen läpi, etsi Hiljainen Paikka, sellainen paikka jossa asiat vain ovat, eivätkä pyristele ja lepata sinne tänne. (Virtanen 1997, TV-dramaturgian luennot)

Lajos Egrin *The Art of Creative Writing* -teoksen kaikkialle yltävänä lähtökohtana on ajatus henkilön psykologian, hänen kipupisteensä tunnistamisen keskeisyydestä. Egrin mielestä lukija tunnistaa henkilön juuri suuren tunteen kautta. Kuinka esimerkiksi yksikään nuori katsoja voi nykyään enää samastua **Henrik Ibsenin** *Hedda Gablerin* neiti Tesmanin kaltaiseen vanhaan naiseen? Tunteen avulla, tässä tapauksessa *nöyryytyksen tunteen*.

Nöyryytetyksi joutuminen on universaalia ja ajatonta. Tunnistaminen tapahtuu joutuisasti kun hetkeen liittyy emootioita. Meidän on vaikea unohtaa epäystävällisyyttä, nolauksia, välinpitämättömyyttä ja julmuutta; ja jos joku saa meidät alitajuisesti muistamaan tällaisen tuntemuksen, meissä herää vastenmielisyyttä heti. (Egri 1965, 23 - 24)

Varma resepti samastumisen lisäämiseksi on Egrin mukaan tämä: Kun ihminen, mies , nainen tai lapsi, joutuu tulen, veden, maanjäristyksen, villieläinten armoille, kun hän kokee menetyksen, pelon; kun hän janoaa rakkautta, ravintoa, ihmisten seuraa, kosta; kun hän on ujo, orpo, sairas, hyväksikäytetty, nöyrytetty; kun hän saa osakseen laupeutta, huomaanisuutta, ystävällisyyttä, lojaaliutta, rohkeutta, kuulijan ja lukijan on helppo samastua. (mts. 28)

Ihmiselle on tärkeä kokea itsensä tärkeäksi eli *The Importance of Being Important*. Miksi? Koska olemme niin epävarmoja.

Yksi elämän liikkeellepanevista voimista, lainalaisuuksista on Egrin mielestä siis epävarmuus. Tunteet ja toiminta, hyvässä ja pahassa, pulppuavat tästä ikuisesta lähteestä. Niin pelkuruus kuin sankaruus. Ilman epävarmuutta ihminen ei edistyisi. Elämä olisi liikkumaton. Ihminen on olevinaan hyvinkin tärkeä. Miksi? Tärkeily ja itsensä tärkeäksi kokeminen on tapa puolustautua epävarmuutta vastaan.

Epävarmuus on käsitteenä häilyvä. Se voi piileskellä yllättävissäkin paikoissa. Niinkin hienot tunteet kuin lojaaliuden ja rakkauden voi selittää epävarmuuden pohjalta. Onnellisessa avioliitossa elävä mies, josta kaikki pitävät ja jolla on kolme kaunista lasta, menee ja tekee itsemurhan. Miksi? Viehättävä nuori nainen, jolla on rakastava aviomies ja suloinen lapsi, iskee vieraita miehiä iltaisin. Epämoraalisuuttaanko? Varakas vanha nainen yhteiskunnan portaikon yläpäästä joutuu kiinni myymälävarkaudesta. Ei varmaan ainakaan köyhyyttään. Mustasukkainen mies on yleensä äkäinen, tietten tai tietämättään. Hän on myös ennakkoluuloinen. Hän on valmis kaikin tavoin todistelemaan itselleen ja muille, että hän käyttäytyy juuri oikein eikä muuten voi. Vaikka seuraukset olisivat traagiset.

Egrille ominainen menetelmä *henkilön johtaminen kipupisteestä* käy ilmi esimerkiksi, jossa synnytetään Otto, *mustasukkainen mies* (Egri 1965, 37 - 43). Otto aikoo tappaa vaimonsa. Mutta ensin joudumme menemään ajassa taaksepäin:

Otto on seitsenvuotias. Monta vuotta on vielä kuluva siihen hetkeen kun hän tapaa tulevan vaimonsa. Mikä oikeus kirjoittajalla on leikkiä jumalaa?

Miten voi vuosia etukäteen ennustaa mitä jollekulle tapahtuu. Vaikka kirjoittaja ei koskaan olisi tavannut yhtäkään vaimonsatappajaa eikä tietäisi kenenkään taustoja, hänen on otettava henkilö johdattaakseen jumalan tavoin: luotava hänet, annettava hänen tappaa.

Seitsenvuotiaana Otto on kiltti poika. Hän on ainoa lapsi. Äiti on lempeä ja kunnollinen ihminen. Hän on hyvin tarkka hoikkuudestaan, vaikka aviomies pitää vähän täyteläisemmistä naisista.

- Olga, nukutko jo? Älä teeskentele! Kello on vasta puoli kaksi, en minä päässyt lähtemään aikaisemmin. Sano nyt jumankeuta jotain! Kyllä minä huomasin että sammutit valot juuri ennen kuin avasin oven.

Nainen on tavattoman mustasukkainen miehestään eikä millään haluaisi nukahtaa ennen miehen kotiintuloa. Tätä hän ei uskalla sanoa ääneen. Olga alkaa itkeä pienimmästäkin syystä. Häntä surettaa se, että oikea jalka on vasenta lyhyempi. Oscar, aviomies, ei yhdeksän avioliittovuoden aikana ole huomannut vammaa. Olga on pystynyt peittämään tämän "kauhean epämuodostuman". Koska hän on laiha, hän pelkää että mies jättää hänet kurvikkaamman naisen takia. Hänestä tuntuu että mies kyttää televisiosta naisten tissejä. Olga yrittää lihottaa. Hän pelkää avioeroa ja haluaa Oton avulla pelastaa avioliiton.

Pikku Otto on saanut nimensä Olgan äskettäin kuolleen isän mukaan. Poika tulee äitiinsä herkkyydessä; ulkonäöltään hän muistuttaa kovasti Oscaria. Olgalla on kaunantunteita miestänsä kohtaan. Tämän silmät ovat niin lähellä toisiaan, että vaikutelma on groteski. Otolla on sama vika ja äiti on epätoivoissaan.

Aviomies on ammatiltaan tuomari. Hän on hyvä mies. Hän tienaa hyvin. Ihmiset arvostavat häntä. Mutta Olga ei ikinä olisi mennyt naimisiin Oscarin kanssa ellei toinen jalka olisi ollut lyhyempi ja jos hän olisi ollut upeamman näköinen.

Tavallaan Oton murhaajantie alkoi jo siis ennen hänen syntymäänsä. Miten niin? Koska Olgaa pelotti mennä naimisiin normaalinnäköisen miehen kanssa: tämä ei ehkä olisi kestänyt vaimonsa raajarikkoisuutta. Olgasta tuntui välttämättömältä, että miehelläkin pitää olla jokin ruumiinvamma.

Oton synnyttyä Olga rupesi ajattelemaan, että ehkä olisi ollut parempi ettei hän olisi hankkinut lasta. "Lapsiraukka", hän usein huokasi Otolle.

Lapsi kasvoi. Hänestä tuli nauravainen mutta pelottavan villi. Lapset kutsuivat häntä tarhassa Mulkosilmäksi. Poika tappeli ja sai selkäänsä.

Tässä meillä on neuroottisesti mustasukkainen äiti, joka on varma, että kaikki miehet ja kaikki jumalat haluavat hänen kärsivän. Hän säälii poikaansa.

Kerran sitten Olgan pelot toteutuvat: mies pyytää eroa. Olga vetäytyy ihan sanattomaksi. Otto tulee koulusta ja haluaa äidin syliin.

- Perkeleen sikiö, mulkosilmä, älä tule siihen mankumaan! Olga huutaa.

Otto ei tämän jälkeen enää voi luottaa äitinsä rakkauteen. Hän menettää luottamuksensa kaikkiiin, hänestä kasvaa yksinäinen mies. Hän toistaa edellisen sukupolven mallia.

Kirjoittajan seuraava tehtävä on saattaa Otto yhteen tulevan vaimonsa kanssa ja ruveta valmistelemaan tappamiseen johtavaa kehitystä.

Egrin esimerkki vaikuttaa naiivilta, siinä on yltiöpsykologinen ja hyvin viisikymmenluku-lainen painotus. Toisaalta: kirjoittajankin pitää osata olla naiivi, hänen pitää olla älyllistä-mättä (Nyytäjä 1995, Elokuvadramaturgian perusteet). Oton tarina edustaa kirjoittajakou-lutuksen historiaa, sen ovat lukeneet monet ivy league -yliopistojen opiskelijat. Sinänsä vaatimus psykologisesta mielekkyydestä ei ole vanhentunut.

2.3 Henkilön synnyttäminen mekaanisen generaattorin avulla

Egrin metodia pitää liikkeessä psykologia ja kipupiste. Henkilöitä tuotetaan kursseilla myös täysin mekaanisesti, esimerkiksi kysymyslomakkeiden eli muistilistojen avulla. Muistilistaa konstruoitaessa ohjaaja ja kurssilaiset ovat päässeet arkijärkiseen yhteisym-märrykseen siitä mitkä seikat pitää tietää, jotta henkilöstä tiedetään riittävästi. Samoja taulukoita voidaan käyttää kun analysoidaan valmiiden teosten henkilöitä.

Seuraava esimerkki on englantilaislähtöinen (D.Simon). Esitän sen Suomen Nuoriso-opiston televisiokäsikirjoittajien kurssin omaksumassa muodossa ja dramaturgi **Leena Virtasen** ajatusten läpi.

Ihmistä luonnehtivat:

Fysiologiset seikat: 1. Sukupuoli 2. Ikä 3. Paino ja pituus 4. Silmien, hieusten ja ihon väri 5. Liikkumistapa 6. Ulkoinen olemus: hyvännäköisyys, ylipainoisuus, alipainoisuus, siisteys, päänmuoto, kasvojen muoto, jäsenten muoto 7. Erityistuntomerkit: syntymämerkit, sairaudet, epämuodostumat 8. Syntyperä

Psykologiset piirteet: 1. Sukupuolielämä, eettiset standardit 2. Henkilökohtaiset kunnianhimot ja arvostukset 3. Frustraatiot 4. Temperementti 5. Elämänasenne 6. Kompleksit 7. Ulospäinkääntyneisyys - sisäänpäinkääntyneisyys - sekamuoto 8. Erityislahjakkuudet 9. Qualities: imagination, judgement, taste, poise/Ominaispiirteet: mielikuvitus, arviointikyky, maku, itsevarmuus 10. Älykkyydosamäärä

Sosiologiset tunnuks: 1. Yhteiskuntaluokka 2. Ammatti 3. Koulutus 4. Perheolot 5. Uskonto 6. Rotu ja kansallisuus 7. Paikka yhteisössä 8. Poliittiset jäsenyydet 9. Vapaa-ajanviettotavat, harrastukset

Näissä kolmessa ryhmässä on siis ominaisuuksia ja piirteitä, jotka ilmenevät silloin kun 1. Ihminen on yksin 2. Osana yhteisöä 3. Ammatillisessa elämässä (Virtanen 1997, TV-dramaturgian luennot). Ryhmitys on kylmänkalvaka ja vaatii koulutuskäyttöön istuakseen verevöittämistä ja termien aukaisua. Vaikutelma on jotensakin staattinen, jää esimerkiksi kysymään: keiden kanssa henkilö seurustelee, miten hän ottaa yhteyksiä. Ohiossa Radio- ja televisiokoulussa opettava **William Miller** paloittelee oman henkilövalmistuslistansa vielä yksityiskohtaisempiin osiin, niinpä hänellä on mukana fyysisten/biologisten ja psykologisten piirteiden lisäksi runsaammin kulttuurisia piirteitä. Hän niin ikään ehdottaa henkilön vahvistamiseksi *tämän kuvitteellisen elämäkerran kirjoittamista* työskentelyn pohjaksi. (Miller 1980, 97 - 101)

Theofrastoksen *Luonteita*-teoksessa luetellut 31 luonnehdintaa rakentuvat siten, että niissä on aineksia jokaisesta Virtasen mainitsemasta ryhmästä. Theofrastos itse sanoo: *Ensiksi käsittelen niitä, jotka ovat mieltyneet huonompaan elämäntapaan, jättäen esipuheen ja paljon muuta asiaan kuulumatonta; aloitan teeskentelyllä ja määrittelen sen, sitten käyn läpi teeskentelijän luonteen ja tavat; ja sitten yritän aikomukseni mukaan laji lajilta kuvata muita suhtautumistapoja.* (Theofrastos, Esipuhe) Määritelmän lisäksi Theofrastos

keskittyy nimenomaisesti kuvaamaan henkilön tekemisiä, toimintaa, ja hänelle tyypillisiä repliikkejä.

Tekstityöpajoissa henkilöä synnytetään ryhmässäkin, ohjaajan apukysymysten avulla. Seuraavassa esimerkissä on keskitytty lähinnä syy-vaikutussuhteita etsiviin kysymyksiin. Vastauksia tuotetaan useampia ja valintatavasta sovitaan yhdessä:

Teemmekö tarinan tytöstä vai pojasta?

- *Pojasta. Eiku tytöstä!*

Selvä juttu. Päätämme myöhemmin. Kuinka vanha tämä henkilö on?

- *Kymmenen! Eiku kaksitoista!*

Kaksitoista? Miksi juuri kaksitoista. Mitä ihmiselle tapahtuu silloin kun hän on kaksitoista?

- *Se saa valvoa myöhään.*

Ai jaa. Mitä te teette silloin kun saatte valvoa myöhään?

- *Katsotaan telkkaria.*

- *Kivoja ohjelmia.*

- *Kauhuelokuvia.*

Mitä muuta voi tehdä?

- *Mennä jonnekin itsekseen.*

Minne menisitte?

- *Kylään kavereitten luo.*

- *Vaikka minne! Minne vaan haluaisian.*

Ohoh. Minä olen kolmekymmentäseitsemän enkä silti voi mennä minne haluan.

- *Kun on kaksitoista, saa enemmän rahaa.*

Jaa, miten niin?

- *Saa isomman viikkorahan.*

- *Beibisittauksesta.*

Jne. (Card 1988, 17 - 20.) Esimerkkitapauksessa nuorten opiskeluryhmä joutuu lopuksi pistämään päähenkilönsä lujille ja tilaamaan ambulanssin.

Tuntemattomat ihmiset, tuttavat ja sukulaiset, muistot ja analogiat, generaattorit ja kysymyslistat ovat kaikki kotoisin tarinan ulkopuolelta. Sieltä tulevat niin ikään lehtiartikkelit ja laulunpätkät, kierrätysmateriaali, johon jotkut kirjoittajat turvautuvat. - Mutta myös itse tarina voi ikään kuin ehdottaa tai vaatia tietynlaisia henkilöitä osallistumaan pitoihin.

Kuvitellaanpa että haluan kirjoittaa tarinan prinsessasta jota pidetään tornissa vankina. Ellen tunne viehtymystä satuihin, todennäköisesti nykyaikaistan asetelman. Siis: Nuori tyttö on kidnapattu keskellä päivää Mikkelin kadulla ja nyt häntä pidetään vangittuna hylätyssä varastossa kaupungin ulkopuolella.

Koska tyttö on vankina vastoin tahtoaan, juttuun on sommiteltava joku joka pitää häntä vankina - *roisto*. Tarina vaatii niin ikään paikan ja ihmisen, jonka luota tyttö on viety. Jos tyttö on prinsessa, on luonnollista, että hänet on kidnapattu kuninkaan ja kuningattaren luota. He, tai jompikumpi heistä, haluaa hänet takaisin. Tai ehkäpä mikkeliläistyttö ajatteleekin että vanhemmat haluavat päästä hänestä eroon. Kummassakin tapauksessa vanhemmat pitää rakentaa tarinaan.

Tällainen *entäpä jos* tuntuu aidolta kirjoittajanasenteelta. **Jouko Turkka** tuottaa kirjassaan *Aiheita* tuolla asenteella pidikkeettömästi mietteitä, teemoja, luonnoksia ihmisistä, elämästä ja maailmasta, taiteesta ja teatterista. "Kuinka iso ja merkityksellinen keksintö olisi Iso Homo. Valtava karvainen tyyppi, jos Spedeen lisäisi vähän lihavuutta, karvaisuutta, terveyttä ja punakkuutta, kiharaa kähärää tukkaa, niin käsitätte minkälaisesta tyypistä olisi kyse." (Turkka 1980, 151)

Takaisin kdnapattuun tyttöön. Jos tyttö asuu sukulaisissa, sukulaiset pitää sepittää. Neuroottinen täti? Kontrabassistieno?

Haluammepa sitten suunnata tarinaamme sadun, melodraaman tai dekkarin suuntaan, tarinan perusidea vaatii tiettyjä henkilöitä olemaan läsnä.

Tiedän nyt keitä jutussa pitää olla. Mutta *keitä muita siinä voisi olla?* Joitakuuta joudun ottamaan mukaan ikään kuin lavasteiksi. Oletetaan että tyttö viettää tätinsä ja setänsä kanssa kesää. Hänellä on serkkuja. Tyttö katsoo päivisin nuorempien perään, isommat uhkaavat kertoa vanhemmilleen valheita serkusta, ellei tämä anna heidän pelata tietokonepelejä. Samanikäinen serkkutyttö ei hetkeksikään jätä tyttöämme rauhaan. Päähenkilömme tuntee olonsa tukahduttavaksi.

Setä ja täti luonnollisesti asuvat jossain *paikassa*. Kaupungissako, onko naapureita? Vanha rouva, jonka koira on jäänyt auton alle? Onko seinän takana kuntosali vai Marja ja Vihannes?

Tyttö itse on tullut tänne jostain. Voisiko hän siis soittaa puhelimella jonnekin, tai kirjoittaa kirjeitä/sähköpostiviestejä jollekulle? Tai jättää kännykkäviestejä? Yrittääkö hän pitää yllä suhdetta poikaystäväänsä, joka parhaillaan tapaa hänen parasta liikkaveriaan?

Kirjoittajan siis pitää välillä irrottaa silmänsä päähenkilöstä ja katsoa mitä mahdollisuuksia näillä sivuhenkilöillä on aiheuttaa konflikteja ja komplikaatioita.

Vaikka päähuomio kirjoitettaessa on niissä henkilöissä jotka ovat läsnä, kirjoittajan pitää myös katsella tarinaansa taaksepäin ja poimia sieltä nekin jotka eivät ole läsnä. *Menneisyyden hahmot* auttavat terävöittämään nykyhetken henkilöitä. Kuinka lukija voisi kiinnostua henkilöistä jotka eivät ole mistään kotoisin? Mehän jatkuvasti muistelemme niitä joita olemme tavanneet, kerran tunteneet. Se miten reagoimme, on sidoksissa siihen miten reagoimme silloin ennen. On kyse henkilöiden psykologisesta sitoutuneisuudesta ja *uskottavuudesta*.

2.4 Henkilö syntyy toisen tekstin ylykkeestä

Kirjoittajien ohjaajat joutuvat jo pelkästään opetusteknisistä syistä miettimään ratkaisuitten *malleja* ja *formuloita*. Olen havainnut miten runsaasti kurssityyppisissä koulutustilaisuuksissa, työpajoissa ja kirjoittajanoppaissa implisiittisesti pidetään itsestään selvänä ratkaisujen kierrätystä - ilman että puhuttaisiin varsinaisesti *intertekstuaalisuudesta* tai edes

postmodernista. Kalifornian yliopiston (UCLA) luovan kirjoittamisen vetäjä professori **Jasha Kessler** ei hänkään mielellään käytä sanaa intertekstuaalisuus opiskelijoiden kanssa työskennellessään. Työpajoissa tarkastellaan osanottajien tekstejä eikä niiden päälle vedetä teoriatriisiä. (Kessler 1991, haastattelu)

Mitä voidaan kierrättää? Voimme esittää hypoteesin, että ainakin kaikkia niitä seikkoja, joita kirjoittajakoulutuksessa yleisesti katsotaan voitavan opettaa, voidaan myös kierrättää ja 'varastaa'. Siis ainakin teosten alkuideoita ja aloitustapoja (Beginnings), juonisommitte-
lua (Plotting), henkilöitten rakentelua ja luonnehdintaa (Characterization), miljöitten sommittelua (Setting), vuoropuhelua (Dialogue) ja tyyliä (Style). (Rogers 1992, 110 - 118)¹¹ Televisiokirjoittajien koulutuksessa lisäksi pidetään mielenkiintoisena ja tarkoituk-
senmukaisena sellaisten taitojen oppimista kuin *tunteen kuljettaminen* ja *esineen kuljetta-
minen* (SNO:n arkisto 1998).

Hyvin tehdystä henkilöstä voi nousta tunnushahmo kokonaiselle kirjasarjalle. Pelkkä päähenkilön nimi riittää kiidättämään lukijat ostoksille: Kay Scarpetta, Harjunpää, Conan Barbaari, Kinsey Millhone, Lotta (Walleniuksen tyttökirjojen lentoemäntä), Peppi Pitkätossu, Lucky Luke, Muumi. Hyvä hahmo siirtyy kirjasta elokuvaan ja televisiosarjaksi, tietokonepeliksi, sarjakuvaksi, pehmoleluksi, palapeliksi ja kylpypyyhkeeksi. (ks. Rentola 1997, 90)

Vanhan tarinan udellenkirjoittaminen uusiin merkitysulottuvuuksiin on yksi länsimaisen postmodernin kirjallisuuden keskeisiä toimintatapoja. Suuret tarinat kirjoitetaan uusiin muotoihin populaarikulttuurista keskeisiin kulttuurimme tekstuaalisiin kulmakiviin. Suomessa Juha K. Tapio (*Frankensteinin muistikirja*, 1996) kirjoittaa Frankensteinin tarinan aivan uusiksi, eteläafrikkalainen Michael Coetzee herättää Robinson Crusoen kuolleista (*Foe*, 1987). (vrt. Pietiläinen 1997, 95) Muutaman vuoden toiminta H.J.Erkon kirjoituskilpailun tuomaristossa on herättänyt minut huomaamaan, kuinka tavallista ja suosittua henkilöiden uusiokäsittely on. Juryn puheenjohtaja **Tero Liukkonen** mainitsee asiantilan säännöllisesti kilpailutöistä kirjoittamisissaan yleisluonnehdinnoissa (ks. esim. Liukkonen 1997, J.H.Erkon kilpailun arkisto).

Pertti Hallikainen asettaa seuraavat Gogolin ja Huovisen henkilökuvaukset rinnakkain, mutta varottelee tekemästä liian pitkälle vietyjä johtopäätöksiä :

Vaunuissa istui herrasmies. Hän ei ollut kaunis, mutta ei rumakaan. Eikä hän ollut liian lihava eikä liian laihakaan. Ei häntä saattanut sanoa vanhaksi, mutta eipä myöskään liian nuoreksi. (Gogol)

Selma oli pienehkö sievännäköinen nainen. Hän ei ollut lihava, mutta ei laihakaan. Eikä hänellä ollut rotusääriä, mutta nilkoissa ei ollut mitään moittimistakaan. Eikä hänen takapuolena liian suri ollut, eikä liian pienikään. Valkoinen silkkipusero ei ollut aivan puhdas, mutta ei se kyllä ollut likainenkaan. (Huovinen)

(Makkonen 1991, 26; Hallikainen 1965, 15 - 42)

Esimerkkiparin vertailu panee ajattelemaan, kuinka kyseessä voisi olla jonkinlainen kuvausstrateginen kierrätys: tietyillä lausemuodoilla saadaan aikaan moderatiivinen sävy, kirjoittaja ikään kuin taikoo henkilönsä keskiverroksi. Queneau kutsui tätä tekniikkaa *Tyyliharjoituksissaan* nimellä *kieltoja* (1991, 43).

Se, miten kevytmielisesti ja itsestään selvästi varsinkin amerikkalaiset oppaat kohtelevat kierrätystä, näkyy **Ernest L. Fannin** käsikirjoittamisen oppaasta:

The men and women who write for the movie industry face the very same problems as any other writer when trying to select basic dramatic situations. Regardless of how creative we might be, every story we attempt to tell has to some degree been told before. So we must take the fundamental truths as we see them (or fictions) and go about using exactly the same ideas that Homer, Chaucer and Shakespeare used long ago, when the whole concept of storytelling was still very young.

And since our choices are so few (love, greed, fear, hate, defeat, lust, friendship, tragedy) perhaps the last confusing method for coming up with ideas for our screenplay is to simply place the above attributes (and others) on separate bits of paper, put them in a hat, reach in, single out one and begin writing.

Let us suppose we came out with REVENGE - a subject as good as any other. We would, first, search our precious file of wonderful characters from the past, breathe life into the ones we decide to incorporate into our story, write FADE IN at the top of a sheet of paper, then systematically

build a thrilling adventure story of action, suspense and retaliation. (Fann 1985, 3 - 4)

Genrekirjailijat myöntävät muita useammin turvautuvansa jo aiemmin rakennetun pohjal-
le. **Stephen King** sanoo haastattelijalleen, joka syyttää häntä lopenkuluneen materialin
työstämisestä (...*Kingin teosten useimmat luomukset viittaavat joko tämän genren aikai-
sempiin teoksiin (ja) tai ovat suoranaisia lainauksia.*):

... En ole koskaan pitänyt itseäni häikäisevän omaperäisenä kirjoittajana. En ole koskaan uskonut keksiväni täysin uusia ja tuoreita juoni-ideoita. Niitä ei kovin paljon edes ole jäljellä, ei kauhu- eikä muussakaan kirjalli-
suudessa, ja suurin osa kirjailijoista työstää periaatteessa muutamaa perus-
aihetta. Se voi ilmetä ahdistuksen riivaamana itsetutkiskeluna, esteetikko-
jen kyllästyttävänä identiteettikriiseinä, John Updike -tyylisen oman munan
tuijotuskoulukunnan seksi- tai perheproblematiikkana tai perinteisinä
jännitys-, kauhu- ja tieteiskirjallisuuden formuloina. Mitä minä yritän tehdä
- ja hetkittäin toivon jopa onnistuvani siinä - on kaataa vanhaa viiniä
uusista leileistä. Sitä en koskaan kieltäisi, etteikö suurin osa kirjoistani
olisi jossain määrin rakentunut jo aiemmin tehdyn pohjalle, vaikka muuta-
mat novelleistani ovat selkeämmin *sui generis*, ja sekä *Cujo* että *Kosketus*
ovat molemmat pohjimmiltaan omaa keksintöäni. Mutta esimerkiksi
Carrien idea pohjautui huomattavassa määrin erääseen karmeaan B-luokan
elokuvaan, jonka nimi oli *The Brain From Planet Arous*: Shirley Jacksonin
ihmeellinen romaani *The Haunting of Hill House* antoi vaikutteita *Hoh-
toon*; *Tukikohta* on suuresti velkaa sekä George R. Stewartin *Earth Abide-
sille* että M.P. Shielin *The Purple Cloudille*; *Tulisilmällä* on lukuisia
edeltäjiä tieteiskirjallisuudessa. Bram Stokerin *Dracula* oli tietenkin
innoituksen lähteenä kirjoittaessani *Painajaisen*. Se on idealtaan täysin
samankaltainen tuon alansa suuren klassikon kanssa. En ole koskaan edes
salannut sitä. (Underwood - Miller 1991, 61)

Uusityyppinen vaikutuksen suunta näyttää genrekirjailijoilla olevan myös linjalla elokuva -
romaani. *Time*-lehti syytti Stephen Kingiä siitä, että hän on riippuvainen elokuvien ja
television kuvakielestä. Lehti väitti sen jotenkin alentavan kirjallisuuden arvoa, ehkä jopa
ennustavan sen lähestyvää kuolemaa. (mts. 68) Seikkailukirjailija **Michael Newton**
huomauttaa siihen, että päin vastoin ihmisten elokuva- ja televisiopaneutuneisuus kannat-
taa ottaa huomioon myös kirjoja kirjoitettaessa. Kirjailijan kannattaa "katsella ja tuottaa
kohtauksensa ikään kuin ne olisivat elokuvaa"(Newton 1989, 71).

2.5 Rakenne synnyttää henkilön

Kun olin selvittämässä mekaanista henkilöntuottamista ja kierrätyksen käyttöä, astuin alueelle, jota kirjoittajakoulutuksessa voitaisiin kutsua *kaavaksi* tai *strategiaksi*. Nelson Goodmanin *eksemplifikaatio*, joka käytännössä ilmenee *tapettivihkon* kaltaisena näytteiden julkipanona, on itse asiassa kaavojen esittelyä. Strukturalismin mukaan taideteokset ovat oikeastaan kaavoja. Kertomuksen kaavat (tai "esitekstit"), kuten niitä usein kutsutaan, ja kokonaisten teosten *kokoamissäännöt* koskevat **Levi-Straussin** mukaan kaikkia kulttuureita. Aivan erityisesti ne koskevat objekteja, jotka asetetaan sivuun erityistä tarkkailua varten (esillä-oleviksi, sanoisi Heidegger) - taideteoksia. Taideteokset heijastavat omia rakenteitaan, mutta ne heijastavat myös niiden kulttuurien rakenteita, joissa ne on koottu. (Eaton 1995, 116 - 117; Kusch 1986, 77; Heidegger 1995, 45.)

Anglosaksinen kirjoittajakoulutusmateriaali, varsinkin amerikkalainen, pyrkii systematisoimaan sanottavansa, rakentamaan laajoja oppirakennelmia. Nämä rakennelmat vaikuttavat minun silmissäni juuri sellaiselta kirjoittamisen poetiikalta, jota olen etsimässä. Kotimaisista oppaista on turha tällaista systematiikkaa yrittää löytää. Hyvin mielellään amerikkalaiset oppaat turvautuvat sotimissanastosta peräisin olevaan termistöön, puhuvat "ottelusta" ja "ottelun voittamisesta", "lähtevät taisteluun" ja laativat "strategioitaan". Metaforat ovat sodasta ja esitystapa preskriptiivisten lauseiden ohjaamaa.

Yhdysvaltalainen **Ronald B. Tobias** on teoksessaan *The Elements of Fiction Writing. Theme and Strategy*¹² onnistunut konstruoimaan sarjan näkökulmia, joita hän kutsuu *strategioiksi*. Tobiasin tavoitteena on lähteä liikkeelle syntymässä olevasta teoksesta ja näyttää, kuinka siitä saa lujan ja vaikuttavan kokonaisuuden: *How to build a strong, narrative structure to help your fiction stand tall, run fast, hit hard, and soar to success*. (Tobias 1989, kansiteksti) Amerikkalaiseen tapaan tässäkin teoksessa pyritään vauhtiin, vaikuttavuuteen ja myyntimenestykseen.¹³

Tobias nostaa esiin yhdeksän *mallia*:

1. Strategian mallin (pattern in strategy)
2. Lukijamallin (pattern in audience)

3. Rakennemallin (pattern in structure)
 4. Juonimallin (pattern in plot)
 5. Toimintamallin (pattern in action)
 6. *Henkilömallin (pattern in character)*
 7. Ajatuksen mallin: teeman (pattern in thought: theme)
 8. Paikan mallin (pattern in place)
 9. Tyylin mallin (pattern of style)
- (Contents)

Mitä nämä mallit tarkoittavat? Miten ne on yhdistettävissä henkilön synnyttämiseen? Keskeisintä sanottavaa henkilön kannalta Tobiasilla on malleissa 3 - 7. Yhteys juonen ja henkilön välillä toiminnan kautta on selviö jo arki ajattelunkin mukaan. Henkilön rakentamisen käytäntöä kuvattaessa on helppo havaita, että henkilön, juonen ja toiminnan aspektit liittyvät oleennaisesti myös tarinan rakenteeseen ja teemaan. *Lukijan malli* osoittaa, kuinka lukija/katsoja omaa nautintoaan varten haluaa henkilönsä tietynlaisina. Lukijapaitotteisuus on sinänsä tärkeä kysymys; sen kanssa joutuu tekemisiin sekä se, joka inhoaa “tyypillisyyttä” että se, joka pyrkii “Painosten kuningattareksi”.¹⁴

Kirjoittajan ideat tulevat jostain, mutta taivaasta ne eivät tipahda. Kerrotaan suomalaisesta TV-sarjan tekijästä, joka opetteli pitkän sarjan rakennetta katsomalla amerikkalaisia menestys-sarjoja sekuntikello kädessään. Kirjoittajakursseille tulevat opiskelijat usein olettavat, että kaiken mitä kirjoittaa, tulee olla “omaperäistä” ja “aitoa”. Kovasti he hämmästyvät, kun opettaja sanoo: - Teidän pitää oppia varastamaan! (vrt. Nyytjä 1996, SNO:n arkisto)

Rakennemalli liittyy sillä tavalla “aitouteen” ja “lainaamiseen”, että siinä itse asiassa on kyse kirjallisuuden mallista. Filosofi **Alfred North Whiteheadin** tapaan Tobias määrittelee taiteen *kokemukseen pohjautuvaksi malliksi* (pattern imposed upon experience). Todellisuus on siis raakamateriaalia, elämä on kaoottista, täynnä sattumia; fiktio sen sijaan on ei-sattumanvaraista, järjestystä. Teoksen maailma on loogista ja muodoltaan sulkeutuva, siinä on alku, keskikohta ja loppu, sen maailma on täsmällistä ja ennakoitavaa. Kun henkilö jatkuvasti käyttäytyy luonteensa mukaisesti, hänen toimintansa noudattaa mallia.

Fiktio naamioituu todellisuudeksi. Ironista on, että vaikka fiktio on illuusiota, lukija onnistuu löytämään siitä todellisuutta. (Tobias 1989, 8)

Henkilömallia muotoillessaan Tobias lähtee liikkeelle toiminnan (juonen) ja henkilön yhteenkuuluvuudesta. Toiminta on henkilöä; henkilö on toimintaa. Miten voi kehittää henkilön (käyttäytymisen mallin), joka on johdonmukainen toimintamallin (juonen) kanssa?

Henkilödynamiikkaan kuuluu, että henkilöitä on ainakin kaksi. Yksi ainoa tärkeä henkilö ei riitä. *Päähenkilö* (protagonist) mutta ei *vastustajaa* (antagonist)? Onko sellaista tarinaa olemassakaan? Entä nainen taistelemassa hirmumyrskyä vastaan? Hirmumyrsky on *konflikti*. Fiktion luonteeseen kuuluu konflikti: joku jotain vastassa. Jotta konflikti syntyisi, pitää olla vähintään joko kaksi henkilöä tai henkilö ja (luonnon)voima. **Linda Seger** erottaa viisi konfliktityyppiä: sisäisen konfliktin (inner), ihmissuhteisiin liittyvän konfliktin (relational), sosiaalisen konfliktin (social), tilanteeseen liittyvän konfliktin (situational) ja kosmisen konfliktin (cosmic). (Seger 1994, 166)

Kirjoittajakurssilla pohditaan usein kysymystä: kuinka monta henkilöä tähän novelliin kannattaisi pistää? Kuinka monta henkilöä TV:n minisarja sietää? Yleensä opettajat vastaavat asiallisesti ja yksityiskohtaisesti, esim.: kolme on sopiva, ei yli kuutta tärkeää henkilöä. (Virtanen 1997, TV-dramaturgian luennot)

Jos henkilöitä on kaksi, vuorovaikutus on melko yksinkertaista. Dynamiikka muodostuu suhteista A - B ja B - A. **Poen** *Amontilladossa* on kaksi henkilöä, Montresor ja Fortunato. Myös **Hemingwaylla** on paljon kaksihenkilöisiä novelleja.

Edullisin henkilödynamiikan kehittelyn kannalta tuntuisi olevan kolme henkilöä, väittää Tobias (1989, 80). Kudelma rikastuu: kolme henkilöä synnyttää kuusi faktoria. Näyttää siltä, että moni tarina vaatii triangelin tapahtuakseen ollenkaan. Tarinassa voi olla rinnakkaisia triangeleita, esimerkiksi tärkeä triangeli päähenkilöiden kesken pääjuonessa ja sivutriangeli sivuhenkilöiden kesken sivujuonessa.

Dickens on hyvä esimerkki triangelin käytöstä. *David Copperfieldissä* nimihenkilöllä on suhteita moniin ihmisiin, ikimuistoisaan herra Micawberiin, pahaluonteiseen Uriah Heepiin, kahteen naiseen, jotka rakastavat häntä, Dora Spenlowiin ja Agnes Wickfieldiin. David Copperfieldin ihmissuhteet eri yhteiskunnallisilla tasoilla sysäävät hänet jatkuvasti triangeleihin. Samalla paljastuu 1800-luvun Englannin epäinhimillinen suhtautuminen lapsiin.

Henkilödynamiikkaan ja koko tarinan dynamiikkaan vaikuttaa tietenkin myös sellainen laaja kysymys kuin *henkilöiden funktio tarinassa*. Ongelmaa joutuvat ratkomaan varsinkin käsikirjoituskonsultit ja dramaturgit. Ongelma näkyy omien kokemusteni mukaan tavallisesti niin, että käsikirjoitus on sekava ja raskaslukuinen. Joskus vika on tarinassa. Toisinaan taas tarina on epämääräinen, epäjohdonmukainen, muodoton. Vika voi olla henkilöisissä. Henkilöitä on ehkä liikaa tai emme tiedä mitä he tarinassa tekevät. Pitäisi ehkä leikata jotain pois, mutta mitä?

Yleensä kannattaa tarkistaa henkilöiden funktiot. Jokaisella henkilöllä pitäisi olla selvä rooli. Joillakin henkilöillä voi olla useita funktioita. Joku saattaa olla *romanttinen henkilö, toiminnan käynnistäjä* ja *uskottu*. Tämä toiminee. Mutta jos samassa funktiossa on useita henkilöitä, syntyy sotku.

Funktioita on totuttu elokuvadramaturgian puolella erottamaan viisi kategoriaa:

1. Päähenkilöt (main characters)
2. Tukihenkilöt (supporting roles)
3. Rikastuttavat henkilöt (characters who add other dimensions)
4. Teemahenkilöt (thematic characters)
5. Pelvelijahenkilöt (mass-and-weight characters). (Sege 1994, 200 - 209)

Tämän Hollywoodissa käsikirjoituskonsulttina toimivan Linda Segersin jaottelu on tyypiltään strukturalistinen: siinä on annettuna keskeisiä komponentteja ja niiden suhteita, komponenttien välisiä suhteita ja komponenttien ynnä kokonaisuuden välisiä suhteita. Näiden käyttökelpoisten funktioiden eli rakenneyksiköiden löytäminen kirjataan tunnetusti ihmesatuja tutkineen **Vladimir Proppin** tiliin (Apo 1974, 43 - 52). Kirjoittajakoulutuksen praksiksessa proppilainen morfologia on syrjäytynyt. Sen sijaan paljon henkilöitä

tutkitaan niiden näkemysten pohjalta, joita **Joseph Campbell** on kehittänyt. Mikkelinkin koulutustilaisuuksissa Campbellin *myyttinen näkökulma henkilöön* on jäsentänyt opetusta:

Kaikki tarinankerronta, tietoisesti tai tiedottomasti seuraa ikaikaisia myyttisiä rakenteita. Kaikki kertomukset julmimmasta vitsistä kirjallisuuden korkeimpiin saavutuksiin voidaan ymmärtää *Sankarin Matkana* (Hero's Journey), "monomyytinä"¹⁵, jonka periaatteet hänen teoksensa *Sankarin tuhannet kasvot* selvittää. Campbellin ajattelu seuraa **Jungin** arkkityypiajattelua, jossa arkkityypit¹⁶ jatkuvasti toistuvat eri hahmoissa kaikkien ihmisten unissa ja kaikkien kulttuureiden mytologioissa. (Campbell 1990, 41 - 46)

Mikkelissä on myös kokeiltu Tobiasin esittelemää **George Poltin** mallia. Siinä Polti väittää, että kaikki maailman tarinat on jäännöksettä johdettavissa *36 dramaattiseen tilanteeseen*, juonikaavaan. Niitä strukturoivat tekijät ovat *pääroolit*, *tyypilliset henkilöt* (Major Players) ja *perustilanteet* (Basic Scenarios). Jokaisesta luokasta hän mainitsee useita esimerkkejä. (Tobias 1989, Appendix: Plot Patterns)

2.6 Juoni synnyttää henkilön

Seuraavassa osoitan, kuinka rakenne, juoni ja toiminta vaikuttavat henkilön syntyyn.

Tarkastelen ongelmaa yhtäältä Tobiasin henkilömallin, rakennemallin, juonimallin ja toimintamallin avulla; yhtäältä mietin, onko Poltilla mitään todellista sanottavaa. Campbellin monomyytti edustakoon strukturalistista selitystapaa, Princen tylyt määritelmät narratologian antia. Tarvittaessa otan avuksi käsikirjoittajien avuksi luotuja oppaita, yleensä kaikkia sellaisia, joissa rakenne ja juonikaari ovat korostetusti esillä.

Juoni ja henkilöt ovat tarinan rungon ikuisia osia. Kun puhun *tarinasta*, tarkoitan sillä aristoteliseen tapaan kokonaisuutta, jossa on alku, keskikohta ja loppu. Tämän määritelmän muistavat kirjoittajaoppaat, vallankin amerikkalaiset, aina mainita. (vrt. esim. Miller 1980, 31 - 32; Tobias 1989, 37 - 40; Hadley - Eyerly 1988, 49 - 141.) Alut, keskikohdat ja loput suorastaan tunkevat päällemme satuina, legendoina, elokuvatyyppeinä, klassisina

myyteinä. Me kirjoitamme vaistonvaraisesti formulaan alku - keskikohta - loppu. Prince korostaa 'tarinan' (*story*) määritelmässään sitä, kuinka kertomuksen opissa tarina edustaa sisältöä vastakohtana ilmaisulliselle ulottuvuudelle. Tarinan idea on "mitä" ja ilmaisun "kuinka". (1987, 91) Kirjoittajanopas sanoo saman asian metaforisesti ja musiikin analogian avulla: "Tarina on kuin soittaisi melodiaa pianolla yhdellä sormella; juoni on siitä tehty orkesterisovitus. Eri sovittajat päätyvät täysin erilaisiin ratkaisuihin, joku tekee iskelmää, joku klassista, joku jazzia". (Conrad 1990, 133)

Brittikirjailija E.M.Foster selitti, mikä ero on *tarinalla* ja *juonella* (plot): "Kuningas kuoli ja sitten kuoli kuningatar" on tarina. Siinä on kaksi tapahtumaa, jotka eivät ole syy - seuraussuhteessa. Emme tiedä miksi kuningatar kuoli. Haukkasiko hän myrkytetystä omenasta? Oliko hänen kuolemallaan mitään tekemistä kuninkaan kuoleman kanssa?

"Kuningas kuoli ja sitten kuningatar kuoli suruun". Nyt tarinaan tuli aikajärjestyksen lisäksi juoni, sillä siihen ilmaantui syy: suru. Tämä on juoni, jossa on annos salaperäisyyttä ja jolla on helposti kehiteltävä muoto. Juoni vaatii älyä ja muistia. (Foster 1927/1955, 86) Fosterin kirjoittajaoppaan määritelmä on siirtynyt muiden kirjoittajien oppaisiin ja Princen narratologian sanakirjaankin (ks. esim. Doubtfire 1987, 57; Prince 1987, 91).

Juonen olemukseen kuuluu, että siinä kertomuksen ainekset, tilanteet ja tapahtumat asettuvat lukijan silmien eteen tajuttavaksi kaareksi. Juoni on tapahtumien järjestys (aristotelilaisittain *mythos*; formalistien mukaan *sjuzet*, engl. *plot*) sellaisena kuin se näyttäytyy lukijalla/ katsojalle. Venäläiset formalistit ottivat käyttöön myös käsitteen *fabula*: se on kronologisesti järjestetty tarina-aines, joka muodostuu lähinnä tilanteista ja tapahtumista. (Prince 1987, 30, 56, 87) Kirjoittajakoulutuksen praksiksessa jako juoneen ja fabulaan on käyttökelpoinen.

Juonelle on ominaista myös kertomuksen aineiden yleispätevä dynaamisuus, tavoitehakuisuus ja eteenpäin suuntautuva järjestys, joka luo teemallista kiinnostavuutta ja emotionaalista vaikuttavuutta (Prince 1987, 72). Dynaamisuuden korostuneisuus johtaa tavallisimmin siihen, että kirjoittajanoppaissa esitellään asia erilaisin kaavoin, esim. Freytagin, Westonin ja Fieldin kaavan avulla. Ne kuvaavat toiminnan dynaamisuuden (levon ja ei-

levon välisestä dynamiikasta on kyse) ohella päähenkilön intentiota: pääseekö henkilö tavoitteeseensa vai etäännykö hän siitä. Santa Barbaran kirjailijakokousten pohjalta toimitetussa teoksessa **John Legget** muotoilee klassisen draaman rakenteen (alku: nouseva toiminta/ keskikohta: huippukohta/loppu: ratkaisu) hieman poikkeavin termein:

Juoni muodostuu neljästä osasta, jotka ovat kuin tarinan paljaat luut: **ovimatosta** (doormat), **komplikaatioista** (complication), **kliimaksista** (climax) ja **loppuratkaisusta** (denouement). Ovimatto johdattaa tarinaan ja esittelee henkilöt. *Tuhkimon* ovimatolla tapaamme miellyttävän ja oikeamielisen sankarittaren, jonka pirullinen äitipuoli ja kaksi ilkeää sisarpuolta ovat epäoikeudenmukaisesti määränneet piiaksi. Komplikaatio on se osa tarinaa, jossa päähenkilö yrittää teon tai toiminnan avulla ratkaista konfliktin mutta pikemminkin syventää sitä. Vaaran, vihamielisyyden, epävarmuuden ja pelon tunteet vahvistuvat. Tuhkimo haluaisi osallistua tanssiaisiin mutta äitipuoli estää haaveen. Hyvä haltiatar tulee apuun. Tuhkimo saa mennä tanssiaisiin, jos lupaa tulla kotiin puoleen yöhön mennessä. Hän tekee suuren vaikutuksen Prinssiin, joka ei tiedä miksi tyttö hävisi yöllä ja jätti lasikengän jälkeensä. Kliimaksi on toiminnan huippu ja käännekohta, siinä jokin konfliktia aiheuttaneista voimista pääsee voitolle tai antaa tilaa uudelle. Prinssi lähtee lasikenkä kädessään etsimään talo talolta jalkaa, johon se sopisi. Loppuratkaisu selvittää henkilöiden ongelmat, heitä vaivanneet kysymykset, jotka tähän asti ovat tuntuneet niin mutkikkailta ja tunteita herättäviltä. (Leggetin luento, ks. Conrad 1990, 135)

Yhdysvaltalaisessa kirjoittajakoulutus kirjallisuudessa havaitsee toistuvasti kuinka hana-kasti ne pyrkivät määrittelemään *genrejä*. Tällainen on tämä laji, pysy pilttuussa, niin hyvä tulee, tuntuvat ohjeet sanovan . **Dancyger ja Rush** ovat esimerkiksi analysoineet, millaisia elokuvakäsikirjoitusten lajit ovat ja millaisia henkilöitä niissä tyypillisimmillään pyörii .¹⁷

Romaanikirjoitusoppaassaan **Dianne Doubtfire** korostaa, kuinka juoni kehittyy henkilö-kuvauksesta ja konfliktista. Jos päähenkilöllä on heti alussa vastuksenaan jokin suurehko ongelma, hänen mutkaiset - milloin epäonniset, milloin menestyksekkäät - ponnistelunsa kohti ratkaisua muodostavat romaanin juonen. Päähenkilö saattaa esimerkiksi epätoivoisesti haluta jotakin, mitä on vaikea saavuttaa. Useimmiten romaanissa on kyse tästä. Doubtfiren mielestä kirjoittajan on ajettava päähenkilö hänen kestävytyksensä ja olemuksen-

sa rajoille asti. Muuten emme näe, millainen hän todella on. Juonessa on itse asiassa kyse siitä, että yksi asia johtaa toiseen. (Doubtfire 1987, 56)

Tobiasin rakennemalli vastaa yksinkertaisesti kysymykseen: miten tarvikkeet järjestetään? Mitä tehdään ensiksi, mitä sitten ja mitä lopuksi? Alku 1. *esittelee henkilöt* 2. *määrittää tapahtumapaikat* 3. *sysää toiminnan alulle*. 4. Tarina pitää laskea liikkeelle *ilman turhia* alukkeita. *Kramer vastaan Kramer* -elokuva alkaa siitä kun Meryl Streepin näyttelemä vaimo jättää miehensä. *Citizen Kanessa* katsojat aprikoivat mikä oikein on 'Rosebud'. 5. Alussa myös osoitetaan tarinan *viritys, sävy*. Komedia? Tragedia? **Antti Tuuri** on perinnetietoinen kirjailija. Hän on kuusiosaiseen *Pohjanmaa*-sarjaansa tietoisesti valinnut raamatullisen sävyn (Tarkka 1997, B3). Lasten ja nuorten kirjallisuutta opettava **Lee Wyndham** luettelee mitkä seikat alussa ovat ratkaisevimmat nuoremmille ikäluokille kirjoitettaessa: 1. Nappaa lukija koukkuusi 2. Esittele henkilösi 3. Määritä tapahtumapaikka 4. Esittele ongelma 5. Määritä tunnelma ja viritys 6. Näytä komplikaatio ja 7. Vihjaa ratkaisuihin. (Wyndham 1989, 100 - 102; Tobias 1989, 38 - 39.)

Opettajan työn kannalta alusta puhuminen on palkitsevaa. On helppo järjestää harjoituksia, joitten avulla treenataan esim. kolmea tavanomaisinta aloitustapaa: toiminnalla aloittamista, dialogilla aloittamista ja henkilön ajattelulla aloittamista. (ks. esim. Rentola 1997, 54 - 64)

Keskikohta on huomattavasti vaikeampi opettaa kuin alku ja loppu. Keskikohta vaatii tarinalta komplisoitumista. Se mikä alussa näytti helposti ennakoitavalta, ei ennakoitukaan helposti. Dramaturgi puhuisi *vastakkainasettelusta (confrontation)*, ks. esim. Field 1984, 111; Virtanen 1997, luennot, SNO:n arkisto). Henkilöt kohtaavat vastuksia ja esteitä, jotka estävät heitä pääsemästä tavoitteeseensa. Henkilöiden ongelmia pitää syventää ja intensiivistää keskikohdassa (Tobias 1989, 39 - 40).

Loppu merkitsee ratkaisua. Henkilön ongelma ratkeaa, hyvällä tai huonolla tavalla. Henkilöille paljastuu asioita. Michael Corleonesta, joka on koettanut olla sekaantumatta perheensä liiketoimiin, tulee uusi Kummisetä. Tuhkimo saa prinssinsä ja tulee onnelliseksi. (mts. 40)

Tobiasin teos on niitä harvoja, joissa viitataan yliaikaisiin sankarimyytteihin. Sadussa tiedämme automaattisesti että prinssi saa prinsessan; tiedämme myös millaisten mutkien kautta:

Osa I

Alku: Nuorukainen nielaisee käärmeen ja oppii eläinten kielen.

Keskikohta: Kuningatar kadottaa sormuksensa ja Kuningas syyttää nuorukaista varkaaksi.

Loppu: Nuorukainen löytää sormuksen ja saa osoitetuksi syyttömyytensä.

Osa II

Alku: Nuorukainen lähtee maailmalle ja pelastaa maalle joutuneen kalan.

Keskikohta: Nuorukainen pelastaa muurahaisten hengen.

Loppu: Nuorukainen pelastaa nälkiintyneet korvit.

Osa III

Alku: Nuorukainen rakastuu Prinsessaan ja päättää mennä kosimaan tätä.

Keskikohta: Nuorukaisen on tehtävä kolme urotyötä, yksi Kuninkaalle ja kaksi Prinsessalle.

Loppu: Nuorukainen saa Prinsessan puolisokseen.

Laajasti otettuna tarinassa on kyse *konfliktin ratkaisemisesta*: puutteesta joka pitää poistaa, ongelmasta joka pitää ratkaista, esteestä joka pitää ylittää, uhasta joka pitää jotenkin käsitellä, päätöksestä joka pitää tehdä, paineesta johon pitää löytää helpotus, jännityksestä josta pitää päästä, haasteesta joka on kohdattava, epätasapainosta joka on saatava tasapainoon, ristiriitaisista arvoista jotka on saatettava sopusointuun, selkkauksesta joka pitää hoitaa. (ks. Miller 1980, 33 - 34)

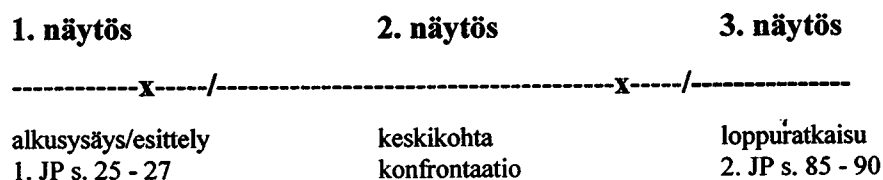
Chinatown-elokuvassa 1930-luvun Los Angelesia vaivaa pitkäaikainen kuivuus (ongelma joka pitää ratkaista), melkein jokainen kohtaaminen liittyy jotenkin veteen. Keskeinen kysymys - kuka murhasi Hollis Mulwrayn - liittyy veteen. Vihjeitä on runsaasti, ja ne ovat kyllin

moniselitteisiä sekä katsojan että päähenkilön ratkottaviksi. Siinäkin vaiheessa kun yksityisetsivä löytää todisteita joitten avulla ratkaista juttu, hän tulkitsee ne väärin.

Konfliktien käsittely suomalaisessa kirjoittajakoulutuksessa on omien kokemusteni mukaan melko syrjään ja vähäiseksi jäänyt aspekti, vaikka se jos mikä antaisi pontta henkilöiden kirjoittamiseen. Yhdysvaltalaisissa oppaissa se taas kukoistaa, on kyse sitten dramaturgisesta ohjannasta tai lyhytproosan ohjaamisesta.

Kertovien rakenteiden kolmijakoisuus näkyy erityisen selvästi elokuvakäsikirjoituksissa. Käsikirjoittajien suosituimpia teoksia, myös Suomessa, on Syd Fieldin *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. Siinä tekijä esittelee oman, tunnetun paradigmansa ”kolminäytöksistä” elokuvakäsikirjoitusta varten. (1984, 145; 160) Tällä kaavalla on valmistunut lukuisia Hollywoodin (menestys)elokuvia. Ensimmäisessä näytöksessä, joka käsittää sivut 1 - 30 (yksi minuutti elokuvassa vastaa yhtä sivua käsikirjoituksessa), tarjoillaan tarinan ainekset. Ensimmäinen juonipiste, tarinan käännekohta, tapahtuu sivuilla 25 - 27. Fieldin juonipiste vastaa Aristoteleen draamateorian *peripeteiaa*¹⁸, käännettä. Fieldin mukaan juonipiste on tapahtuma, joka äkisti kääntää tarinan toiseen suuntaan. Henkilönkuvauksen kannalta juuri tämä kohta toivottavasti saa yleisön eläytymään myötätunnon, arvoituksen ja jännityksen kautta. Toisessa näytöksessä, sivuilla 30 - 90, kohdataan vaikeuksia ja esteitä, ja toinen juonipiste sijoittuu sivuille 85 - 90. Kolmannessa näytöksessä, sivuilla 90 - 120, tapahtuu ratkaisu. Ari Hiltusen sanoin: tapahtuu intensiivisin *peripeteian* ja *anagnōrisiksen* yhdistelmä (Hiltunen 1999, 196)

KAAVIO 1: Kolminäytöksisen elokuvan paradigma



Tobiasin mielestä *juoni on tapahtumien malli*. Kirjoittaja on kuin arkkitehti: hänen ajatuksiensa ja kaavailujensa tulee olla selkeitä. Talossa ei voi olla kolmea keittiötä, viittä

kylpyhuonetta ja yhtä makuuhuonetta. Oikeassa talossa on yksi keittiö, yksi kylpyhuone, olohuone ja makuuhuone. Ne arkkitehdillä on mielessään kun hän alkaa suunnitella. Kirjoittajan pitää niin ikään kehittää verkosto ja yhteydet henkilöiden, paikkojen ja tapahtumien välille. Kaikki vaikuttaa kaikkeen: henkilön teot vaikuttavat siihen mitä hän sanoo, samoin se, missä henkilö on, vaikuttaa siihen mitä hän tekee, ja se taas vaikuttaa siihen mitä hän sanoo... jne. (Tobias 1989, 50)

Miksi juoni on niin keskeinen? Koska hyvä juoni on niin yliaikaisen tuttu. Siis juoni luurankomaisuudessaan. **Edgar Allan Poen** vuonna 1946 kirjoittama novelli *The Cask of Amontillado* on lyhyt, 190 lauseen mittainen tarina, jonka juonimalli on klassikko: kosto. Kirjailija luo kaavaa uudelleen kirjoittamalla, lukija lukemalla. Kaava itse säilyy samana. **Leo Tolstoi** ilmaisee jo *Anna Kareninan* alussa, mitä tuleman pitää: koston on kyse. Lukija havaitsee mallin, juoni alkaa toimia.

Yksinkertaisimmassa muodossaan kostojuonta kannattalee kaksi päähenkilöä (tai: tällainen juoni sietää kaksi päähenkilöä). Rikollinen on tehnyt rikoksen, siitä seuraa että juoneen tulee toinen päähenkilö, Kostaja. Toiminta on yksiselitteistä: Kostaja pyrkii ratkaisemaan välinsä Kostajan kanssa. Charles Bronson on tehnyt lukuisia B-luokan elokuvia tällä tarinalla - ja satoja miljoonia dollareita.

Syntymässä olevan tekstin henkilöiden ja juonen suhde vaatii valintoja. Mukaan pyrkivien henkilöiden joukossa on sellaisia, *joiden on ehdottomasti oltava mukana*: jos meillä esimerkiksi on tyttö, joka on suljettu teollisuushalliin, meillä on oltava joku, joka jostain syystä hänet on sinne sulkenut. Tarinan ja juonen kannalta on tarjolla myös sellaisia henkilöitä, *joita voisivat olla mukana* mutta joita ei sitten esim. taloudellisuusvaatimusten tähden kelpuuteta, tai funktion puuttumisen takia. Hyvin usein kirjoittajakursseilla joudutaan henkilöitä kuolettamaan tai yhdistämään. Kolmanneksi tarinassa kulkee mukana joukko *menneisyyden haamuja*. He vasta kiinnostavia ovatkin. Miten he vaikuttavat päähenkilöön nykyisin? Miksi itsemurhaa yrittänyt, sairaalaan ambulanssilla viety kolmikymppinen mies miettii pappansa, joka kuoli jo silloin, kun poika oli viiden?

George Poltin väite siitä, että maailman kaikki tarinat ovat redusoitavissa 36 juoneksi, herättää kirjoittajakursseilla ja opettajien joukossa aluksi toiveita: tuossapa tilaisuus ottaa hallintaan todella iso asiakokonaisuus. Sitten kun luetteloa alkaa tutkia lähemmin, huomaa, että jotain perää Poltin ajatuksissa on, mutta mahdotonta on tarkistaa onko hän oikeassa. Lopulta sitä ajattelee, että mahdollisine puutteineenkin luettelo on hyvä olla olemassa. Sen pohjalta voi sentään tehdä johtopäätöksiä siitä, millaiset asetelmat ja henkilöt lukijoita ovat aikojen kuluessa kiinnostaneet.

Esittelen seuraavassa Tobiasin tiivistämän luettelon Poltin 36 draamallisesta tilanteesta, 36 juonikaavasta. Niissä on juonen nimeämisen lisäksi mainittu *tyypilliset henkilöt* (päähenkilöt, Major Players)) ja *juoniasetelma* (Basic Scenarios). (1989, 146 - 157 Appendix: Plot Patterns)

1. Avun anominen (Supplication)
2. Pelastuminen (Deliverance)
3. Kosto (Revenge)
4. Perhe kostaa perheelle (Vengeance by family upon family)
5. Takaa-ajo (Pursuit)
6. Väkivallan tai onnettomuuden uhriksi joutuminen (Victim of cruelty or misfortune)
7. Tuho/katastrofi (Disaster)
8. Kapinaan nouseminen (Revolt)
9. Uhkayritys (Daring enterprise)
10. Ryöstö (Abduction)
11. Arvoitus (The enigma)
12. Pyrkimys saavuttaa jotain (Obtaining)
13. Sukuviha (Familial hatred)
14. Perheensisäinen kilpailu (Familial rivalry)
15. Murhaan johtava aviorikos (Murderous adultery)
16. Hulluus (Madness)
17. Kohtalokas harkitsemattomuus (Fatal imprudence)
18. Tahaton rikos rakkauden vuoksi (Involuntary crimes of love)
19. Sukulainen surmaa tietämättään sukulaisensa (Kinsman kills unrecognized kinsman)
20. Uhrautuminen ihanteen vuoksi (Self-sacrifice for an ideal)
21. Uhrautuminen sukulaisen puolesta (Self-sacrifice for kindered)
22. Kaiken uhraaminen intohimon vuoksi (All sacrificed for passion)
23. Uhrautuminen rakastetun puolesta (Sacrifice of loved ones)
24. Kilpailu ylhäisen ja alhaisen välillä (Rivalry between superior and inferior)
25. Aviorikos (Adultery)
26. Rikos rakkauden tähden (Crimes of love)
27. Rakastetun kunnianmenetys (Discovery of the dishonor of a loved one)
28. Rakkauden esteet (Obstacles to love)

29. Vihollinen rakkauden kohteena (An enemy loved)
30. Kunnianhimo (Ambition)
31. Kamppailu jumalan kanssa (Conflict with a god)
32. Aiheeton mustasukkaisuus (Mistaken jealousy)
33. Virhearvio (Faulty judgement)
34. Katumus (Remorse)
35. Kadonneen löytyminen (Recovery of a lost one)
36. Läheisten menetys (Loss of loved ones)

Kolmekymmentäkuusi juonimallia. Niihinkö sisältyy ihmiskunnan koko mielikuvitus kirjoittamattomasta kirjallisuudesta lähtien?

Kun luetteloa on jonkin verran mietiskellyt, havaitsee, että jotkut sen mainitsemat juonikuviot ovat sellaisia, jotka eivät nykyisin enää innosta lukijoita/katsojia. Jotkut taas ovat sellaisia, että niiden imukyky ja viehätysvoima näkyvät sekä kirjallisuuden markkinallisilla että hollywoodilaiselokuvien kassatuloissa. Ajatellaanpa esimerkiksi, kuinka valtavan suosittu on *Koston* juoni - ja ikuinen. Tämä juoni vaatii Poltin mukaan keskeiseksi henkilöikseen toisaalta *kostajan* ja toisaalta *rikollisen*. Perusskenaariot ovat yleensä seuraavat: kostaa surmatyö; kostaa häväistys; kostaa tarkoituksellinen loukkaus; poliisi ottaa kiinni rikollisen. *Perhe kostaa perheelle* -juoni poikkeaa edellisestä sikäli, että siinä kostajana on *sukulainen* ja rikollisen paikalla kummallekin perheelle sukua oleva *syyllinen sukulainen*. Perusskenaarioina ovat nämä: kostaa sukulaiselle perheenjäsenen kuolema tai hänen häpäisemisensä; esimerkiksi poika kostaa isänmurhan, jonka äiti on tehnyt.

Perheenjäsenten kostot ja konfliktit olivat hyvin tavallisia Kreikan klassisessa kirjallisuudessa, erityisesti tragedioissa. Atreuksen suvun tarina on varmaan tunnetuin tämän tyypin edustaja. Perhekostojuoni tuntuu väistyneen nykykirjallisuudesta. Vai onko se väistynyt? Feministissävytteisessä kirjallisuudessa olemme saaneet takaisin tämän kuvion (esim. **Anja Kaurasen** *Pelon maantiede* ja **Fay Weldonin** *Naispaholainen*; elokuvan puolelta voisi mainita **Michael Winnerin** *Dirty Weekendin* - *Likaisen viikonlopun*; suuret TV-viihdesarjat kuitenkin ovat niitä tarinoita, joissa perheenjäsenet herkimmin käyvät toistensa kimppuun kostotarkoituksessa).

Mielestäni kaikkein elinvoimaisimmat ja tuottoisimmat Poltin juonista ovat *Koston* lisäksi *Pelastuminen*, *Takaa-ajo*, *Väkivallan tai onnettomuuden uhriksi joutuminen*, *Katastrofi*,

Uhkayritys, Ryöstö, Arvoitus, Hulluus, Kaiken uhraaminen intohimon vuoksi, Rakkauden esteet, Kunnianhimo.

Pelastuminen-juonen tyyppihenkilöitä ovat *Kovaonninen/Vaaraan joutunut, Uhkaaja ja Pelastaja*. Perusskenaariossa Pelastaja saapuu viime tipassa apuun. Juoni on tuttu asetelma mm. Vietnam-elokuvista: kommandojoukko pelastaa pulaan joutuneen sotilaan. USA, Ranska ja nyttemmin myös Suomi tuottavat televisiosarjoja, joissa ideana on kuvata erilaisia pelastusammattilaisia. Agentti 007 pelastaa koko läntistä maailmaa. **Väinö Linnan** *Tuntemattoman sotilaan* sotilaat ja upseerit pelastavat Suomen.

Takaa-ajon juonessa *Takaa-ajettua* uhkaa *Kiinniotto* ja *Rangaistus*. Perusskenaario lähtee siitä, että Takaa-ajettu pakenee oikeutta, joko syystä tai syyttömänä; sankari joutuu taistelemaan jotain Voimaa vastaan. Lukija/katsoja on tietenkin enemmän kiinnostunut sellaisesta takaa-ajosta, jossa päähenkilö on syytön. **Harrison Ford** on elokuvan tunnettu takaa-ajettu. *Thelma ja Louise* on synnyttänyt monia pako-elokuvia, joissa takaa-ajettuina on kaksi naista.

Väkivallan tai onnettomuuden uhriksi joutuvat nykytarinoissa usein naiset ja lapset, siis Huono-onniset. Heitä uhkaa voimallaan Herra. Perusskenaarioon kuuluu esim. se, että Huono-onniselta viedään toivo, Viaton joutuu kunnianhimosta johtuvan juonittelun uhriksi. **John Crishamin** romaanit rakentuvat näin. *Keskiyön pikajuna* -elokuvassa nuori amerikkalaismies joutuu tylyyn turkkilaisvankilaan ajattelemattoman huumesalakuljetuksen takia (vrt. Juoni 33 Virhearvio), juutalaiset joutuvat vainon kohteiksi.

Mikä erottaa *Pelastumisen* juonen *Katastrofi*-tarinasta? Kyllä katastrofikin kuvataan yleensä niin, että intentiona on pelastaminen. Katastrofin henkilöitä ovat Poltin mukaan Kukistava voima, Voitollinen vihollinen ja Sanansaattaja. Skenaarioiksi sopivat Tappion kärsiminen; Isänmaan tuhoaminen; Ihmiskuntaa uhkaava tuho; Luonnonkatastrofi; Hallitsijan kukistuminen tai salamurha; Kiittämättömyyden kokeminen; Epäoikeudenmukainen rangaistus; Loukkauksen/Väkivallan kärsiminen; Hyljättyksi joutuminen tahallisesti tai tahattomasti (rakastaja, aviopuoliso, vanhemmat hylkäävät). Katastrofit kiehtovat tällä

hetkellä meitä erityisesti: **Stephen Kingin** *Christine*, **Robin Cookin** *Kooma* ja *Virus*. Pelastuminen ja Katastrofi ovat sillä tavalla saman tarinan puolia, että riittämättömin perustein ne luetaan eri juoniksi.

Uhkayritys-juoni on tuttu esimerkiksi elokuvista *Afrikan kuningatar*, *Sierra Madren aarre*; *Pelastakaa sotamies Ryan*. *Tuntematon sotilas* on melkoinen uhkayritys sekin. Orfeus nouti Eurydikensä manalasta. Käytännössä uhkayritys liittyy monta kertaa pelastamiseen. Ovatko nämä kaksi siis eri juonia? Uhkayrityksessä ovat henkilöinä mukana *Rohkea johtaja*; *Kohde (Määränpää)* ja *Vihollinen*. Tilanne kiertyy esim. Sotaan valmistautumisen ympärille. Se voi myös olla Sota; Varkaus; Halutun esineen noutaminen; Uskalias tutkimusmatka tai Yritys noutaa rakastettu.

Ryöstön henkilöitä ovat *Ryöstäjä*, *Ryöstetty* ja *Vartija*; tilanteiksi sopivat Kidnappaus, Vangitun pelastaminen. Jälleen tulee miettineeksi, että mikä on ero Ryöstöllä ja Uhkayrityksellä. Kun Paris ryösti Helenan Iliassa, helvetti ryöstäytyi irti. Poliittiset kidnappaukset ovat tavallisia sekä romaanien että elokuvien tarinoissa.

Kuulustelija, *Etsijä* ja *Ongelma* ovat *Arvoitus*-juonen 'henkilöitä' ja ne liittyvät sellaisiin perusskenaarioihin kuin "Tehtävä: etsi henkilö tai esine"; "Ratkaise arvoitus" ja "Läpäise koe".

Enigma-juoneen perustuvat lähes kaikki (perinteiset) dekkarit, joissa rikoksen tekijä paljastuu vasta lopussa. Uudempi rikoskirjallisuus on kiinnostunut yhteiskunnista, jotka synnyttävät rikollisia ja rikoksia. Ne ovat myös kiinnostuneet poliisin sisäisistä ihmissuhteista. Hercule Poirot ja Miss Marple ovat melkoisen yksipiippuisia ja yksinäisiä kummajaisia, jos vertaa heitä esim. nykyenglantilaisen Lynda la Planten Tennisoniin.

Lars Noren on kiinnostunut *Perheenjäsenten välisistä konflikteista*. Kotimaisen kirjallisuuden puolella **Maria Jotunin** koko tuotannon kulmakiviä ovat eettisen kannanoton perheen puolesta sisältävät novellit ja vallankin romaani *Huojuva talo*. Kun nykyteatteri kuvaa perhettä, se kuvaa sitä jotenkin siten kuin olisi kyse sikalasta tai hourulasta: äitiä yritetään hengiltä, **Rosa Liksom**in *Family Affair* pilkkaa perhettä. Arkielämä on elämän pysähtymistä. *Hulluus* on kaiken kaikkiaan suosittu juoniaines 1990-luvun tarinoissa.

Sellaisia henkilöitä kuin Sharon Stonen esittämä jääpiikitappaja *Basic Instinct* -elokuvas-
sa ja sen pohjalta tehdyssä romaanissa, on alkanut vilahdella laajalti. **Shakespeare**n *Lady
Macbeth, Hamlet, Lear* ja *Othello* saavat seuraa. Poliisisarjojen, elokuvien ja romaanien
sarjamurhaajat saavat toimia yhä useammin niin, että heidän teoilleen ei etsitä järkeviä
selityksiä. Hulluus ei aina ole raivokasta, se voi myös olla hiljaista, oire yhteiskunnan
sairaudesta. Hulluuden konsepti on nykyisin siis laaja.

Poltin mukaan *Hulluuden* tyyppihenkilöt ovat *Mielipuoli/Hullu* ja *Uhri*. Hullu tappaa
perheenjäsenen tai rakastajan hulluuttaan. Hulluus voi olla jumalallista, demonista,
patologista, perinnöllistä tai esim. alkoholin ja huumeiden aiheuttamaa.

Kaiken uhraaminen intohimon vuoksi tulee mielestäni hyvin lähelle *Hulluus*-juonta. Siinä
on takana nimittäin jonkinlainen pakkomielle, obsessio. Intohimo on ihmisen hämää
puoli, niinpä nykytarinat ovat täynnä “käsiä jotka kehtoa keinuttavat”, “liftarityttöjä jotka
saavat pakkomielteen tappaa jonkun” - ja tappavat sitten satunnaisesti vastaan tulleen
vanhan naisen. Markus Antonius ei aikoinaan ehtinyt valvoa Rooman etua, sillä Kleopatra
vei hänen kaikki ajatuksensa. Simson menettää voimansa Delilan vuoksi.

Tämä juoni toimii kolmen tekijän varassa: on *Rakastaja*, on *Kohtalokkaan intohimon uhri*,
on *Uhrattava ihminen tai asia*. Tilanne kiertyy yleensä sellaiseksi, että on odotettavissa
onnen, elämän tai kunnian menettäminen intohimon tai rikoksen takia.

Rakkauden esteitä eli esteitä avioliiton tiellä voivat olla esim. varallisuuserot ja luokka-
erot. Niissä kamppailevat tyyppihenkilöinä *Kaksi rakastavaista* ja *heidän tiellään oleva
este*, ihminen tai asia. *Notre Damen kellonsoittajalla* oli kyttyrä, *Cyrano de Bergeracilla*
hirveän iso nenä. Avioliitosta ei nykyään niinkään ole kyse. Tällä hetkellä suosittu
tarinatyyppi keskittyy kuvaamaan sinkkujen elämää ja kylvää tavan takaa pieniä esteitä
päättämättömien nuorten tielle.

Este rakkauden tiellä voi olla myös *Vastenmielisyys*, tai *Vihamielisyys*, siis se tilanne,
jonka Polti on määrittänyt omaksi juonityypikseen. Tuleva pari tuntee vastenmielisyyttä
tai vihamielisyyttä toisiaan kohtaan. Lukija/katsoja tietää vanhan kokemuksensa mukaan,

että mitä enemmän vastenmielisyyttä korostetaan sitä makeammalta rakkauden toteutumisen tuntuu. *Villi Pohjola* -sarjan Maggie löysi kyllä lopulta radioselostajansa.

Kunnianhimo on noussut nykytarinoiden suosikkijuoneksi, kiitos melodraamatyyppisten TV:n suursarjojen: *Dallasin*, *Kauniiden ja rohkeiden* ja esim. kotimaisen *Tuliportaiden*. Asetelmaan kuuluvat henkilöt ovat *Kunnianhimoinen henkilö*, *Himoittu asia* ja *Vastustaja*. Juoni kulkee yleensä niin, että joku henkilö haluaa palavasti mainetta, valtaa tai kuuluisuutta. *Julius Caesar*, *Macbeth* ja *Richard III* ovat Shakespearen antia tälle juonelle. (vrt. Tobias 1989, 146 - 157)

Tobiasin välityksellä Poltin juonivalikoima on levinnyt laajalle. Nyt voidaan kysyä, pitääkö väite siitä, että maailman tarinat voidaan juoniltaan redusoida 36:een, paikkansa? Lyhyenkin tarkastelun pohjalta väitän, että ei pidä. Luettelossa on useita päällekkäisyyksiä, tuntuu että koko idea on syntynyt Poltin oman lukukokemuksen pohjalta. Kirjoittajanoppaissa annetaan usein vinkkejä tuhdiksi lukupaketiksi (ks. esim. Brown 1988, 219 - 254). Silti olen sitä mieltä, että tällaisia(kin) yritelmiä tarvitaan. Kirjoittajaa piristää levittää kartta, vaikka puutteellinenkin, eteensä ja ajatella: tuossa niitä juonia on.

Monet muutkin oppaat pohtivat kysymystä varastamisesta, lainaamisesta, mallista ja juonien määristä. Vallankin genre-oppaat. **Michael Newtonin** mielestä seikkailuromaanin juonikaava on väistämättä aina seuraavanlainen: (1) vahva päähenkilö joutuu (2) kuolemanvaaraan, koska häntä uhkaavat (3) vaaralliset roistot. Tämä puolestaan johtaa (4) tiukkaan takaa-ajoon, joka ratkeaa vasta (5) väkivaltaisten yhteenottojen jälkeen (Newton 1989, 47).

Prince huomauttaa, kuinka juonet voidaan rakenteellisten tai muiden yhdistävien tekijöiden pohjalta jaotella seuraavanlaisiin luokkiin: Juonet voivat esim. olla *euforisia* (mittapuuna onni: asiat kääntyvät parempaan suuntaan) ja *dysforisia* (mittapuuna kohtalo: asiat kehittyvät pahempaan suuntaan); *ulkoisia* (perustuvat ulkoisiin tapahtumiin ja kokemuksiin) tai *sisäisiä* (perustuvat tunteisiin ja ihmissuhteisiin); *yksinkertaisia* (esim. käänteitä ei ole juurikaan) tai *kompleksisia*. (Prince 1987, 72) Henkilökuvauksen käytännön kannalta näillä lukitteluilla ei paljoa ole merkitystä. Epäsuorasti kyllä: miten kirjoittaa komplek-

sinen henkilö, jonka elämään kuuluvat myös käänteet? Mikä on kompleksinen henkilö? Kysymystä kannattaa pohtia siinä vaiheessa kun otan tarkasteltavakseni *henkilön sisältö-nä*.

Norman Friedman jaottelee juonet sen mukaan, onnistuuko päähenkilö pyrkimyksissään vai ei, ja toisaalta sen mukaan, onko hän viehättävä vai ei ja tekeekö hän lukijaan/katsojaan vaikutuksen vai ei: 1. *Onnistumisen - epäonnistumisen juonia* (Plots of Fortune) ovat (a) sellaiset viihdekirjallisuudelle tyypilliset seikkailujuonet, jotka kietoutuvat jonkin ongelman ja sen ratkaisun ympärille, esim. *Aarresaari*; (b) säälin tunnetta lukijassa herättävät juonet, joitten kuluessa heikko päähenkilö sortuu, esim. *Tess of the D'Urbervilles*; (c) traaginen juoni, jossa miellyttävä päähenkilö on itse vastuussa kohtalostaan ja herättää lukijassa katharsiksen, esim. *Kuningas Lear*; (d) rangaistus-juonissa sääliä herättämätön mutta jollain tapaa ihailtava päähenkilö epäonnistuu, esim. *Richard III*; (e) tunteellinen juoni on sellainen, jossa viehättävä mutta heikko tai passiivinen päähenkilö lopulta onnistuu, esim. *Anna Christie*; (f) ihailujuoni sisältää miellyttävän ja mieleenjäyvän päähenkilön, joka onnistuu ja saa ihailua osakseen, esim. *Tom Sawyer*.

2. *Henkilökeskeisiä juonia* (Plots of Character) ovat (a) kypsymistä kuvaavat juonet, joissa viehättävä mutta lapsellinen päähenkilö kehittyy kypsempään suuntaan, esim. *Portrait of the Artist as a Young Man*; (b) tapojenparantamisjuoni eli tarina, jossa miellyttävä päähenkilö, joka on syyppä omiin vastoinkäymisiinsä, pääsee irti huonosta tottumuksestaan, esim. *Yhteiskunnan tukipylyvät*; (c)koettelemuksen juoni: päähenkilö epäonnistuu kerta toisensa jälkeen mutta luopuu sitten (väärästä) ihanteestaan, esim. *Vanja-eno*; (d) rappiojuonessa sympaattinen päähenkilö kokee kriisejä ja muuttuu pahempaan suuntaan, esim. *Immoralisti*.

3. *Ajatuksen juoniin* (Plots of Thought) lukeutuvat (a) kasvatusjuoni: miellyttävän päähenkilön ajattelutapa kypsyy, mutta muutos ei näy hänen teoissaan, esim. *Huckleberry Finn*; (b) paljastusjuoni: päähenkilö tajuaa oman tilansa, esim. Roald Dahlin *Beware of the Dog*; (c)mielentilajuoni: päähenkilö muuttuu asenteiltaan ja tunteiltaan mutta ei filosofisesti, esim. *Ylpeys ja ennakkoluulo*; (d) harhakuvitelmista vapautumisen juoni: päähenkilö

menettää ihanteensa ja lukijan suosion ja päättyy epätoivoon tai kuolee, esim. *The Great Gatsby*.

(Friedman 1975; Prince 1989, 72 - 73)

Kun tarkastelen Friedmanin ryhmitystä, kiinnitän huomioni siihen, miten erilaisia painoituksia erilaisissa fiktiivisissä teoksissa voi olla. Jotkut teokset ovat *juonipainotteisia*. Lukija on perso *toiminnalle*. Hän haluaa että jotain tapahtuu, nopeasti ja raivoisasti. Hän haluaa paeta arjen rutiineja. Kaikki muut asiat alistuvat toiminnalle ja juonelle. Koska henkilöt ja ajatukset painavat vain vähän, tämä on viihdekirjallisuutta. Odotamme uutta kirjaa vanhaan sarjaan, uutta myyntitykkiä.

Viihteeseen kuuluvat suurimmaksi osaksi myös ne kirjat, joissa jokin *efekti* on korostunut. Teoksen keskiössä ovat tunteet, tunteeseen vaikuttaminen, tunnekokemus. Lukija/katsoja odottaa tiettyä tunnetta: pelkoa Stephen Kingiltä, jännitystä Robert Ludlumilta, rakkautta Judith Krantzilta. Kirjoittajaopiskelija joutuu, jos menestyä haluaa, opiskelemaan genrensä hyvin, hänen on tunnettava niin ikään katsojan odotukset.

Tyyli (elokuvatermiä käyttäakseni: *auteurin ote*) on se painotus, jossa kaupallisuuden, mainstreamin valta loppuu. Taiteellisesti kunnianhimoisissa töissä korostuu *miten*; kysymys *mitä* jää syrjemmälle. *Henkilö voi korostua* joskus niin, että tuntuu kuin tarinassa ei muuta olisikaan. Tanskalaisen **Vita Andersenin** novelli *Lykke* keskittyy täydellisesti näyttämään mitä lihomiseen taipuvainen nuori nainen puuhaa kotonaan laihduttamisensa hyväksi.

Jotkut teokset lunastavat olemassaolonsa *ajatustensa* painavuudella, ne vaikuttavat syvästi, muuttavat jopa elämäämme. **Ettore Scola**n elokuva *Kohtaaminen Roomassa* (1977) on erikoinen kertomus vuoden 1938 Roomasta, jonne Hitler tulee Mussolinin vieraaksi. Samaan aikaan monen lapsen äiti (Sophia Loren) ja radiossa työskentelevä homomies Gabriele (Marcello Mastroianni) kohtaavat. Yhtä päivää kuvaava tarina puhdistaa katsojan mieltä ja avartaa lämmittävästi suvaitsevuuuden portteja. Kummankin päähenkilön arvo paljastuu tarinan edetessä.

*Teemakin voi synnyttää henkilön*¹⁹. Tarina lähtee joskus syntymään jonkin painavan sanottavan, eettisen kysymyksenasettelun pohjalta. *Turkiseläinten tarhaus on lopetettava, ellei olosuhteita kyetä inhimillistämään*. Milan Kundera korostaa teeman keskeisyyttä romaanin rakentumisessa. Sen ja *polyfonisuuden*. Teema solmiaa polyfonisen kudoksen yhteen, vaikka olisi kyse “ompeelukoneen ja sateenvarjon kohtaamisesta”. Kun romaani unohtaa teemansa ja tyytyy tarinoihin, siitä tulee lattea. Voi siis väittää, että Kunderalle romaani on olemassa teemaa varten. (vrt. Kundera 1987, 82 - 89)

Kunderan teema voi näkyä *teesinä*, esimerkiksi *Olemisen sietämättömässä keveydessä* osan kuusi (*Surumarssi*) teesi on: Kitsch on paskan absoluuttinen negaatio (Kundera 1987, 86).

Äkkiseltään voisi ajatella, että silloin kun teema/suuri ajatus/teesi/aate on teoksen keskiössä, henkilöiden osuus kuivuu *flat character* -tasolle tai henkilö jäykistyy pelkäksi megafoniksi. Henkilöstä tulee mustavalkoinen ja kuiva. Ajatellaan esimerkiksi miten helppoa on menettää mahdollisuuksia kun kerrottavana on kettutyttöjen tarina. Sellainen lukija, joka on kettujen tarhauksesta ja ydinvoimaloitten rakentamisesta ja jalkäväkimiinujen kieltämisestä samaa mieltä kirjoittajan kanssa, saattaa innostuneestikin katsoa ja lukea. Mutta entä sellainen vastaanottaja, joka ei virity ihan ideologiselle tasolle?

Annukka Kiurun TV1:ssä marraskuussa 1997 esitetty *Kettutyöt*-näytelmä on tosipohjainen fiktio, joka tapahtuu Pohjanmaalla ja Helsingissä. Näytelmä seuraa tarhakettujen irtipäästämiseen ja pentujen joukkokuolemaan johtanutta tapahtumasarjaa kahdelta suunnalta. Se kertoo itse tyttöjen tarinat taustoja ja motiiveja myöten. Toisella tahollaan se kuvaa tarhaajaperheen arkea ja sitäkin ihmissuhdeongelmia myöten. Kaikki henkilöt ovat jollain lailla poloisia, mutta samalla kuitenkin mukavaa väkeä. Poleeminen ja taivutteleva käsittelytapa toimii parhaiten silloin, kun se ei erehdy propagandan puolelle. (vrt. Card 1988, 37)

Friedmanin ajatuksissa painottui selvästi henkilöiden sympaattisuuden merkitys ja heidän vaikutuksensa lukijaan/katsojaan. Teemapainotteisten tarinoiden menestyminen on käsittääkseni olennaisesti riippuvainen juuri siitä, missä määrin niiden henkilöt henkilöinä

vetoavat katsojaan. Se taas riippuu siitä, miten laajalti henkilöt tulevat valaistuiksi eri puolilta.

Juonen kehittämisessä ja juonimallin sovittamisessa kirjoittajan kannattaa **Tobiasin** mukaan 1. Tutkia mikä juonimalleista parhaiten sopii kirjoittajan tarpeisiin 2. Määritellä tarkasti millaisia dramaturgisia vaiheita (phases) malli sisältää 3. Muuntaa jokainen vaihe toiminnaksi ja 4. Aloittaa kohtaus mahdollisimman myöhään, siis siitä missä varsinainen toiminta alkaa. (1989, 61 - 65)

Miten idea kääntyy toiminnaksi? Miten vaiheet toiminnallistetaan? Kuka toimii? Milloin? Aloitteleva kirjoittaja luulottelee mielellään, että toiminta on joukko pirteitä tapahtumia, että ensin tapahtuu tämä, sitten tuo jne. Ei näin. Toiminta on yhteydessä *jännitteen syntymiseen*, se tuottaa sisäistä tai ulkoista liikevoimaa, se on syy-seuraussuhteista. A aiheuttaa B:n, toiminnalla on rytmensä.

Henkilökuvauksessa toiminta on keskeinen aspekti. **Linda Seger** näkee toiminnan kolmiosaisen ketjun keskeisimmäksi osaksi: motivaatio - toiminta - päämäärä. **Peter Weirin** *Todistaja*-elokuvasa voidaan päähenkilö John Bookin näkökulmasta kuvata toiminnan synty näin:

Motivaatio	Toiminta	Päämäärä
Poliisin murha pakottaa John Bookin	pitämään Rachelin ja Samuelin Philadelphiassa, pistämään Samuel jonoon, harjoittamaan ampumista, piiloutumaan amishien maatilalle, soittamaan työtoverilleen, uhkailemaan Paulia, jotta	paljastaisi roiston.

(Seger 1994, 157)

Kieltämättä motivaatio - toiminta - päämäärä ovat juonen aspekteja nähtynä henkilöä kuljettaviksi voimiksi. Toisaalta ne liittyvät niin läheisesti kysymykseen *henkilöstä sisältönä*, että käsittelen niitä myös sisällöistä puhuessani. Toiminta kuljettaa henkilöä, mutta henkilö myös aiheuttaa toimintaa ja tekee juonen.

2.7 Monomyytti tarinoiden ja henkilöiden taustalla

Olen tähän asti käsitellyt henkilöä osana *tarinaa*, henkilö on nähty kerrottuina tapahtumina ja toimijoina, jotka voidaan abstrahoida erilaisista teksteistä. Kyse on siis siitä fiktiivisestä 'todellisuudesta', jossa tarinan henkilöiden ajatellaan elävän ja tapahtumien tapahtuvan. Kuten on havaittavissa, tarina ei ole mikään raaka, eriytymätön materiaali. Päinvastoin: se on luonteeltaan strukturoitu kokonaisuus, joka koostuu erillisistä komponenteista, aspekteista. (vrt. Rimmon-Kenan 1991, 13). Tarinan luonteeseen kuuluu, että se 'autonomisena' kokonaisuutena, jossa on alku, keskikohta ja loppu, on siirrettävissä tekstiympäristöstä toiseen: saman tarinarakenteen voi kokea sarjakuvasta, baletista, novellista, minisarjasta, elokuvasta ja romaanista. (vrt. Bremond 1964, 4) Tarinoiden tarkkailija liikkuu siis *parafraasien maailmassa*.²⁰

Pysyn edelleen tarinassa. Otan käsiteltäväksi sen megatarinan, 'tarinoiden tarinan', jota mm. Mikkelin kursseilla on käytetty opetuksen hyödyksi. *Sankarin matka (Hero's Journey)* on **Joseph Campbellin** esittämä teoria, myyttinen näkökulma henkilöön, *monomyytti*. Teoriansa Campbell esittää teoksessaan *Sankarin tuhannet kasvot* (1949/1990). Monomyytti-termi on peräisin James Joycelta. Campbellin ajattelu seuraa **Jungin** arkkityypiajattelua, jossa arkkityypit jatkuvasti toistuvat eri hahmoissa kaikkien ihmisten unissa ja kaikkien kulttuurien mytologioissa. Jungin mukaan arkkityypit heijastavat ihmisen mielen erilaisia puolia; ihmismieli jakautuu näiksi hahmoiksi, jotka näyttelevät omaa draamaansa jokaisen ihmisen alitajunnassa.²¹

Campbellin teoriassa (mytologisen) sankarin seikkailu noudattaa säännönmukaisesti siirtymäriiteissä esiintyvää *ero - initiaatio - paluu* -kaavaa laajennettuna. Kaavaa voidaan nimittää monomyytin ytimeksi:

Sankari uskaltautuu tavallisesta arkimaailmasta yliluonnollisen ihmeen alueelle. Hän kohtaa siellä tarunomaisia voimia ja perii ratkaisevan voiton. Sankari palaa salaperäiseltä seikkailuretkeltään täyttyneenä voimalla, joka tuo siunauksen hänen lähimmäisilleen. (Campbell 1990, 41)

Prometheus nousi taivaisiin, varasti jumalilta tulen ja laskeutui alas. Tyttökirjan sankaritar Lotta-lentoemäntä lähtee vaativalle lennolle Pariisiin, taltuttaa väkivaltaisen skinheadin lentokoneen matkustamossa ja saapuu onnellisesti takaisin Helsinki-Vantaalle. Matkustajat hurraavat.

Campbell todistaa teoriansa paikkansapitävyyttä esimerkeillä, jotka ulottuvat itämaisista Buddhan elämää koskevista tarinoista länsimaiden tunnettuihin mytologioihin. Teoria on Proppin ihmesatumallin tapaan (perusmateriaalina noin kaksisataa venäläistä ihmesatua) koostettu suuresta joukosta myyttisiä tarinoita miettimällä mikä niille on yhteistä. Näistä yhteisistä aineksista yhdistetty materiaali on muokattu juonimuotoon, jossa on erilaisia vaihteita. Koska nämä vaiheet ja niiden tunteminen hyvinkin hyödyllisellä tavalla saattavat auttaa kirjoittajakoulutuksen praksiksessa, esitän ne tässä (vrt. Campbell 1990, 45 - 46):

Tarinan päävaiheista ensimmäinen on *ero* tai *lähtö*. Siihen kuuluvia vaihteita ovat 1. Kutsu seikkailuun. Millaisia ovat ne merkit, joista tiedämme sankarin saavan kutsun. 2. Kieltäytyminen kutsusta. Miten mieletöntä on paeta jumalaa. 3. Yliluonnollinen apu. Millaista apua seikkailuun lähtevä henkilö yllättäen saa. 4. Ensimmäisen kynnyksen ylittäminen. 5. Valaan vatsassa. Millaista on olla yön valtapiirissä.

Initiaatioon liittyvien koetusten ja voittojen vaihe seuraa sitten näitä lähtöön liittyviä kysymyksiä: 1. Koetusten tiellä sankari oppii tuntemaan jumalien vaarallisia puolia. 2. Jumalattaren (*Magna Materin*) kohtaamisessa sankari joutuu pohtimaan kuinka lapsuuden onni saadaan takaisin. 3. Nainen viettelijänä (Campbell esittää tämän vaiheen lähinnä Oidipuksen kokemusten kautta. Hän myös huomauttaa, kuinka nykyaikana sankarin seikkailun vaiheet tulevat esiin potilaan unissa ja hallusinaatioissa. Syvän tiedostamattomuuden tuolla puolen olevat syvyydet luodataan. Jo ensimmäisten jännittävien lähtökokemusten jälkeen seikkailusta aina kehittyy pimeyden, kauhun, inhon ja aavemaisten

pelkojen täyttämä matka. Mts. 112) 4. Sovitus isän kanssa. Perinteisessä initiaation ideassa yhdistyvät toisalta sen kohteen johdattaminen hänen kutsumuksensa edellyttämiin menettelytapoihin sekä siihen kuuluviin velvollisuuksiin ja etuuksiin, ja toisalta hänen ja hänen isä- ja äitihahmojensa välisen emotionaalisen suhteen radikaali tarkistaminen. (ks. mts. 123) 5. Apoteoosi ja 6. Ylin siunaus

Paluu ja liittyminen jälleen yhteisöön eli kolmas vaihe on välttämätön, jotta henkistä voimaa voidaan jatkuvasti levittää maailmaan. Yhteisön kannalta se oikeuttaa sankarin pitkällisen vetäytymisen yhteisöstä. Paluun osia ovat 1. Paluuajatuksen hylkääminen (maailman kieltämisestä) 2. Maaginen pako. Campbell käyttää esimerkkinä mm. Prometheuksen pakenemista. 3. Ulkoapäin tuleva pelastus 4. Paluukynnyksen ylittäminen 5. Kahden maailman herra ja 6. Vapaus elää

Campbell ei eksplisiittisesti selitä päävaiheiden osia, sen sijaan hän tarjoaa runsaasti tarinaesimerkkejä.

Dramaturgiseen käyttöön Campbellin runsaudensarvesta on luotu yksinkertaisempi malli. Sen termistö on tässä esittelyssä siinä muodossa, jota dramaturgi **Leena Virtanen** on suosinut Mikkelin kursseilla 1996 - 1998. (Virtanen, SNO:n arkisto 1997)

Kuvitellaanpa, että *Sankarin matka* olisi suunnistuskisa. Silloin sankari joutuisi käymään seuraavilla rasteilla (niillä joista edellä esitin Campbellin nimikkeet): 1. *Arkimaailma* (Ordinary World): se tuttu ja turvallinen olotila, johon ilmaantuu särö, ristiriita. Ristiriidan ratkaistakseen sankari joutuu lähtemään. Minkä hän jättää? Ulkoisen paikan tai sisäisen mielenmaiseman. 2. *Kutsu seikkailuun* (The Call to Adventure). Sankarille esitetään ongelma tai haaste. Tämän jälkeen sankarin ja arkimaailman harmonia on väistämättä särkynyt. Esim. rikostarinassa yksityisetsivä saa uuden jutun ratkaistavakseen; rakkaustarinassa Keski-ikäinen nainen tutustuu Hurmaavaan nuorempaan mieheen, joka selvästi on hänestä kiinnostunut. 3. *Kieltäytyminen seikkailusta* (Refusal of the Call). Sankari saattaa luulla, että paluu alun harmoniaan on vielä tässä vaiheessa mahdollista. Alkoholisoitunut entinen poliisi haetaan kapakasta. Häntä pyydetään selvittämään huumerikos, koska se noudattaa samaa kaavaa kuin hänen aiemmin menestyksellisesti hoitamansa. Sankaria ei

tehtävä kiinnosta - aluksi. 4. *Nauvonantajan tapaaminen* (Meeting With The Mentor): Neuvonantajan hahmo voi ilmaantua Merlin-hahmoisena taikurina, vanhana viisaana naisena tai miehenä. Neuvonantajan tehtävänä on valmistaa sankari matkalle, jossa tämä tulee kohtaamaan Tuntemattoman; antaa neuvoja, opastusta. Mahdollisesti hän antaa myös taikakalun tai voiman.

5. *Ensimmäisen kynnyksen ylitys* (Crossing The First Threshold) on sitä, että laiva irtautuu satamasta, lentokone nousee ilmaan, romanssi alkaa. Sankari on ottanut haasteen vastaan, paluuta ei ole. 6. *Testejä, kumppaneita, vihollisia* (Tests, Allies, Enemies): Sankari kohtaa vaikeuksia, esteitä; kohtaukset näyttävät sankarin toiminnan paineen alla, niistä käy ilmi myös hänen kehityksensä. 7. *Syvän luolan suulla* (Approach To The Inmost Cave): Luola (Campbellilla *Valaan vatsassa*) edustaa kuolleiden maata. Orfeus laskeutuu manalaan noutamaan vaimoaan Eurydikea. Sankari valmistautuu kohtaamaan kuoleman tai suurimman mahdollisen vaaran. 8. *Vaikein tulikoe* (The Supreme Ordeal): Sankari kohtaa Vastustajansa (henkilö, pelko, kuolema jne.). Käsillä on jokaisen tarinan ratkaisevin hetki, tilanne, jossa sankarin on hetkellisesti kuoltava, jotta uusi elämä voisi syntyä (initiaatio). Koskaan sankari ei ole niin hengissä ja elämässä kiinni, kuin katsottuaan kuolemaa silmästä silmään. 9. *Palkinto* (Reward): Sankari saa käsiinsä maagisen miekan, esim. salatun tiedon, jota ilman hän ei selviäisi tulevista vaaroista. Tässä vaiheessa sankari joutuu ristiriitaan vanhempiensa kanssa, esim. *Jedin paluussa* Luke saa tietää että paha Darth Vader on hänen isänsä ja että hänessä on hyviäkin puolia.

10. *Paluu* (The Road Back) tarkoittaa 'kolmannen näytöksen' materiaalia, jossa käsitellään seurauksia, joita luolan uumenissa käyminen ja pimeiden voimien kohtaaminen aiheuttaa. Vielä ei sankari ole selvittänyt ristiriitaa vanhemman, jumalien tai pahojen voimien kanssa vaan ne voivat iskeä jälleen. Useat parhaista takaa-ajokohtauksista sijoittuvat tähän vaiheeseen. Sankari tekee päätöksen paluusta arkimaailmaan. Yhä hän on alttiina kokemaan vaaroja, houkutuksia ja testejä. 11. *Ylösnousemus* (Resurrection): Ennen metsästäjät ja sotilaat harjoittivat erilaisia puhdistautumisrituaaleja ennen kuin palasivat yhteisöönsä. Ylösnousemus-vaihe saattaa olla toinen elämän ja kuoleman hetki, se saattaa kerata symbolisen kuoleman ja uudestisyntymisen joka on koettu luolan pohjalla. Se saattaa myös olla sankarin viimeinen testi. Esim. *Upseerissa ja herrasmiehessä* päähenkilö kohtaa

kuoleman useilta eri puolilta: oma itsekkyyks kuolee, paras ystävä tekee itsemurhan, suhde rakastettuun tuntuu olevan kuollut. 12. *Tuliaisena elämäneliksiiri* (Return With The Elixir): Sankari palaa arkimaailmaan eliksiiri mukanaan: aarre, opetus, vapaus, viisaus, jonka hän tuo Erityisestä Maailmasta. Ellei sankarilla ole eliksiiriä, hän joutuu palaamaan luolan syvyyksiin uudelleen. Tämä on komedian käyttämä ratkaisu: henkilö ei suostu oppimaan ja löytää siksi itsensä taas samasta tilanteesta jossa alussakin oli.

Jo Campbellilla tarina-ainekset järjestyivät kolmeen pääosaan. Ne voidaan Virtasen termejä käyttäen esittää kolminäytöksisen draaman 'näytöksinä':

KAAVIO 2: Sankarin matka kolminäytöksisen draaman rakenteena

1. näytös	2. näytös	3. näytös
Arkimaailma Kutsu seikkailuun Kieltäytyminen seikkailusta Neuvonantajan tapaminen Ensimmäisen kynnyksen ylitys	Testejä, kumppaneita Syvän luolan suulla Suurin tulikoe Palkinto Paluu	Ylösousemus Tuliaisena elämäneliksiiri

(Virtanen 1997, SNO:n arkisto)

Anglosaksisissa kirjoittajanoppaissa puhutaan luontevasti kirjojen, elokuvien ja tarinoiden menestymisenmahdollisuuksista. Vähintään implisiitisti mukana on kysymys: miten kirjoitan tarinan ja henkilöt juuri niin, että tuotteeni menestyy? **Ari Hiltunen** on varsinaisten elokuvantekijöiden ohella meillä alkanut pohtia menestysaspektia. Hiltusen mielestä menestystarinan anatomia on paljolti velkaa **Aristoteleelle**. *Aristoteles Hollywoodissa* -teoksessa hän huomauttaa **Veijo Hietalan** tapaan siitä, kuinka narratiivisuudella on jokin

merkittävä yhteys ihmisyksyyden rakenteeseen. Saman logiikan mukaisesti on mahdollista olettaa, että kertomuksen rakenteella on yhteys *mielihyvän rakenteeseen*. (Hiltunen 1999, 15; Hietala 1994, 30)

Oma kokemukseni vahvistaa sen, mitä Hiltunen sanoo amerikkalaisesta opetusmateriaalista. Draamallisten tekstien lisäksi myös fiktiivisen proosan kirjoittajille korostetaan, kuinka heidän pitää oppia näyttämään, ei kertomaan (*show, don't tell*). Kertominen vieraannuttaa, koska se saa lukijan ajattelemaan ja analysoimaan; näyttäminen puolestaan auttaa eläytymään, koska se saa romaanin lukijan tuntemaan ja näkemään. USA:ssa saatetaan mennä niin pitkälle, että kirjoittajaa kehoitetaan alusta asti pitämään silmällä sitä, että kirja sopii myös elokuvattavaksi. (ks. Hiltunen 1999, 17 - 18; Krull 1989, 129)

Hietalan mielestä kertomisessa on kyse siitä, miten kertoja manipuloi materiaaliaan yrittäessään kontrolloida vastaanottajien reaktioita (1990, 235; 1994, 41 - 42). Yhdysvalloissa pohditaan sitä, miten tämä manipulointi tehdään.

Campbellin esittelemä monomyytti sankarin matkasta, tarinan konstruoitu kaari ja sitä tukevat henkilöt, sisältää ilmeisesti jotain universaalisti ja kollektiivisesti vetovoimaista. Sankarimyytti vihjaa siihen, että tarinakaavalla ja tunne-elämyksellä on jokin merkittävä yhteys.

Tätä yhteyttä tutkii myös Aristoteles *Runousopissaan*. Aristoteleelta on Hiltusen sanoin peräisin *oikean nautinnon malli* (oikeia hedone): tarinan tulee herättää lukijassa/katsojassa *sääliä, pelkoa ja katharsista*. Aristoteleen vaikeaselkoinen teos esittelee nautintoon johtaviksi juonen strategioiksi mm. tunnistamisen, käännekohdan, kärsimyksen, kohtalokkaan erehdyksen, huippukohdan; se määrittää niin ikään hyvän sankarin ominaisuuksia. Hiltunen pitää oikean nautinnon mallia kirjoittajan työkaluna (mt. 23) Aristoteles korostaa toiminnan keskeisyyttä seuraavasti: *Tragediassa ei toimita, jotta jäljiteltäisiin luonteita; luonteet syntyvät toiminnasta. Tapahtumat ja juoni on se päämäärä, johon tragediassa on pyrittävä, ja päämäärä on kaikkein tärkeintä. Edelleen, tragedia ei synny ilman toimintaa, ilman luonteita se sen sijaan on mahdollista*. (Aristoteles 1994, 24, Saarikosken suomenos)

Tragedian asemesta voisi Hiltusen mielestä nykyaikaisittain puhua vakavasta draamasta (mt.31). Epiikkaa voidaan Aristoteleen mielestä arvioida samoilla kriteereillä kuin tragediaa; sääli, pelko ja katharsis ovat siten epiikassakin nautinnoksi tarjolla (Aristoteles 1994, 63). Säälin ja pelon vastakohta on aristoteliläisittäin katsojan/lukijan *närkästys* (mt. 39).

Koska Sankarin matka on universaali tarinakaava, voin olettaa, että kykenen itse sepittämään juonikertomuksen, joka noudattaa tuota kaavaa ja jossa on mukana (ainakin keskeisesti) tuohon kaavaan sopivia arkkityyppejä henkilöinä. Luettelen lyhyesti nämä tyypit, mutta en tässä vaiheessa luonnehdi heitä tarkemmin: Sankari, Neuvonantaja, Ovivahti, Sanansaattaja, Muodonmuuttaja, Varjo ja Veijari. (vrt. esim. Seger 1994, 135 - 141) Koska malli on niin yleinen, voinen hieman varastaa. Varastaa vaikkapa jostain menestyselokuvasta. *Die Hard* on minun makuuni hieman liian toiminnallinen. Jännittävä se on, ja vuoden 1989 kassamagneetteja (vrt. Park 1989, 64 - 66). Juuri nyt en vielä tiedä mitä tulee tapahtumaan ja missä, mutta uskon, että tyhjälle paperille ilmaantuu jotain.

Keskisuomalaisessa pikkukaupungissa on kesä parhaimmillaan, heinäkuun alku. Yhdeksänvuotias tyttö istuu katukivetyksellä ja laskee ohikulkevien autojen määrää. Hän tuntee aika monen myös merkiltä, sillä kahvipaketeissa on pahvisia autonkuvia. Niiden merkki on kirjoitettu alareunaan ja neuvottu miten nimi äännetään. *Dözfo*. Eilen tyttö, **Pirkko**, on saanut naapurissa asuvalta **Rekolan sedältä** kirjan *Missu löytää ratkaisun*. Setä on töissä kustannusliikkeessä, hän on poikamies ja asuu **Pynnösen tädin** alivuokralaisena samassa puutalossa jossa Pirkko, hänen kaksoissisarensa **Paula**, nelivuotias pikkusisarensa **Leena** sekä **Äiti** ja **Isä** asuvat. Setä on sanonut, että kirja olisi mukava ottaa mukaan sinne pohjoiseen sitten kun lähдете. Minne ihmeen pohjoiseen? Leena on melkein aina Pynnösen ja Rekolan huushollissa, hänellä on siellä oma kahvikuppinsakin, pieni ja punainen. Leena on muutenkin kova lähtemään omille teilleen. Pirkko muistaa, kuinka hän miljoona kertaa on joutunut etsimään pikkusiskoja kun tämä on karannut. Onneksi tyttö jättää aina jonkun merkin, josta tietää mihin päin hän on lähtenyt: perässä vedettävän puisen ankan, potkurin ja kelkan. Kerran hänet löydettiin rannasta yhdessä kolmen samanikäisen leikkitoverin kanssa, niille kaikille oli tullut pissa housuun, ne itkivät eivätkä tienneet missä päin koti on. Ne oli kulkeneet ainakin kolme kilometriä, sanoi Pynnönen.

Isä on voimakas. Hän hakkaa puita yhdellä kädellä, toisella hän huolettomasti pitää puusta kiinni mutta koskaan kirves ei osu käteen. Isä tietää aina

mitä pitää tehdä. Hän lukee tytöille satuja ja soittaa viululla *Parle mua tamuur*. Yhtä voimakas on **Martti-eno**, hän on kerran pelastanut kaksoset ratakoilta juuri ennen kuin juna olisi ajanut niiden yli. Kun kotoa katsotaan kadun suuntaan, näkyy savua, junien savua. Pikkusiskolle ei muuta tarvitse huutaa kuin *seuru tulee*, kun hän jo juoksee äidin helmoihin. Seurulla se tarkoittaa savua.

Mummo tulee aamulla ja tuo paketin. Se pyytää äitiä, joka on sen tytär, viemään paketin **Lailalle** pohjoiseen. "Sitten kun lähdette". "Älkää tytöt sitten juoko paljon limsaa matkalla ettei tule pissihätä, postiauto ei voi pysähtyä koko ajan." Mummo ja äiti rupeavat sitten riitelemään. Mummo sanoo aina miten ruuat pitäisi tehdä, mutta äiti ei halua kuunnella. Joskus se heittää pannun lattialle. "Minä en jaksa lähteä minnekään", huutaa äiti, "kahdeltatoista pitäisi lähteä ja taas on mieli niin maassa". Kello kymmeneltä tulee kylään **Kalle-eno**, isän eno. Hän on vähän kummallinen, puutarhuri. Hän ei koskaan tuo tuliaisia. Nyt hän jää keittiön pöydän ääreen juomaan kahvia, eikä millään lähde pois. Hän ei tiedä että pohjoiseen lähtö on kello kaksitoista.

Postiautossa perhe sitten kahdeltatoista kuitenkin istuu. Äiti on hermostunut, sillä isä on kohteliaasti auttanut vieraan naisen matkalaukun autoon, äiti on yksin saanut nostaa sinne kaksoset, pikkusiskon ja tavarat. Etupenkissä istuu joku lihava nainen, siitä näkyy vain purkkikukka, jota se pitää sylissä. Matka katkeaa välillä. Naiset ja lapset saavat jäädä autoon, miehet menevät työntämään. Auto ei jaksa korkeaa mäkeä. Matka tuntuu hirveän pitkältä. Kaksoset oksentavat kumpikin punaista limsaa. Laila-täti, **Otto-eno** ja **serkut** asuvat Yli-Liakassa, koululla, se on melkein Lapissa, Torniota kauempana. Laila on sairaanhoitajana tehtaalla, jossa sattuu onnettomuuksia. Otto on opettaja. Serkut ovat pienempiä. Koulu sijaitsee mäellä, josta näkee kauas.

Koululla on hullu naisopettaja: **Säippä**. Se tekee kärrynpyöriä. Sillä on kesälläkin villahousut jalassa. Se on vihainen lapsille. Erityisen vihainen se on, kun lapset ottavat käteensä seinällä roikkuvan puhelimen kuulokkeen ja huutavat siihen haloo, haloo. "Puhelin on palotarkoituksiin", se sanoo. "Sillä soitetaan jos metsäpalo näkyy jossain". Serkukset pelästävät usein, sillä Säippä ilmestyy pimeässä koulun käytävässä jostain kuin salaa. Sen kettupuhka roikkuu naulakossa, ketun silmät kiiluvat pelottavasti.

Koulun seinissä on reikiä. Otto sanoo että saksalaiset ampuivat ne siihen sodan aikana. Ottoon on osunut yksi kuula, se linkkaa jalkaansa. Joka päivä katsotaan kiikarilla näkykö metsäpaloja. Jos näkyy, heti soitetaan jonnekin. Lapset eivät osaa sanoa minne. **Ulla-serkku** on niin pieni, että sitä sanotaan Tuku-Ullaksi. Se haluaa aina syliin, *Ulla tuku*.

Yhtenä päivänä lähellä syttyy metsäpalo. Kaikki lähtevät sammuttamaan. Lapsetkin pitää ottaa mukaan. Aikuiset kuljettavat vesiämpäreitä ketjussa.

Pirkko muistaa yhden elokuvan, jonka he isän kanssa ovat nähneet. Siinä perhe oli joutunut metsäpalon saartamaksi. Neuvokas isä kaivoi perheensä maahan, tuli humahti yli ja perhe pelastui. Pirkko rukoilee hiljaa Jeesusta ettei isä kuole tulipalossa, eikä Otto.

Sitten kaikki lähtevät Ruotsiin, Haaparantaan. Otto ja Isä kuiskivat, että se on luvatonta jos tuo liikaa tavaraa. Joen yli soudetaan veneellä. Virta on kova ja lapsia pelottaa. Lapset painavat päänsä alas ettei poliisi näe. Sitten Haaparannassa ollaan kuulemma Ruotsissa. Siellä haisee ihanalta. Kau-poissa on tavaraa. Karamellejä on vaikka mitä, hienoimmilta näyttävät pitkulaiset tangot, joissa valkea ja punainen väri ovat kierteellä. Kahvin nimi on *Kevaalia*. Paluumatkalla jännitys on hirveä. Jos ne ottaa tavarat pois. Otto puhuu jollekin miehelle. Tämä nyökyttelee päätään. Matkalaiset selviävät Suomen rantaan.

Paluumatkalla Keski-Suomeen kaksoset taas oksentavat. Pikkusiskon maha pitää, hänhän istuu äidin sylissä. Kotona kaksoset juoksevat takapihalle katsomaan joko keisarinkruunu on kukassa. Pikkusisko menee Pynnöselle. Yläkerran **Sepolle** ja naapurin **Iikulle** Pirkko kertoo millaista oli ulkomailla. Kukaan muu lapsista ei ole käynyt ulkomailla.

Tällainen on tarinarunko, joka sittemmin on muokkaantunut joko romaaniksi, televisiokäsikirjoitukseksi tai laajahkoksi novelliksi. Millaisia sen mahdolliset henkilöt ovat? Miten he liittyvät juoneen? Tarina voisi olla nimeltään vaikkapa *Kohti pohjoista*.

Kuten tavallista, jotain alkuperäiseen kaavailuun liittyvää on pudonnut pois. *Die Hard* ei olekaan se materiaali, josta haluan varastaa. Tai jaa, kyllä sentään **Isässä** ja **Otto-enossa** on jotain senkaltaista neuvokkuutta ja yliveritaisuutta kuin Bruce Willisissä. Miksi sitä paitsi kirjoittaisin juttua, joka tapahtuu amerikkalaisen suurkaupungin valtavassa liikeraennuksessa. Kursseillahan suositetaan, että “tulee kirjoittaa sellaisesta minkä tuntee”. Minä tunnen tämän perheen matkan Yli-Liakkaan.

Kyseessä on matka, jonka koettuaan päähenkilö/sankari Pirkko ei ole sama kuin ennen matkaa. Kerrontatekninen ongelma tietenkin on, että kun näkökulmahenkilönä on lapsi, minun on osattava pidellä tarina sellaisena kuin se lapselle on ilmennyt. Tässä joudun samankaltaisten valintojen eteen kuin esimerkiksi **Mari Mörö** joutui kirjoittaessaan *Kiltin yön lahjat* -romaaniaan (1998). Tämän enempää en paneudu miettimään näkökulmaongelmaa, sillä se ei kuulu tehtäväni alaan.

Kun henkilön arkkityyppejä on analysoitu, on päädytty siihen, että *Sankari (Hero)* psykologiselta funktioltaan vastaa Freudin Egoa, arkkityyppi Egon identiteetin ja eheyden etsintää. Draamalliselta funktioltaan Sankari on katsojan/lukijan samastumiskohde, jolla on universaaleja ominaisuuksia, emootioita ja motiiveita. Sankari kehittyy ja oppii eniten tarinan kuluessa. (Virtanen 1997, luennot). **Ola Olsson**ia ja **Tove Idströmiä** mukaillen Sankari on syytä erottaa käsitteestä *Päähenkilö*: Sankarissa ei tapahtu olennaista kehitystä (esim. John Waynen hahmo *Rio Bravossa*) mutta päähenkilössä kylläkin (esim. Dean Martinin juoppo *Rio Bravossa*). Päähenkilö on aluksi alakynnessä, mutta kasvaa ja kehittyy. Hän joutuu tekemään päätöksiä ja ottamaan oman elämänsä kannalta ratkaisevia askelia. Hänessä tapahtuu sisäistä kehitystä tai muutosta ja käytyään läpi tarinaan liittyvät tapahtumat hän on muuttunut. Hänestä on tullut parempi ihminen, hän on oppinut ymmärtämään elämän perusasioita, hyväksymään itsensä, hän on aikuistunut tai löytänyt rakkautta. (Aaltonen 1993, 56)

Päähenkilön/Sankarin (*protagonistin*) kontolle pitäisi järjestää myös toimintaa. Hän on tarinan polttopiste. Hän on tärkeimpien konfliktien keskiössä ja hänen on oltava niin kiinnostava että mielenkiinto säilyy. Päähenkilöllä pitää olla vastavoima, *Vastustaja (antagonisti)*. Vastustaja tekee kaikkensa estääkseen päähenkilöä pääsemästä tavoitteeseensa. Vastustaja voi olla himomurhaaja, mafian johtaja, ylihoitaja, muukalainen avaruudesta, kilpakosija, lähentelevä esimies, kettutyttö, takauksensa maksamatta jättävä poikaystävä, naisopettaja Säippä, Paha Tullimies Suomen ja Ruotsin rajalla. Virtanen käyttää Vastustajasta termiä *Varjo (Shadow)*. Varjo edustaa pimeän puolen energiaa, sitä jota ei välttämättä ilmaista, toteuteta tai joka voidaan torjua. Varjo on alistettujen hirviöiden asuinsija ihmisen psyykessä. Varjon arkkityyppi projisoituu yleensä konnaan tai viholliseen. Lapsen kannalta Opettaja Säippä tai Paha Tullimies ovat riittäviä Varjoja, vaikkeivät olekaan sellaisia voimia kuin Campbellin kaavassa on esitelty (vrt. Buddhan kohtaama Hirviö *Tahmeatukka*; Campbell 1990, 86 - 87). Kirjoittajan kiinnostaviin tehtäviin kuuluu muotoilla ja terävöittää Säippää ja Tullimiestä niin, että lukija kokee ne merkitseviksi vastustajiksi. Varjon draamallinen funktio on haastaa Sankari ja antaa kunnollinen vastus. Varjo luo ristiriitaa.

Elokuvadramaturgiassa *Varjolla* on Campbellista poikkeava määritelmä: Varjo eli *Peili* on henkilö, jossa näkyy samantapainen kehityskaari kuin Päähenkilössä. Varjo tavallaan säästää päähenkilön kehitystä. Tyypillisenä Varjona on usein pidetty *Rio Bravon* kapakka-laulajatar Fethersia. (Aaltonen 1993, 57)

Nauvonantaja (Mentor) liittyy Sankarin Matka -tarinaan siten, että hän positiivisesti auttaa ja opastaa Sankaria. Psykologiselta funktioltaan Neuvonantaja edustaa Itseä, jumalaa ihmisessä. Draamalliseen funktioon kuuluu, että Neuvonantaja motivoi ja esimerkiksi auttaa voittamaan pelon. Hän myös istuttaa informaatiota ja auttaa pitämään kokonaisuuden eheänä. Kuten muutkin arkkityypit, Opastaja voi näyttäytyä paitsi henkilönä myös funktiona ja ominaisuutena. (Virtanen 1997, luennot) *Kohti pohjoista* -tarinassa rupeaisin todennäköisesti kehittämään Neuvonantajaa Rekolan sedästä ja hänen lahjoittamastaan kirjasta. Tai sitten Otto-enosta tai Laila-tädistä.

Sanansaattaja (Herald) esiintyy usein ensimmäisessä näytöksessä tai tarinan alussa. Arkimaailmassa Sankari elelee mukavasti, kunnes Sanansaattaja tuo haasteen, jonka jälkeen mikään ei ole enää niin kuin ennen. Kutsu seikkailuun tulee usein Sanansaattajan avulla. Sanansaattajaa tarvitaan lähes joka tarinassa, olipa sitten kyseessä sisäinen seikkailu, ulkoinen kehitys tai tarina jossa esiintyy katalyyttinen sankari, siis sellainen sankari, joka itse pistää tarinan liikkeelle. Sanansaattaja voi olla ihminen tai voima, pyörremyrskyn tulo tai maanjäristys. Sanansaattajan maski on mahdollista sijoittaa myös muiden henkilöiden kasvoille, Nauvonantaja voi esimerkiksi hyvin olla Sanansaattaja. *Kohti pohjoista* -juonirunkoon tällainen kaksoisrooli sopisi.

Virtasen mielestä Sanansaattajan psykologinen funktio on muistuttaa muutoksen välttämättömyydestä. Myös *Uni* voi tuoda Sankarille viestin. (Virtanen 1997, TV-dramaturgian luennot; Laine 1999, kirje) Pirkolle matka pohjoiseen on sen verran harvinainen kokemus, että se lapsen maailmassa sinänsä merkitsee auttamatta tapahtuvaa silmien avautumista.

Tarina vetoaa paremmin lukijan nautinnonhaluun, jos se sisältää *Veijarin (Trickster)* tai kaksi. Vaijari nimittäin edustaa kepposia ja kujeita, ilkeävaltaa sekä halua muuttua. Nauru on sen draamallinen funktio. Sen psykologinen tehtävä on siinä, että se leikkaa ison egon

oikeaan kokoonsa ja palauttaa sankarin ja lukijan/katsojan takaisin maan pinnalle. Veijari voi olla sankarin apuri tai liittolainen. Joskus se on myös Veijari-Sankari samassa hahmossa, jolloin se selviytyy nopealla älyllään fyysisesti vahvemmassa vastustajasta, kuten jättiläisistä tai jumalista. (Virtanen 1997, mt.) *Die Hard* -elokuvassa Bruce Willisin edustama hahmo on juuri tällainen kaksoisroolinen. Syntymässä olevaan *Kohti pohjoista* -tarinaan Veijarit löytyvät helposti: karkaileva pikkusisar Leena, puhumista opetteleva Tuku-Ulla. Paulasta ja Mummosta saattaisi niin ikään rakentua veijariutta. Aaltonen (1993, mt. 57) mainitsee toisaalta, että elokuvakäsikirjoituksen henkilögalleriaan voi kuulua *Läheisin suhde* -niminen funktio, siis Don Quijoten ja Sancho Panchan tapainen kaksikko, jossa SP on DQ:n Läheisin suhde. Tällaiselle henkilölle on luontevaa puhua ja siten kirjoittaja saa vaivattomasti välitettyä päähenkilön ajatukset katsojalle. Kaksoiset ovat toisilleen läheisiä suhteita, samalla he ovat myös melkoisen koominen kaksikko.

Muutoksia pitäisi tapahtua siis ennen kaikkea päähenkilössä. Sankari tapaa usein hahmoja, jotka näyttävät sankarin näkökulmasta muuttavan muotoaan. Nämä *Muodonmuuttajat* (*Shapeshifter*) ovat yleensä vastakkaista sukupuolta. Elokuvassa *Vaarallinen suhde* Glenn Closten esittämä hahmo muuttuu intohimon kohteesta vainoojaksi. *Femme fatale* on muutenkin tyypillinen Muodonmuuttaja, esim. Melanie Griffith elokuvassa *Vaarallinen tyttöystävä* ja Kim Novak *Vertigossa*. Tyypin draamallinen funktio on tuoda tarinaan epävarmuutta ja jännitteitä: *onko hän minulle uskollinen tai rakastaako hän minua todella?* Muodonmuuttajan arkkityyppi toimii katalysaattorina muutokselle. Psykologiselta funktioltaan Muodonmuuttaja edustaa animuksen ja animan energiaa. Animus on miehinen elementti naisen alitajunnassa, unissa ja fantasioissa, kimppu positiivisia ja negatiivisia kuvia maskuliinisuudesta. (vrt. Virtanen 1997, TV-dramaturgian luennot ja Bennet 1968, 88 - 104)

Muodonmuuttaja löytyy myös nk. *kaverielokuvista* (*buddy movies*), joissa kaksi keskushenkilöä jakaa sankarin roolin. Usein toinen on konventionaalisemmin sankari, se johon yleisö voi samastua; toinen taas on Muodonmuuttaja, jonka todellinen luonto ja lojaalius on koko ajan vaakalaudalla. *Thelmassa ja Louisessa* tätä liukumista tapahtuu.

Onko Kohti pohjoista -tarinassa Muodonmuuttajalle tilaa? Äidistä voisi rakentaa tällaisen hahmon. Hän voisi olla se henkilö, jonka reaktioita Sankari seuraa. Toteutuuko matka ollenkaan? Onko lapsi syyllinen ellei äiti haluakaan lähteä matkalle? Toisaalta lapselle voisi sepittää unia, joissa hän pohtii joen ylityksen ja tavaroiden tuonnin oikeutta. Sankari voisi purkaa ajatukset keskusteluissa kaksoissisarensa Paulan kanssa.

Pynnösen täti on vielä käyttämättä. Hänet sopii parhaiten pistää Neuvonantajaksi, sillä näen hänet sellaisena joka voisi auttaa Sankaria voittamaan pelon. Kohtaus on kirjoitettavissa joko tarinan alkuun tai sitten jonkinlaisen mukana kulkevan kirjeen tai tehtävän muotoon. Hänelle voi sysätä informaatiotehtävää. Sanansaattajaksi hän niin ikään on kuviteltavaksi. Hän voi alussa muistuttaa Sankaria muutoksen välttämättömyydestä.

Ovivahtia en vielä ole sijoittanut. Dramaturgien puheissa hänet nähdään konnan käskyläisenä. Hän on symbioosissa Vastustajan kanssa ja testaa Sankaria. Jos oletamme, että juuri tässä tarinassa Ovivahtin mukanaolo syventäisi kokonaisuutta, hänet on sepitettävä. Koska Säippä on lapsen kannalta pelottavin ja tulee henkilöistä ratkaisevimmin jäämään lapsen mieleen, hänelle voisi kehittää akkaporukan ympärilleen. Nämä pitäisivät lapsia tiukoilla, he oikein vyöryisivät tiukkoine moraaleineen. Heidät voisi sävyttää uskonnolliseksi, hurmukseen taipuviksi. Heidän ympäristönsä ja esinemaailmansa rakentelu olisi haastavaa. Jos metsäpaloa korostaa, juoni muuttuu ulkoisemmaksi kuin siinä tapauksessa, että Säippä ja akat ovat kirkkaimmassa polttopisteessä. Haluan valita ihmispainotteisuuden ja Säipän. Hän tulee tästä lähtien olemaan Sankarille mittatikki tavassa jolla moraalikaupataan. Epämiellyttävyuden mittatikki.

Sankarin Matkassa on loppujen lopuksi kyse siitä, että lukija/katsoja saa käsityksen siitä, kuka tai mitä Sankari on, siitä mitä hän tarvitsee, mihin pyrkii ja siitä miten tarina ja henkilöt kietoutuvat vuorovaikutteisesti saamaan aikaan muutoksia.

Huomautin jo aiemmin, että elokuvadramaturgian puolella **Linda Seger** on kehittänyt kevyen henkilögalleriajaon, jonka mukaan henkilöt mahtuvat viiteen kategoriaan funktionsa perusteella:

1. Päähenkilöt (main characters)
 2. Tukihenkilöt (supporting roles)
 3. Rikastuttavat henkilöt (characters who add other dimensions)
 4. Teemahenkilöt (thematic characters)
 5. Palvelijahenkilöt (mass-and-weight characters)
- (Seger 1994, 200 - 209)

Jako on hieman pinnallinen, se ei tarjoa senkaltaista syväluotausta kuin Sankarin Matkaa kuvastava dramaturginen termistö. TV-käsikirjoittamisen alkeissa se kumminkin antaa nopeasti haltuunotettavan tiedon siitä että henkilöt todella ovat myös funktioita. Käytännön opetustilanteissa on mahdollista harjaantua funktioihin nk. *kissankehtoharjoituksen* (Cat's Cradle) avulla. Kissankehto on se leikki, jossa pikkutyöt tekevät langasta sormiensä väliin kuvioita. Tehtävä voi kuulua esimerkiksi näin: Hahmota *Thelman ja Louisen* henkilösuhteet kissankehtokuvion avulla.

Seger on niitä dramaturgeja, jotka tuntevat Campbellinsa. Hän on perusteellisesti analysoinut, kuinka sankarimyytti ilmenee amerikkalaisten suosikkielokuvissa. (ks. esim. Seger 1994, 135 - 146) *Todistaja*-elokuvaa hän tarkastelee *tervehdyttämismyytin* (The Healing Myth) toteutmana: ihminen on jotenkin *rikki*, pois tolaltaan, fyysisesti, tunne-elämältään tai psykologisesti. Päästäkseen tasapainoon hän lähtee jonnekin, esimerkiksi amishien luo, ja palaa eheytyneenä.

Ola Olsson ja **Tove Idström** ovat pohtineet erilaisia tukihenkilöitä ja niiden merkitystä tarinan rikastajina. Päähenkilöllä on usein rakkaussuhde, läheinen suhde, joka perustuu rakkauden intressiin. Tämä henkilö on käyttökelpoinen siksi, että hän parhaimmillaan voi laventaa ja syventää päähenkilöä. *Tootsiessa* Julien herkkyys, kauneus, suhde lapseensa, naisellisuus aiheuttavat Michaelin muutoksen machoilijasta herkäksi ystäväksi. Sinänsä *Tootsie* on vain yksi muunnelma **Shakespeare**nen ristiinpukeutumistarinoista, joissa Julie edustaa Campbellin termein Muodonmuuttajaa.

Tukihenkilöitä tarinaan kannattaa kirjoittaa siksi, että päähenkilöt saisivat vauhtia. He tarvitsevat tukea viedäkseen pyrkimyksensä päätökseen. He tarvitsevat jonkun, joka kyseenalaistaa heidän toimintaansa, joka tuo tietoa, kuuntelee, neuvoo, pakottaa, innostaa.

Yksi tärkeistä tukihenkilön funktioista on olla *uskottu*. Muistamme kuinka **Beaumarchais'n Figaron häissä** kamaripalvelijatar Susannan ja kreivittären suhde toimii: kreivitär Almaviva uskoutuu Susannalle, kertoo mustasukkaisuudestaan ja petetyksi tulemisensa pelosta ja järjestää hänen kanssaan toimintaa. **Hugo von Hofmannsthalin Ruusuritari** muistuttaa hyvin läheisesti Figaron häitä, mutta siinä Marsalkattarelle ei ole kirjoitettu luotettua, ja siksi hänen luopumisensa tuntuu niin surulliselta. Ero 1700-luvun ja 1900-luvun (Richard Straussin ooppera *Der Rosenkavalier* ensiesitettiin 1911) ratkaisujen välillä on selvä.

Rikastuttavia henkilöitä kannattaa kirjoittaa tarinaan siksi, että niiden avulla voi kuljettaa tunnetta ja esitellä sielunmaisemia. Rikastuttavat henkilöt ovat usein myös osa omia sivujuoniaan. Jos tarina pysytetään yksinkertaisen lineaarisena, eli annetaan päähenkilön parin tukihenkilön potkusta päästä päämääräänsä, katsoja/lukija pitkästy.

Shakespeare osasi kirjoittaa Falstaffinsa, Imettäjänsä ja Narrinsa; **Wuolijoki** ilahdutti Niskavuori-sarjaansa Sentraali-Santralla. Rikastuttavat henkilöt siis tuovat mukanaan huumoria ja komiikkaa, höllentävät tiukkuutta. He ovat se tarinan imelys.

Elokuviin on usein kirjoitettu pieniä cameo-rooleja, eräänlaisia *Viiden minuutin vierailijoita* (ks. Aaltonen 1993, 57). Tällainen henkilö keskeyttää toiminnan saapumalla paikalle. Hahmon idea on päästää katsoja hengähtämään hetkeksi. *Rio Bravossa* sheriffin apulainen Stumpy lukeutuu kategoriaan. Tyypillisintä kuitenkin on, että vierailija esiintyy vain yhdessä kohtauksessa esim. *Taksikuski*ssa Martin Scorsese esittää taksin takapenkillä istuvaa mustasukkaista aviomiestä.

2.8 Henkilön työstäminen unen materiaalista

Kirjailija **Sirkka Laine** on kehittänyt kirjoittajakurssityypin, jossa materiaalina käytetään unia. Ihme kyllä, tämä on sellaista toimintaa, että amerikkalaiset oppaat siihen eivät juuri ole tarttuneet. Seuraavassa kuvaan mitä *Kirjoittajien unikurssilla* voi tapahtua ja miten henkilöitä synnytetään unista. Kokemukset ovat peräisin Laineen Mikkelissä 1996 pitämiltä kursseilta (Laine 1996, SNO:n arkisto).

Alkusäyksenä on ennakkotehtävä osanottajille: Kirjoita yksi unesi niin tarkoin kuin suinkin muistat. Aikamuoto on preesens. Keksi unelle otsikko.

Kurssin aluksi käydään läpi 'unen teoriaa' ja ennakkotehtäviä tarkastellaan ryhmässä. Vetäjän johdolla kustakin unesta nostetaan esiin tyypilliset unielementit ja "unen kertoma tarina". Unessa esiintyviä henkilöitä ja eläimiä pohditaan erityisesti suhteessa uniminään, toisin sanoen hahmotellaan ikään kuin kartta, josta erilaiset konfliktit ja jännitteet tulevat selkeämmin esiin.

Kurssilla jatketaan yötehtävänä ennakkotehtävää siten, että osanottaja kirjoittaa unensa joko proosarunoksi tai novelliksi tai molemmiksi.

Analyysin pohjalta on käynyt selväksi, missä maisemassa unen "minä" liikkuu, mikä on unen luoma draama (ehkä useitakin eri-ilmiasuista mutta samasta asiasta kertovaa draamaa), ketkä ovat muut draaman henkilöt.

Usein analyysi johtaa jungilaisille jäljille; unen minä liikkuu myyttisten olentojen luona, ne on syytä nostaa valvetajunnan tietoon. Keskeisimpiä vuosien mittaan esiintyneitä myyttiolentoja ovat Laineen mukaan seuraavat:

1. *Pieni lapsi*, jonka uniminä ottaa suojiinsa. Lapsella on jokin viesti annettavanaan, hän osaa puhua tai toimia aikuista paremmin. Usein unen näkijä tiedostaa valveilla jättäneensä omat tarpeensa tyydyttämättä, olevansa itse tuo lapsi jolle pitäisi antaa aikaa.
2. *Eläin*, joka uhkaa tai suojelee, joka on inhimillinen ja osaa puhua
3. Naisten unissa *animus*, mies joka edustaa sankaruutta tai uhkaa. Aika usein *pappi, munkki, lääkäri, opettaja, työnjohtaja*. Ilmiasultaan hahmo on ristiriitainen, kuten pappi joka polttee saarnastuolissa tupakkaa ja on

omiaan kehittymään novellissa nk. kaksoispersoonaksi tai koomiseksi henkilöksi: pappi valepuvussa, susi lammasten vaatteissa, auktoriteetti jonka heikkoudet paljastuvat. Muuan kurssilainen kuvaa professoria, joka luennoi Baltian semiootikoista, Leonardo da Vincista ja Darwinista sikiin sokin, kunnes uniminä hermostuu ja poistuu “kilttien oppilaiden salista”. Uniminän kafeinista eksyneisyudentunnetta lisäävät “tyhjäsilmaiset virkailijat” ja merenrannalla oleva vihainen mies, joka osoittautuu uimataidottomaksi isäksi. Myyttinen lautturi, viisas vanhus on mummo, joka vie uniminän turvaan mökkiinsä, näyttää tälle kauneuden ja vapauden, tekee tästä itsenäisen ihmisen, muista erottuvan saarekkeen.

4. *Ankara, pelottava äiti.* Äitejä saattaa olla monta samassa unessa, he ikään kuin ympäröivät unenminää vaatimuksineen, käyvät hyökkäykseen kukin taholtaan. He muodostavat liiton, ovat juoruämmiä tai hurskastelijoita, joukko ilkeitä työkavereita tms. Muuan kurssilainen huomaa unessa olevansa raskaana. Työpaikan kolme naista esiintyvät kieroina juoruämminä, vain “esinainen” on ymmärtäväinen, nk. hyvä äiti. Unenminä käsittää, että lapsi olisi työkaveri Heikin, ei hänen oman miehensä Matin. Myöhemmin unenminä saa keskenmenon sairaalassa. Kotona hän päättää valehdella Matille olevansa muuten vain sairas. Lapsi olisi hänen mielestään ollut tyttö - eli hän itse sellaisena kuin hän todella on.

Unen voi sijoittaa syntymässä olevan novellin osaksi. Erään osanottajan novellissa Siljaninainen henkilö nukahtaa ja löytää omaan elämäänsä ratkaisun unessa esiintyvän viisaan vanhuksen kautta. Vanhusta täytyy auttaa ensin rakennustyössä, sitten voi astua vilvoittavaan veteen, muuttua osaksi alkumerta ja olla kuin kala.

Unikurssit ovat sen verran lyhyitä, Mikkelissä työpajaviikonloppuja, ettei henkilöitä voi kuljettaa tämän pitemmälle elämään omaa kirjallista elämäänsä, ellei kirjoittaja jatka omin voimin kotona. Tekstit, sekä proosarunot että novellit, kirjoitetaan yleensä uudestaan ensimmäisen kritiikkierroksen jälkeen.

Tärkeintä oppimisen kannalta Sirkka Laineen mielestä (Laine 1999, kirje 27.7.) on ohjata kirjoittajaa tarttumaan alitajunnan tuottamiin ideoihin, henkilöhahmoihin ja näkemään niiden paikka suhteessa tekstin kokonaisuuteen. Kurssilaisen on mahdollista hoksata miten rikas ja viisas alitajunta on, samasta on kyse kaikessa fiktiivisessä kirjoittamisessa. Novellin, romaanin tai näytelmän henkilögalleriassa jokaisella on tietty asemansa erilaisten tahtojen, tyyppien ja karakterien esilletuomisen näkökulmasta. Henkilö “edustaa” aina

taideteoksessa laajempaa katselupistettä yhteisöllisesti ja historiallisesti kuin vain itseään. Persoonana hänet täytyy kuvata yksilöllisesti ja tarkoin vedoin niin että lukija pääsee hänen maailmaansa mukaan tunteiden kautta - mutta pinnan alla näkyvät suuremmat virrat yleensä ihmisestä, ihmisistä.

Usein kirjoittajat ovat lähtökuopissaan aivan liian arkipäiväisiä, he kuvaavat arkiaskareita tylsästi ja liian läheltä. Hieman kaunaisia työpaikan kahvipöytäkuvauksia on puuduttavaa lukea kun niistä puuttuu laajempi edustavuus, juuri tämä hierarkkinen asetelma joka syntyy vasta sitten kun kirjoittaja pystyy etäyttämään omat yhteisönsä ja arkensa tapahtumat riittävän kauas, näkemään tavallaan myyttien kautta. Syvyys syntyy tästä.

Jos unikurssilla havahtuu (mikä paradoksi!) tajuamaan miten jokaisen arkisenkin tapahtuman alla kulkee koko ihmiskunnan pohjavirta, ikuiset ajatukset, ikuinen tieto, ja miten alitajunta yrittää sitä tuoda hieman esille, niin eiköhän uuttera ja lahjakas kirjoittaja jatka harjoitusta itsekseen. Matka on pitkä ja huima, se voi höperryttää tai tuottaa hyvää tekstiä. (Laine 1966, Unikurssin materiaali)

3. HENKILÖ SISÄLTÖINÄ

On hyvin vaikea syntymässä olevasta tarinan henkilöstä sanoa, mikä osa hänessä on rakennetta, mikä sisältöä. Siksi annan itselleni anteeksi, jos paikoin risteytän näitä aspekteja. Voimme esimerkiksi kysyä, onko henkilön funktio puhtaasti rakenneominaisuus vai onko siinä kyse sisällöstäkin. On kaikei käynyt jo ilmi, että kirjoittajanoppaat eivät ole kiinnostuneet sellaisista formalistien tai strukturalistien analyttisistä tietorakennelmista kuin esimerkiksi **Proppin** tai **Bremontin** malleista. Kotimaisissa oppaissa ei ole esitelty joitain poikkeuksia lukuun ottamatta ²² myöskään Sankarin Matkan tapaisia juonityyppejä ja niihin saumattomasti liittyviä henkilögallerioita. Amerikkalaisiin oppaisiin lähes jokaiseen liittyy ainakin pienimuotoisia henkilötyypittelyjä, selvimmin elokuvaan ja televisiosarjaan liittyviä yleistyksiä.

Mitä tarkoittaa, että *henkilö on sisältönä*? Teen vastakysymyksen: Miten henkilö kirjoitetaan tarinaan niin että hän kiinnostaa lukijaa/katsojaa? Näen siis yhä henkilön realistisesti osana tarinaa, en aio pohtia kuinka hän konstruoituu satunnaisesta tekstistä, eräänlaiseksi laboratorionäytteeksi. Siirryn nyt yhä enemmän tarkastelemaan henkilöä kirjoittajakoulutuksen praksiksessa. Yleisessä kirjallisuustieteessä vähemmälle jäävä arvottamiskysymys (onko toteutus hyvä, huono vai keskinkertainen) nousee terävänä esiin kirjoittajakoulutuksessa.

Jane Rogers palauttaa teoksessaan *Teaching Creative Writing* (1992, 114) mieliimme, millaisia keinoja kirjoittajalla on käytössään kun hän alkaa työstää henkilöä tarinaansa:

1. Hän voi kuvata fyysisiä piirteitä: "Ruokkoamattoman parran takaa pilkotti suu, tiukka ja ohuthuulinen".
2. Kirjoittaja voi antaa kertojanäänen tulkita henkilöä: "Tällä naisella on vähän ymmärrystä eikä juuri mitään sanottavaa".
3. Mahdollista on paljastaa henkilön ajatuksia: "Mies seisoo siinä ja ajattelee kuinka lapset pian tulisivat ja levittäytyisivät olohuoneeseen". Kertojanäänen variointi tarjoaa monia konsteja, esimerkiksi epäluotettavan kokijan, fokalisoinnin mahdollisuuden.
4. Henkilö ilmenee puheen avulla: "-- Minä olen puolikuollut pelosta, Anni sanoi".
5. Toiminnan avulla: "Minä riistäydin irti ja hän astahti taaksepäin ja napsautti sormiaan".
6. Metaforan, kuvan avulla: "Rabbit Angstrom".
7. Sen avulla mitä muut henkilöt sanovat tai ajattelevat: "Ajattele nyt vähän itsekin, kolmikymppinen mies ja vielä kehtaa pikkupoikien kanssa kiertää pelihalleja".

8. Assosiaatioiden avulla, paikkojen, tunnelmien ja esimerkiksi ammattien avulla: Angstrom on pesäpalloilija; mitä voi odottaa ihmisiltä, jotka asuvat Kouvolassa, paikassa joka tavallaan on epäpaikka?

On oletettavaa, että edellä esitellyistä keinoista jotkut ovat omiaan vetoamaan tietynikäisiin lukijoihin ja kirjoittajiin. Jokainen noista keinoista on sellainen, että sitä voi harjoittaa.

Osa Rogersin mainitsemista tekniikoista on sellaisia, joissa *määrittely tapahtuu suoraan, sanoilla*. Jotkut keinot kuuluvat *epäsuoran esittämisen* puolelle. Niitä ovat Rimmon-Kenanin mukaan esimerkiksi *toiminta, puhe, ulkoinen olemus, ympäristö, analogian vahvistamat nimet, maisemat ja henkilöiden vahvistamat analogiat*. (Rimmon-Kenan 1991, 77 - 91)

Aarne Kinnunen on esitellyt käsitteen *kertomuksen varjo*. Kun tuotamme jonkun kertomuksen, pistämme samalla lukijan pohtimaan, miten toisin olisi voinut käydä, tapahtua, tehdä. (Kinnunen 1989, 45) Minusta on selvä, että lukija tajutessaan miten tyhmästi tai viisaasti joku henkilö on käyttäytynyt, saa lisäpontta elämykseensä kertomuksen varjosta. Kertomuksen varjo toimii myös arvottamiskeinona: onko nähty ratkaisu juuri se paras.

Joudun ajatusteni tueksi ottamaan esimerkkejä kirjallisuudesta, eri välineille kirjoitetuista tarinoista. Kuvattavaksi joutuva yksikkö voi siis olla yhtäältä koko teos, mikäli on kyse esimerkiksi henkilön muuttumisesta; toisaalta se voi olla yksi kohtaus, mikäli kyse on esimerkiksi konfliktiin joutuneesta henkilöstä; pienimmillään se voi olla sellainen merkitystä välittävä suppea yksikkö kuin joku **Roland Barthesin koodista**. Barthesin koodit voi nähdä erilaisia merkityksiä kannattaviksi parafraaseiksi (vrt. Rimmon-Kenan, mt. 22) tai oikeammin parafraasien otsikoiksi. Minun mielestäni voi oikein hyvin pohtia, missä määrin henkilö X:n keskeinen merkitys on esimerkiksi *kulttuurikoodissa*.

Kirjoittajanoppaat puhuvat melkoisen runsaasti henkilön valmistamisesta. Toivon saavani tämän metakertomuksen pääpiirteissään esiinkaivetuksi, vallankin sen vuoksi, että kotimaiset oppaat jättävät henkilön satunnaisten oppien varaan.

Mitkä ovat ne henkilökuvauksen ja henkilönrakentamisen taitoalueet, joitten onnistunut hallinta synnyttää lukijassa nautintoa? Mistä minun pitäisi ne poimia? Ratkaisen kysymyksen näin: lähdän liikkeelle kirjoittajanoppaiden näkökulmista ja diskursseista ja risteytän tarvittaessa niihin kirjallisuustieteen näkökulmia.

Mitkä solmukohdat siis ovat henkilöiden sisällöntuotannon kannalta olennaisia?

3.1 Henkilöllä on nimi

Mieleeni nousee tilanne televisiokäsikirjoittajien kurssilta vuonna 1995 Mikkeliissä. Dramaturgi **Outi Nyytäjä** soittaa huolestuneena kirjailija Juha Siltaselle kysyäkseen tämän mielipidettä eräästä harjoitustekstistä: - Sano, onko tällaiselle naiselle parempi antaa nimeksi Vuokko vai Eeva? Siltanen vastasi. Mietittyään pitkään.

Nimeäminen on yksinkertaisin tapa luonnehtia henkilöä. Jokainen nimeäminen on tavallaan henkiin herättämistä, sieluttamista, yksilöllistämistä. Nimen antamisen jälkeen "perustamme" henkilön, löydämme subjektin tarinalle ja alamme rakentaa jotakin kokonaista. 1700-luvun komedioissa ovat nimet allegorisia tai kvasiallegorisia (Fieldingillä *Allworthy* ja *Witwoud*). Tällaisen käytännön hienovaraisempi muoto on onomatopoeettinen sävyttäminen, jonka niinkin erilaiset kirjailijat kuin Dickens ja Henry James, Balzac ja Gogol ovat omaksuneet. Suomalaisista henkilönnimistä onomatopoeettisesti mietitty on esimerkiksi Maria Jotunin *Matami Röhelin*; Joel Lehtosen *Aapeli Muttilainen* ja *kauppaneuvos Könölin* taas toimii allegoriana, luonteenkuvastajana tai kohtalonkuvastajana. (Wellek - Warren 1969, 276; Kantokorpi 1990, 120 - 121)

Oma juonikertomukseni *Kohti pohjoista* -tarinasta on leimallisesti mimeettinen, se käyttää oman elämäni aineistoa viisikymmenluvulta. Miksi siellä on sellaisia henkilönnimiä kuin *Pirkko*, *Paula*, *Leena*, *Pynnösen täti*, *Otto-eno*, *Laila-täti*? Siksi, että silloisten ihmisten nimet olivat juuri noita. Tarinassa liikkuu kahden sukupolven edustajia, kahden polven nimistöä. Raija Orasen 44-osainen televisiosarja *Puhtaat valkeat lakanat* ottaa henkilönnimet taiten kaksikymmenluvulta ja nelikymmenluvulta, isän/äidin ja lasten tarpeisiin. *Raikas*-sukunimi ja tehdaslaitoksen nimi liittyy symbolisesti ajan kulumista ja kulttuuririty-

liä kuvastavaan johtomotiiviin (käsitys siitä millaisia lakanoiden pitää olla ja miten niitä pitää hoitaa). Irmeli Castrenin käsikirjoittama sarja *Tuliportaat* taas osoittaa sosiaalisen eron herrasväen ja palvelijoiden välillä: kustantajasuvun jokaisella jäsenellä on etu- ja sukunimi murrosikäisiä myöten, taloudenhoitaja sitä vastoin on pelkkä *Kaisa* ja autonkuljettaja pelkkä *Holopainen*.

Nimi säteilee monia assosiaatioita. Mitä ajattelemme naisesta, jonka sukunimi on *Ala-Knaapi-Pesonen*? - Nimi voi myös kertoa etnisyydestä. Kuopiolainen mies olkoon *Korhonen*, suomalais-ruotsalais-juutalainen *Liebkind*. Robert Parkerin tunnetuin dekkarisankari on nimeltään *Edmund Spenser*. Hän onkin kunniaksi nimelleen: hän rakastaa kirjallisuutta. Parker jopa kehittää Spenserin henkilökohtaisen habituksen nimen ympärille, nimeen sopivaksi (Card 1988, 42). Colin Dexterin poliisiromaanien komisaario *Morsen* etunimi pysyi romaanisarjan loppuun saakka salassa, Morselle nimi on trauman paikka. Sara Paretskyn dekkarit tapahtuvat Chicagossa, niinpä niissä on runsaasti puolalaisia sukunimiä.

Päähenkilön nimi koko teoksen nimenä viittaa teoksen henkilökeskeisyyteen, sen strategiaan: *Madame Butterfly*, *Arabian Lauri*, *Matami Röhelin*, *Anna Karenina*, *Anna ystävämme*, *Lotta lentoemäntäoppilas*.

Boris Uspenski on käsitellyt *Komposition poetiikka* -teoksessaan nimeämistä näkökulmaongelmana. En puutu tuohon narratologiseen kysymykseen kuin yhdeltä kantilta, asenteissa tapahtuvan muutoksen. Nimen käyttäminen ilmaisemaan asennetta on yleinen ilmiö. Uspenski ottaa esimerkin sanomalehtien diskurssista. Pariisin lehdet käyttivät *Napoleon Bonapartesta* tämän marssiessa kohti Pariisia ennen nousuaan valtaan 100 päiväksi seuraavia nimityksiä:

Korsikalainen kauhistus on noussut maihin Joan lahdella.

Seuraava: *Kannibaali* etenee kohti Grassea.

Kolmas: *Vallankaappaja* saapui Grenobleen.

Neljäs: *Bonaparte* valtasi Lyonin.

Ja lopulta: *Hänen Keisarillista Korkeuttaan* odotetaan tänään hänelle uskolliseen Pariisiin. (Uspenski 1970/1990, 40)

Sukunimet ja joskus etunimetkin viittaavat yhteiskunnalliseen taustaan. Yhdysvaltalaisessa romaanissa henkilö, jonka nimi on *Reginald Fitzsimmons III* tulee ihan eri piireistä kuin *Salah Mahjoub*. Nimestä pystyy päättelemään jotain myös vanhempien kunnianhimosta ja haaveista nimeämishetkellä: on eri asia tulla ristityksi Liisaksi tai Matiksi kuin Jeannetteksi tai Jeromeksi. Kirjoittaja pystyy sanomaan jotain olennaista henkilöstä myös tutkimalla ja päättämällä tarkasti miten henkilö itse kutsuu itseään. *Sano Rami vaan* on erilainen henkilö kuin *Olen opetusneuvos Tauno Karila*. Hyväksyykö henkilö lempinimensä?

Tietyissä genreissä nimeäminen on muita tärkeämpi tehtävä. Niinpä lapsille kirjoitavia neuvotaan tarinan alussa antamaan kylliksi informaatiota, jotta lapsi tajuaa millaisesta kertomuksesta on kyse. Henkilöiden iän, mahdollisten eläinhenkilöiden nimien lisäksi ihmishenkilöt on nimettävä selvästi. Lapsille kirjoittamisen oppaan laatinut **Catherine Storr** kertoo paljonkin tutkivansa erilaisia hakuteoksia, mm. puhelinluetteloita, saadaksen tuntuman erilaisiin nimilistoihin. (1988, 22 - 23)

Romanttisen viihteen tekijät pohdiskelevat henkilönnimiä ahkerasti. Amerikkalaisesta kokoomateoksesta *How to Write A Romance and Get It Published* löytyy artikkeli, jossa Debra Oxier kiittelee Janet Dailey -nimistä kirjailijaa siitä, että tämä niin hienosti keksii sankaritarille ja sankareille nimiä: *Bay, Blake, Brant, Brock, Brodie, Chance, Choya, Cody, Travis, Zachary* ovat hyviä nimiä sankarille, samoin esimerkiksi sellaiset kreikkalaisperäiset nimet kuin *Nico, Leon, Stephanos, Dion* ja ranskalaisperäiset *Dominic, Andre* ja *Vincente* käyvät hyvin miehelle, joka kuiskaa rakkaudentunnustusta naisen korvaan. Mikä nimi on, kysyy aktiivilukija Oxier, ja vastaa: - Ellei minulla olisi Dominicia, Drakea, Leonia ja Swenia, elämästäni puuttuisi jotain. Kirjailijan luova mielikuvitus antaa minulle ja kaltaisilleni lukemattomia unohtumattomia hetkiä. (Oxier 1990, 99 - 101) Maggie Osborne kehottaa harkitsemaan rakkausromaanin nimiä tarkkaan, välttämään epämiellyttäviä konsonantteja ja varmistamaan, että nimet sopivat aikakauteen, paikkaan, taustaan ja ikään. Lempinimet ovat hänen mielestään hyvä ratkaisu. (Osborne 1990, 92)

Barthesin mielestä henkilökuvan aineksia kerätessä perustava *koheesiota luova* tekijä on erisnimi:

Henkilö on adjektiivi, attribuutti, predikaatti... Sarrasine (viite) on summa, paikka jossa yhtyvät *levottomuus, taiteellinen lahjakkuus, itsenäisyys, ylettömyys, naisellisuus, rumuus, moniaineksisuus, jumalattomuus, piikittelyn halu, tahto* jne. Erisnimi luo illusion, että tuohon summaan on lisätty jokin kallisarvoinen ylimäärä (jotain *yksilöllisyyden* tapaista, jotain kvalitatiivista ja sanomatonta, jonka ansiosta se välttää sepitettyjen henkilöhaahmojen vulgaarin laskettavuuden), ja juuri tuo Erisnimi on ero, joka tuottaa sen, mikä henkilössä on erityistä. (Barthes 1974, 190 - 191; suomennos tässä Auli Viikarin, ks. Rimon-Kenan 1991, 52)

3.2 Henkilö toimii

Seuraavaksi esitän, kuinka tietyillä fiktion tekniikoilla päästään tiettyihin tehoihin. Tässä yhteydessä ajattelen tarinaa ja tekstiä lähinnä novellin näkökulmasta.

Määrittelen *novellin* seuraavasti: Novelli kertoo tapahtumasta joka sattuu jollekulle. Novellin ideaan kuuluu se, että sen eri aspektien välillä vallitsee selvästi havaittava tasapaino. Novelli eroaa *luonnostelmasta* siten, että siinä "jotain tapahtuu jollekulle". Luonnostelma (sketch) taas on staattinen kuvaus henkilöstä tai paikasta tai jostain muusta. Novellille on ominaista dynaamisuus: sama voi tapahtua vain kerran. Henkilö muuttuu -vaikkapa vain aavistuksen verran. Hänessä tapahtuu jokin liikahdus. (vrt. Hills 1987, 2 - 3)

Luonnostelma on kirjoittajakoulutukselle tyypillinen muoto. Mitä pikaharjoituksissa muutakaan tehdään kuin luonnostellaan? Varmistetaan jonkin aspektin hahmotus niin että sitä voidaan yhdessä pohtia.

Fiktion tekniset aspektit (henkilökuvaus, juoni, 'näkökulma', ts. fokalisaatio, teema, tyyli ja kieli, miljö, symbolit ja kuvat) voidaan ottaa käyttöön sekä romaanissa että novellissa, novellissa tosin vähin nyanssein.

Koska puhun toiminnan ilmenemisestä myös draamamuodossa, määrittelen mitä tarkoitan *draamanomaisella tarinalla*. Verrataan kahta tekstipätkää:

Teksti 1

Eero on seuramiehenä tunnettu ja hyvännäköinen 40-vuotias kirjailija, . Eräänä päivänä hän ylittää katua vasten punaisia liikennevaloja ja joutuu auton tönäisemäksi. Hän ei kykene liikuttamaan oikeaa kättään. Pahinta on, että hänellä todetaan jonkinasteinen aivovamma.

Teksti 2

ALKU: Eero, 40-vuotias huipputason kirjailija, joutuu auto-onnettomuuteen ja viedään sairaalaan. Hän ei pysty liikuttamaan oikeaa kättään. Lääkärit pelkäävät että hän on halvaantunut. Pahinta on että hänellä on myös aivovamma.

KESKIKOHTA: Eero ei halua hyväksyä sitä ajatusta että hän jäisi halvaantuneeksi. Siksi hän käy kuntoutuksessa ja odottaa että tunto palautuisi käteen ja ajatus rupeaisi pelamaan. Hänen on hyvin vaikea keskittyä mihinkään. Hänen vaimonsa, kustannustoimittajansa ja ystävänsäkin ajattelevat että taitaa olla liikaa toivottu.

LOPPU: Sitkeästi Eero käy terapiassa ja harjoittelee kotona vaimon kanssa muistiaan. Hän ei anna periksi. Eräänä päivänä käsi liikkuu! Ystävät ovat ihmeissään. Eero kyllä tietää, että vielä on pitkä matka siihen kun hän kykenee saattamaan loppuun romaaninsa, mutta tämä on kuitenkin alku parempaan.

Ensimmäinen teksti on uutinen, ei vielä draaman kaarta muodostava. Toinen versio sitä vastoin sisältää draaman ainekset, vaikka onkin yksinkertainen ja ehkä käytössä kulunut. Se sisältää konfliktin. Jotain tapahtuu jollekulle, Eerolle, päähenkilölle. Eero uhkaa menettää juuri ne toiminnot, jotka kirjailijan työssä ovat ratkaisevimmat. Tämä pistää päähenkilön liikkeeseen, hänen on toivuttava. Ongelma ei kuitenkaan ratkea helpolla, muutenhan mitään draamaa ei syntyisikään. Päähenkilö osoittautuu sisukkaaksi taistelijaksi. Vaikka ystävät eivät enää uskoisi toipumiseen, Eero uskoo. Lopulta sitten päähenkilö saavuttaa jonkinlaisen ratkaisun, käsi alkaa liikkua ja ajatus kulkea. Ratkaiseva hetki on koittanut.

Elämä on matka. Ihminen tulee polkujen risteykseen. Siinä hän joko tuntee voivansa itse päättää kumpaan suuntaan kannattaa mennä, tai ei tunne voivansa. Kirjoittajan tehtävä on osoittaa lukijalle miksi henkilö valitsee juuri tuon tien eikä tätä. Hänen on näytettävä

toiminnan ja juonen avulla mihin valinta perustuu: ajavatko siihen olosuhteet vai esimerkiksi jotkut ihmiset. Millaisia mahdollisuuksia polut edustavat?

Silloin kun kirjoittaja luonnehtii henkilöä toiminnan avulla, hänellä on kaksi mahdollisuutta. Yhtäältä hän voi näyttää *mitä henkilöllä on tapana tehdä* (fixed action), mitä hän toistuvasti puuhailee. Toisaalta hän voi näyttää *toimintaa ja tekoja jotka muuttavat henkilön* (moving action), tekoja jotka ovat "kerrasta poikki". (vrt. Genette 1980, 113 - 160)

Toiminnan ilmaiseman epäsuoran henkilökuvauksen kannalta on olennaista, kuvataanko jotain sellaista, mikä tapahtuu vain kerran vai sellaista, mitä tehdään jatkuvasti, aina samalla tavalla.

Päivärutiinit noudattavat tiettyä kaavaa ja kertovat ihmisestä: ammattitappaja aloittaa aamun juomalla purkillisen maitoa, sitten hän nostaa viherkasvin ikkunan eteen ja avaa ikkunan. Elämä kokonaisuudessaan voi oudosti toistaa itseään. On ihmisiä, jotka huolestuvat kaikesta. On ihmisiä, jotka ottavat enemmän tehdäkseen kuin jaksavat. On miehiä, jotka aina metsästävät uutta naista kuin Don Juan. On nuoria miehiä ja naisia, jotka jatkuvasti joutuvat hankaluuksiin. On naisia, jotka aina rakastuvat alkoholisteihin. Levysoittimen neula on juuttunut yhteen ja samaan uraan.

Se mikä novellissa tapahtuu, voi tapahtua vain kerran. Novellissa voidaan näyttää, miksi päähenkilön neula juuttui uraan ja miten hän joutui staattiseen tilaansa. Novelli voi myös näyttää kuinka henkilö pääsee pois urasta. Joissakin tapauksissa novelli näyttää kuinka henkilö menettää viimeisen tilaisuutensa päästä selville vesille.

Novellin dynamiikka voidaan käynnistää esittämällä peräkkäin rutiinimainen toiminta ja siihen syntyvä katkos:

Olin työtön. Mutta minä päivänä hyvänsä odotin saavani viestin pohjoisesta. Makasin sohvalla ja kuuntelin sadetta. Kömmin välillä ylös ja tähysin verhon takaa postinkantajaa.

Kadulla ei ollut ketään, ei mitään.

En ollut ehtinyt olla pitkälläni vielä viittäkään minuuttia kun kuulin jonkun nousevan kuistille, pysähtyvän ja koputtavan.

(Raymond Carver, Keräys)

Tästä alkaa potentiaalinen kertomus, novelli. Kuka tulee, miten hän muuttaa päähenkilön staattisen tilanteen? Kirjoittajan intressien mukaista on näyttää pätkä uneliasta, jo päiviä jatkunutta rutiinia, jotta se mikä on tuleva, pääsisi oikeuksiinsa. Millä tavoin nyt alkava tapahtuminen on ainutlaatusita?

Se mikä tästä lähtien tapahtuu, muuttaa päähenkilöä. Tarkalleen otettuna hän on novellin lopussa ainakin vähän erilainen kuin alussa. Sellainen novelli, jonka lopussa henkilö on sama kuin alussa, saattaa olla kiinnostava sekin. Hänet voi näyttää jopa entisestään jymähtäneempänä. Hän on menettänyt viimeisen mahdollisuutensa muuttua. Se hänelle on tapahtunut.

Muutoksen tunnusmerkit täytyy oppia tunnistamaan. Tarkkuuttaan voi harjoitella esimerkiksi miettimällä mikä teki tutusta ihmisestä sellaisen kuin hän on.

Matti-eno on kyyninen mies. Kyllä hän osaa elämästä nauttiakin. Hän on poikamies. Hänestä on mukava jutella tuttujen leskimiesten kanssa. Hän kuuntelee heidän juttujaan ja piristää heitä, joskus hän tarjoaa kaljat. Hän käy silloin tällöin meillä syömässä, mutta ei koskaan tuo tuliaisia. Hän taitaa olla yksinäinen.

Miten hänestä tuli se mikä tuli? Äiti kertoi eilen, että vuonna 1956 Martti tapasi Hämeenlinnassa Leena-nimisen naisen, joka...

Mitä tapahtui? Kun tajuaa millainen tuo tärkeä episodi ihmisen elämässä on ollut, osaa paremmin konstruoida myös fiktiivisen kriisin. Novellin kirjoittajan pitää oppia keskittymään merkityksellisiin tapahtumiin. Mikä on se piste, jossa tai jonka jälkeen ei enää ole paluuta?

Kriisi-sana tulee kreikan kielen ilmauksesta *krisis* 'erottaminen, ratkaisu, arvostelu, oikeuden päätös, oikeudenkäynti, taudinkäännö' (Koukkunen 1990, 271). Kriittinen hetki on siis se avainkohta, dynaaminen hetki, joka aiheuttaa muutoksen tai liikeytyksen henkilössä, mutta hänen lisäksi myös juonessa ja koko tarinassa.

Tuosta novellin tärkeästä hetkestä, käänneestä, oivalluksesta, voidaan **Rust Hillin** tavoin käyttää myös kirjallisuuden termiä *epifania* (kreik. *epi* + *phaneim* 'näyttäytyä, ilmetä (jollekulle)', engl: *epiphany*). (Hills 1987, 19; Baldick 1991, 72)

Toiminnan jäsentämisessä voi karkeasti käyttää myös **Barthesin** S/Z-analyysia. Lineaarisista koodeista *toiminnan koodi* seuraa tekojen kaaviota ja hermeneuttinen *arvoitusten koodi* avaa ratkaisuja arvoituksiin ja poistaa ymmällä oloa. *Proaireettisuus* (proairetic code) merkitsee **Princen** mukaan "koodia joka säätelee toimintayksiköiden (Barthesilla *lekseemi*) ketjuttamista pitemmiksi yksiköiksi tai paloittelua pienemmiksi yksiköiksi". (Prince 1987, 77; Barthes 1974, 19; 255; Enckell 1974, 145 - 156)

Barthesille 'toimintaa' ovat mm. seuraavanlaiset jaksot: "tulee takaisin", "on paneutuneena", "purskahtaa nauramaan", "ehdottaa tapaamista jotta voisi kertoa tarinan", "kysyä jotain", "astua eteiseen", "nousta samoihin vaunuihin", "saada näyttämöllä esiintyvältä taiteilijalta huomiota osakseen" (Barthes 1974, 255 - 265).

Lukemisen/kirjoittamisen mielekkyys saattaa joskus riippua arvoitusten koodin olemassaolosta, sen rakentamisesta osaksi rakenteita ja lekseemejä eli mielivaltaisen pituisia tekstinosia.

Televisiokäsikirjoituskoulutuksessa käsitellään luonnollisesti toimintaa hyvinkin paljon. Monelle tuottaa vaikeuksia ymmärtää mitä 'toiminnalla' tarkoitetaan. Niinpä sitten syntyy kohtauksia joissa kaksi ihmistä istuu keittiössä juomassa kahvia. - Mutta kahvinjuontihan on toimintaa, he sanovat. Toiminnan he siis tulkitsevat lähinnä puuhailuksi.

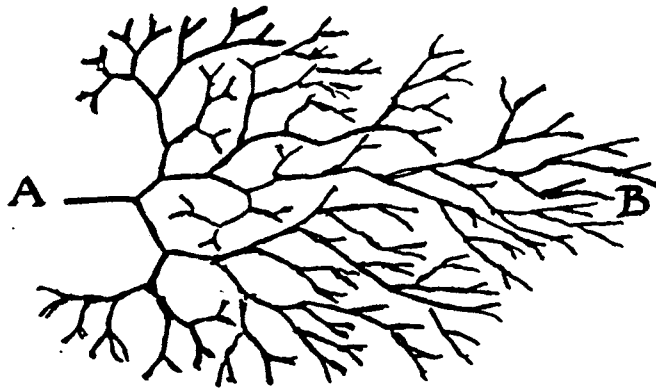
Amerikkalaiset action-elokuvat maahan syöksyvine helikoptereineen, varastorakennuksen läpi kiitävine moottoriveneineen ja kaahaavine autoineen taas ovat esimerkkejä tarinoista, joiden pääosassa itse asiassa on toiminta. Toiminta organisoii ihmisenkin.

Raymond Carverin novellissa *Niin paljon vettä niin lähellä kotia* (joka myös siältyy **Robert Altmanin** elokuvaan *Short Cuts*) toiminta, tai oikeammin se mikä jätetään tekemättä, on tarinan ydin. Joukko miehiä lähtee kalaan. Makuupussit, muona ja keittoastiat, pelikortit ja viski kannetaan leirintäpaikalle. Teltat pystytetään. Sitten:

- - Mel Dorn löysi vedestä kasvoillaan kelluvan alastoman tytön, joka oli kiilautunut rannassa törröttävien oksien väliin. Hän huusi muille ja he tulivat katsomaan. He tuumivat mitä tekisivät. Joku heistä - Stuart ei sanonut kuka, ehkä se oli Vern Williams, romuluinen, leppoisa mies joka nauraa paljon - oli sitä mieltä, että heidän pitäisi lähteä heti paikalla takaisin autolle. Toiset tonkivat kengillään hiekkaa ja sanoivat, etteivät he olleet lähtemisen kannalla. - - Yksi miehistä - en tiedä kuka, ehkä Stuart, hän olisi voinut tehdä sen - kahlasi veteen, tarttui tyttöä sormista ja veti hänet lähemmäs rantaa, matalaan veteen, yhä kasvot kohden pohjaa, ja otti sitten pätkän nailonköyttä ja sitoi sen tytön ranteeseen ja kiinnitti sitten köyden puunjuuriin, ja toisten taskulamput välähtelivät koko ajan tytön ruumiilla. Lopulta he palasivat leiriin ja joivat viskiä. - - (Carver 1994, 92; Altman 1994, 7 - 12)

Toiminta ottaa henkilöt mukaansa eikä paluuta ole. Kysymys "mitä sitten tapahtui" on jälleen yhtä vaihtoehtoa vailla. Kun novelli on tullut loppuun ja saanut loppuratkaisunsa, ainakin yksi vaihtoehto on menetetty. Metaforisesti voimme kuvitella, että valinnat noudattavat samanlaista skeemaa kuin puunlehdessä risteilevä suonisto:

KAAVIO 3: Toiminta ja valinnat



(Hills 1987, 25)

Kun kirjoittaja/lukija lähtee liikkeelle pisteestä A ja etenee pisteeseen B, hänen on tehtävä vähintään kaksitoista ratkaisua polkujen risteyskohdissa. Kuljettu matka on myös elämänhistoria. Kun piste B on saavutettu, siitä voi nähdä mihin ratkaisut perustuvat. Jotkut ovat vaatineet ankaraa päättäväisyyttä, jotkut ovat syntyneet kuin sattuman kaupalla. On ratkaisu tehty sitten niin tai näin, se aina on kaventanut *olisin sen toisinkin voinut tehdä* -varstoa. Kun polkuja tähyilee B:stä A:han, havaitsee ettei vaihtoehtoja oikeastaan ollutkaan.

Eikö lukiessa ja kirjoittaessa näin pidä ollakin? Kun tarinaa synnytetään, näyttää henkilöille ja toiminnalle löytyvän runsaasti liikkumavaraa. Mutta kun tarina on lopussa, tuntuu siltä, että juuri näin piti käydä.

Myös **Claude Bremondin** tarinan kuljetusmalli viittaa tarinasta eroteltaviin, erillisiin toiminnan ja tapahtumisen jaksoihin. Yhteen liitettyinä nämä jaksot rakentavat koko kertomuksen. Jokainen eroteltava jakso vastaa tavallaan kysymykseen kyllä vai ei. Funktioita voidaan erotella kolme: ensimmäisessä asetetaan tapahtumisen *mahdollisuus*, potentiaalisuus, toisessa toiminnan *prosessi*, aktualisoituminen, kolmannessa edellisen *lopputuloksen*. Kuhunkin funktioon voidaan vastata kyllä tai -ei. (Kantokorpi 1990, 115; Apo 1974, 64 - 65)

Hyvässä tarinassa, vallankin draamamuodossa ja romaanimuodossa, toiminta jäsentyy kahden tärkeän tekijän vaikutuksesta. Toisaalta lukija/katsoja haluaa, että toiminta etenee

hänen toiveittensa mukaisesti, vääjäämättä, että hän pystyy kokemaan toiminnan mielekkääksi ja teeman painokkaaksi. Toisaalta lukija/katsoja odottaa loppuratkaisulta ja toiminnalta yllätyksellisyyttä, epävarmuuden tilaan joutumista, hän haluaa kokea *suspensin, jännityksen ja konfliktin*. Hän on niin ikään kiinnostunut näkemään, millaisia *esteitä* henkilön tielle kasautuu.

Muutoksen kaari

Ennen kuin alan käsitellä noita tarinan *jännitteeseen* liittyviä keinoja, käyn läpi erään tunnetun elokuvan tarinan kaaren. Usein tarina jää mieleen nimenomaan siksi, että siinä henkilöt muuttuvat, kehittyvät tai kasvavat. Tuottaja kysyykin: Miten X muuttuu? Miten hän kasvaa? Elokuvassa muuttuu tavallisimmin päähenkilö. Ajatellaan esimerkiksi sellaisia elokuvia kuin *Fatal Attraction* ja *Piano* ja *Afrikan kuningatar*. **Outi Nyytäjän** mielestä on hyvin opettavaista, että kirjoittajaopiskelijat painavat mieleensä runsaasti elokuvien juonikertomuksia, ne ovat kirjoittajan perusvarantoa, muistin tiedostoa jota voi tarpeen mukaan ottaa käyttöön (Nyytäjä 1995, SNO:n arkisto)

Linda Seger on pohtinut *Afrikan kuningatar* -elokuvan Rosea (Hepburn) ja kuvitellut kahta muutoksen vaihtoehtoa: pientä ja suurta. Suuri muutos oli se, joka lopulliseen elokuvatoteutukseen jäi, pieni muutos on kuvitteellinen (Seger 1994, 187):

ALKUASETTELMA	PIENI MUUTOS	SUURI MUUTOS
Rose <i>Afrikan kuningattaressa</i> : tiukka, jäykkä, vanhapiikamainen	Mikäli Rose muuttuisi vain vähän, hän olisi yhä jäykkä mutta silloin tällöin spontaani	Spontaani, rakastunut, vapautunut, avoin, naisissa

Afrikan kuningattaressa kumpikin päähenkilö muuttuu. Rosesta tulee vapautunut, ja giniä rakastavasta Allnutista tulee raitis ja luottavainen. **Elina Halttusen** pitkässä televisiosar-

jassa *Ihmeidentekijät* on nähtävillä vanhapiikahenkilö Maija, joka käy läpi pienen muutoksen.

Henkilön muuttuminen vie aikansa. Elokuvasa kolminäytöksisen paradigman mukainen tarina yleensä tarvitsee kaikki näytökset viedäkseen muutoksen 100 prosenttiin. Muutos tapahtuu askel askelelta kohtauksissa. Näemme henkilön tekemän päätöksen ja näemme kuinka päätös kuljettaa tarinaa. Näemme miten henkilön toiminta muuttuu ja kuinka muut ihmiset reagoivat.

Miten Rose muuttuu *Afrikan kuningattaressa*?

ROSE

(Indifferently)

Good morning, Mr. Allnut.

ALLNUT

Mornin' Miss...

(For a moment, Allnut looks at Rose with utter casualness and indifference)

Kohtauksesta näkyy, että minkäänlaista tunnesidettä ei ole tiukan vanhanpiian ja huonokäytöksisen miehen välillä.

Kun Rosen veli kuolee ja Allnut (Bogart) tulee tarkistamaan tilannetta, suhde on jo vähän erilainen. Rose on kiitollinen Allnutille, koska tämä on auttanut veljen hautaamisessa.

ALLNUT

Tell ya wot. While I'm diggin' the grave, yer get yer things together Miss...

Then we can clear out of 'ere.

ROSE

Clear out?

ALLNUT

Germans might come back any time.

ROSE

Why should they? They left nothing.

ALLNUTT

Oh, they'll come back all right.
Lookin' for *The African Queen*...

ROSE

Where will we go?

ALLNUTT

I thought, Miss, 'ow we might find somewhere quiet behind an island! Then we could talk about what to do.

ROSE

(A pause, then a quick decision)
I'll get my things ready.

(...)

Thank you, Mr. Allnutt.

ALLNUTT

You'd do the same for me, Miss.

Seuraava selvä käänne näiden kahden suhteessa tapahtuu ensimmäisenä yönä joella. Rose nukkuu öljykangaskatoksen alla ja Allnutt on laivan kokassa. Alkaa sataa. Allnutt yrittää päästä öljykankaan alle herättämättä Rosea. Ukkonen jyrisee ja salamoii. Rose on nolo mutta tajuaa tilanteen.

ROSE

Mr. Allnutt. You may come in out of the rain.

ALLNUTT

Sorry I gave such a turn.

ROSE

That's quite all right, Mr. Allnutt.

Ja lopussa, kun kaksikko on selvinnyt uhasta ja räjäyttänyt laivan:

ALLNUTT

Wot 'append?

ROSE

We did it, Charlie, we did it!

ALLNUTT

But 'ow?
 (Rose points to a piece of wreckage floating with the words
 "African Queen").

ALLNUTT

Well, I'll be...Are you all right, Mrs. Allnutt?

ROSE

Simply wonderful. And you, Mr. Allnutt?

ALLNUTT

Pretty good for an old married man.

ROSE

I'm all turned 'round, Charlie. Which way is the south shore?

ALLNUTT

The way we're swimming, old girl.
 (Seger 1994, 190 - 195)

Afrikan kuningatar on erinomainen esimerkki siitä kuinka tarina vaikuttaa henkilöihin ja henkilöt tarinaan. Tarina on selkeä ja johdonmukainen ja realistinen. Katsoja pysyy tilanteelta mukana päähenkilöiden suhteen muuttumisessa ja tarinan kaaressa.

Suspenssi, konflikti, este ja käännekohta

Suspenssiperiaate on mukana aina kun ihminen seuraa tarinaa. Lapsi nykii teatterissa äitiä hihasta ja julistaa: *Minähän tiesin, että prinssi pelastaa sen prinsessan!* Periaate on ominaista draamalliselle rakenteelle, esimerkiksi sille joka on kuvattu Freytagin kaavassa. Siinä on yksinkertaisesti kyse odotuksista, joko juoneen tai henkilöihin liittyvistä odotuksista ja niiden täyttymisestä. Mitään odotuksia ei synny, ellei juonen ja henkilöiden tielle ole varattu konflikteja ja esteitä. (vrt. esim. Miller 1988, 28 - 29; Prince 1987, 94) Prince mainitsee myös, että paljolti suspenssin ylläpitämiseen vaikuttavat tarinaan kylvetyt *ennakoinnit*. Tällaisia ennakoivia vihjeitä kirjoittajakoulutuksen praksiksessa mietitään melko ahkerasti (esim. Laine 1997, SNO:n arkisto). Brady ja Lee korostavat, että päästäkseen suspenssin kouriin ja kiinnostuakseen katsojan pitää tuntea päähenkilöä kohtaan sympatiaa tai empatiaa (1988, 167).

Barthesin hermeneuttinen koodi selvittää osaltaan suspenssin luonnetta. Siinä on kyse polusta, joka johtaa arvoituksesta sen ratkaisuun. Barthesin mukaan koodi ilmenee tematisointina (kysymme: mikä on arvoituksen kohde); esiintymisyhteydessä (ongelma ilmenee) ja arvoituksen muotoilussa; lupauksessa tai vaatimuksessa ratkaista kysymys; narutuksena (vääränä vihjeenä, tietoisena totuuden kiertämisenä); toden ja valheen sekoittamisena; ongelman ratkaisemattomaksi julistamisena; hihasta vetäistynä selityksenä; ongelman selviämisenä ja koodin purkamisena. (Barthes 1994, tässä Prince, mt. 40)

Esittelen seuraavassa kirjoittajakoulutuksen arkipäivästä otetun esimerkin ja pohdin, missä määrin lyhyeen 'opiskelijanovelliin' on pystytty saamaan jännitettä. Kyse on **Tiina Ahon** novellista *Isä*. Se on syntynyt Mikkelissä muutaman päivän mittaisella opetusjaksolla, jossa mm. **Mari Mörö** ohjasi kirjoittajia keskittymään toiminnan kuvaamiseen ja välttämään selittelyä. Kyseessä on siis mitä terveellisin perustehtävä:

Ilma oli tosi kirkas, kun isä pukeutui naiseksi ja lähti hiihtämään. Sillä oli päällään Karhu-sukset ja isoin puolihame, joka kaapeista löytyi. Se astu Taunuksen rattiin ja me siskon kanssa laskostettiin itemme auton lattialle, kun koulukaverit vilisi ohi. Ei ole leikintekoa kattoa miestä ja sen luomivärejä.

Me mentiin viettämään firman ulkoilupäivää. Jäällä hiihti peräkanaa toimistolaiset ja veneentekijät. Isä lähti perään ylempänä toimihenkilönä. Äitin huulipuna kiilsi kun isä heitti perinteisellä pari sataa metriä. Ihmiset nauro paljon ja sano, että "isäshän on hauska" ja "kiva, että se suostu". Ne sai nauraa isälle ja isä tykkäsi siitä. Se nojasi sauvoihinsa ja poseerasi sillä lailla varmaan sadalle kameralle.

Sihteerit anto lapsille kuumaa mehua. Lapaset oli haurassa ja kädet nihkeet. Mehu oli niin kuumaa, etten viittinyt ottaa vanttuuta pois.

Mää seisoin vihreen tanssilavan salissa, joka oli niin kylmissään, ettei es narissut. Eikä ikkunoissa ollut laseja, niin että isän mustalaishuivi näky oikeen hyvin. Mää kattelin sitä huivipäätä, kun se nauro isän äänellä ja mietin, että mua saa pajata vaikka koko työsakki, mutta määhäpeen isän tempua. Kotona en ollut voinut sanoa mitään. Äiti käski lähteä mukaan, että me lapsetkin saadaan punaset posket. Isälle ne tehtiin etukäteen.

Yhdellä työntekijällä siellä oli punanen villapaita, joka kiilsi niin kuin äitin huulipuna. Myöhemmin se vei isän matkassaan.

(Aho 1998, 8 - 9)

Yksi kurssien tyypillisiä liikkeellelähtöjä on kirjoittaa tekstiä *häpeällisestä tilanteesta jota ei voi unohtaa* (esim. Nyttäjä 1985, SNO:n arkisto). Jo pelkästään tämä lähtökohta luo

tekstiin/tarinaa jännitettä. *Kauheata, miten se on kestänyt tuon tilanteen!* Tai: *No ei tuosta nyt niin olisi kannattanut hermostua!* Näinhän lukija ajattelee. Tai sitten hän ei ole sinut ristiinpukeutumisen, jonkinlaisen hermafrodiittisen mystiikan kanssa. Ristiinpukeutuminen teemana on käsittääkseni sellainen arvoitus, että se lukeutuu hermeneuttisen koodin alle.

Konflikti tarinaan syntyy kahden eri sukupolven kuuluvan ihmisen välille: isä on aikuinen ja nähnyt maailman laveuden, tyttö on lapsi ja kiinni "mitä muut ajattelee"-suhtautumisesta. Nuoren kirjoittajan teksti on sikäli onnistunut että se saavuttaa tavoitteensa. Suorituksen arvo on juuri siinä, että kirjoittaja on kyennyt pysyttelemään tapahtumisessa, on kyennyt rakentamaan jännitteen ja saanut synnytyksi konfliktin.

Tutkimukseni lukija on varmaan jo useaan otteeseen esittänyt vastalauseensa: eikö konflikti ole enemmänkin juoneen liittyvä aspekti, juoneen eikä niinkään henkilöön. En usko että on mahdollista noin konfliktia karsinoida. Kyllä se juonen lisäksi on tärkeä tekijä myös henkilön rakentamisessa. Opetuksen käytännön kannalta on sitä paitsi dynaamisesti viehättävää ja pedagogisesti antoisaa yhdistää henkilö ja konflikti.

Linda Seger erottaa viisi konfliktityyppiä: sisäisen konfliktin, ihmissuhteisiin liittyvän konfliktin, sosiaalisen konfliktin, tilanteeseen liittyvän konfliktin ja kosmisen konfliktin (1994, 166; vrt. myös Brady - Lee 1988, 11 - 12).

Sisäiseen konfliktiin henkilö joutuu esimerkiksi silloin kun hän on epävarma itsestään eikä tiedä mitä pitäisi tehdä, ei edes tiedä mitä hän tahtoo. Sisäinen konflikti toimii parhaiten novellissa, siinä henkilö saa 'uskoutua' lukijalle ja jakaa epävarmuutensa. Draamamuodossa tämä konfliktityyppi on ongelmallisempi. Silloin se toimii kun henkilö voi projisoida sen johonkuhun toiseen henkilöön. *Tootsiessa* Michael erittelee uutta henkilöllisyyttään (Dorothy) huonetoverilleen Jeffille:

MICHAEL

I just wish I *looked* prettier. I feel that she's (Dorothy) such a beautiful person. Maybe if I give her a softer hair style...

Luottamuksen hetki on huomattavan lyhyt. Michael voisi pitkästikin selvittää epävarmuuttaan Jeffille, mutta se ei toimisi draamassa. Niinpä pitää nopeasti mennä eteenpäin.

The phone rings. Jeff leans for it.

MICHAEL

Don't answer that!

JEFF

Why?

MICHAEL

It could be for Dorothy.

JEFF

You gave them this number?

MICHAEL

I had to! The show may have to get hold of me if they change the schedule.

JEFF

I'll answer it and see.

MICHAEL

No! I don't want them to think Dorothy lives with a guy. It's wrong for my character!

JEFF

What if's for me? It could be important! You answer it as Dorothy.

MICHAEL

I can't answer it as Dorothy! What if it's Sandy?

JEFF

What if it's Diane? How do I explain a woman here?

The phone stops ringing. Michael heads back to the table.

MICHAEL

All right, I'm sorry. We'll get a service.

JEFF

(rises, picks up coat)

That takes three days. Look, I didn't complain when you put a foil through the couch just under my arm, when you were Cyrano. Or when you stuffed underwear into your shirt for a hump, and went running around ranting about this being a bell tower! But I don't understand why I should sit here pretending I'm not home because you're not "that kind of girl"!

And with that Jeff leaves the apartment. (Seger 1994, 166 - 168)

Tootsie-elokuvassa tarinan kaari rakentuu siitä, että työtön miesnäyttelijä saadaksesen työtä pukeutuu naiseksi, sillä naisrooleja on runsaammin tarjolla.

Ihmissuhteisiin liittyvästä konfliktista hyvä esimerkki on *Uhrilampaat*-elokuvassa ristiriita Clarice Starlingin (joka edustaa FBI:n tavoitetta saada sarjamurhaaja pidätetyksi) ja sarjamurhaajan välillä, joka haluaa pysyä tuntemattomana. *Afrikan kuningattaren* pääkonflikti virittyy Rosen ja Allnuttin välille: heidän on vaikea päästä yhteisymmärrykseen siitä, mitä pitäisi tehdä Rosen veljen kuoleman jälkeen. Tämä konflikti pitää tarinan liikkeellä. Rosen kanta voittaa: kaksikko päättää torpedoida laivan. *Afrikan kuningattaressa* on pitkin matkaa muitakin konflikteja, esimerkiksi Allnuttin ryypäämisestä, siitä kuka nukkuu sateessa, siitä miten kosket ohitetaan tai siitä miten päästään pois Suomalta.

Sosiaalinen konflikti virittyy yksityisen ihmisen ja yhteisön välille. Ryhmäksi voi kuvitella vaikkapa viraston, hallintoviranomaisen, jengin, perheen, armeijan, uskonnollisen yhteisön, teollisuusyrityksen ja vaikkapa tietyn maan kansalaiset. Juutalainen natsien armoilla, nuori nainen seksistisessä virastossa, jossa esimies pyrkii lähentelemään. *Tappajahai*-elokuvassa konflikti on näkyvimmillään päähenkilön (Martin Brody) ja kaupungin johtomiesten välillä. Ryhmän ja Martinin välisyydestä konflikti pelkistyy pian kahden miehen väliseksi (Martin - kaupunginjohtaja Vaughn). Elokuvan alkupuoli rakentuu tälle akselille, loppupuoli lähinnä tappajahain ja ihmisen väliseksi yhteenotoksi.

Vallankin 1970-luvulla suosittu tarinatyyppi oli katastrofitarina, eikä se vielääkään ole viehätystään menettänyt. *SS Poseidon, Tornin, Airport, Elossa!*, siis tarinat joissa annettuihin olivat 1. suljettu miljö, laiva, pilvenpiirtäjä, lentokenttä, lentokone 2. joukko henkilöitä ja 3. Taistelu elämästä ja kuolemasta. Konflikti syntyy tilanteesta, jossa ihmiset aluksi riitelevät siitä mitä pitäisi pelastumiseksi tehdä. Kohtaus kohtaukselta kirjoittaja tuo esiin erilaisia näkökulmia ja reaktioita. Jotkut henkilöt joutuvat paniikkiin, joistakin tulee johtajia, perheenjäsenet joutuvat ratkaisemaan uskovatko isää vai neuvokasta miestä joka sanoo olevansa insinööri. Ihmissuhdekonfliktit maustavat tilanteesta nousevaa pääkonfliktia. Ilman niitä emme jaksaisikaan katsella hurrikaanin tuhoja kahta tuntia.

Kosminen konflikti syntyy Segerin mukaan Jumalan ja tarinan henkilön välille (1994, 174), tai henkilön ja Paholaisen välille tai jonkun näkymättömän Voiman ja henkilön välille. Televisio tuottaa tällaisia konflikteja nykyisin paljon, *Salaiset kansiot* -tyyppiset ratkaisut ovat suosittuja.

Draamallisessa tarinassa ja tyyppillisessä romaanin hahmottamassa tarinassa konfliktit poikkeavat toisistaan. Se näkyy silloin, kun romaania yritetään sovittaa elokuvaksi tai televisionäytelmäksi tai -sarjaksi. Useimmat romaanit ovat kertovia, niissä pääpaino on henkilön psykologiassa. Lukija saa selville miten henkilöt ajattelevat ja tuntevat, mitä he arvostavat, miten he hapuilevat ratkaisuissaan. Lukijaa oivaltaa millä tavalla he ovat epävarmoja, millaisia ovat heitä vallassaan pitävät pakkomielleet ja huolenaiheet.

Romaanit kuvaavat mieluummin sisäistä konfliktia kuin ihmissuhteisiin liittyviä. Ei romaanin pääkonflikti useinkaan edes sovi elokuvaan siirrettäväksi, se ei toimisi, koska se olisi liian älyllinen ja abstrakti eikä vetoaisi suureen yleisöön. Häätäratkaisuksi tarjoutuu kyllä kertojanäänen käyttö (voice over), silti tarina jää romaanimaiseksi siten kuin esimerkiksi **Stephen Kingin** omaan lapsuuteen pohjautuvassa elokuvassa *Stand by Me*, joka on muunnelma Kingin romaanista *The Body*.

Linda Seger kertoo millaisiin ratkaisuihin hän joutui muuntaessaan *Christy*-romaanin televisiosarjan käsikirjoitukseksi (esitetty myös Suomen televisiossa). Viisisataasivuisessa romaanissa keskeistä on päähenkilön identiteetin etsiminen ja Jumala-suhde. Teema kulkee selvänä siitä lähtien kun Christy on 12-vuotias ja se jatkuu selvänä siihen pisteeseen kun nuori nainen tulee Appalazien vuoristoon opettajaksi vuonna 1912. Koulussa hän joutuu yhteydenottoihin oppilaiden kanssa, pastorin ja tohtorin kanssa. Hän joutuu kokemaan paikkakunnalla rehottavan vihanpidon, joka uhkaa seudun elämänmuotoa.

Romaanissa vihanpito on läpi tarinan ulottuva pieni sivujuoni. Käsikirjoitusta varten sivujuoni piti kuitenkin nostaa etualalle, sillä se piti tapahtumia dynaamisessa liikkeessä. Kirjassa Christy on enemmän sivustakatsoja kuin itse mukana tapahtumissa. Hänestä oli pakko tehdä aktiivisempi loppuratkaisun kannalta. Ongelma ratkaistiin niin, että vihanpidon teemaan lomitettiin oppilaista kertovia sivujuonia. Kirjan kohtauksia ja henkilöitä

yhdisteltiin, Christy pistettiin toiminnan katalysaattoriksi. Koska Christy nyt selvemmin saatiin vihanpidon keskiöön, oli helpompi näyttää anteeksiannon teemoja, itsensä löytäminen, omistautuminen opettajan työhön ja paikkakunnan ongelmiin. (Seger 1994, 176 - 177)

Dramatisoinnissa joudutaan eniten työskentelemään konfliktien lisäämisen ja terävöittämisen kanssa. Kirjoittajakoulutuksen käytännössä konfliktin painokkuutta opetetaan juuri esimerkiksi vertailemalla romaania ja siitä tehtyä elokuvaa keskenään. (Niklander 1990, harjoitus)

Esteiden (obstacle) kirjoittaminen tarinaan on samaa kuin lapselle annettu neuvo: joulu-pukki tulee vasta kun kolme yötä on nukuttu. Motivoitunut henkilö pyrkii päämäärään mutta joutuu kriisiin joka muuttaa hänen toimintansa suunnan. Tarinan (tai osatarinan, esimerkiksi yhden kohtauksen) elävänä pitäminen vaatii esteitä henkilön tielle. Luki- ja/katsoja haluaa seurata henkilöä jonka suoraviivainen meno estyy. Yksinkertaisessakin tarinassa on esteitä. Ajatellaan kohtausta, jossa mies ja nainen ovat lähenemässä rakkauden tunnustusta. Voimme kirjoittaa naiselle vaikkapa tällaisia esteitä ennen kuin auvo aukeaa: naisen on pakko soittaa puhelu veljelleen juuri nyt, hän sanoo miehelle ettei hän voisi oikein viipyä, hän alkaa itkeä, hänen on pakko ottaa piilolasit pois.

Suora tarinalinja tai henkilön tavoitteen suunta kokee häiriötiloja, *komplikaatioita*.

Sierra Madren aarre -elokuvan päähenkilö on Dobbs. Tarinan lopussa hän matkaa aasinsa kanssa, jonka selkään on lastattu omaisuuksien arvoinen määrä kultahiekkaa. Hän törmää rosvojoukkoon ja yrittää näyttää välinpitämättömältä. Rosvot huomaavat kuitenkin että mies on yksin ja rupeavat uhkailemaan. Dobbs vetää aseensa esiin ja yrittää ampua, mutta ase ei laukea. Rosvot iskevät kivellä Dobbsia päähän ja puukottavat häntä. He eivät tajua kultapussien arvoa, vaan viiltävät ne auki ja sirottavat kultahiekan tuuleen. Dobbs on raatanut kullan eteen orjan lailla, melkein tappanut ystävänsä.

Rosvojen tapaaminen on komplikaatio. Se mitä Dobbsille tämän komplikaation takia tapahtuu, on *käännö* (peripeteia, peripety, reversal). **Princen** tulkinnan mukaan *peripetia*

on asiantilan muuttuminen yhdestä toiseksi. Toiminta näyttää johtavan onnelliseen asiantilaan, mutta äkkiä tapahtuu jotain, joka kääntää suunnan epäonnistumiseksi, tai päinvastoin. (Prince 1987, 70)

Aristoteleen mukaan tragedian vaikutuskeinoihin ja rakennepiirteisiin kuuluvat käännekohtat (peripeteia) ovat kohtia, joissa päähenkilön onni kääntyy ja tämä joutuu kokemaan erehdyksensä väijäämättömät seuraukset. Huomatessaan näyttämöllä jonkin ihmisen tai asian yllättävää näyttäytymistä joksikin muuksi tragedian katsoja voi samalla tunnistaa vastaavia yllättäviä piirteitä omasta elämästään. Siten tragedia voi lisätä ihmisen itsetuntemusta. (Aristoteles 1997, 168 - 170; Sihvola 1997, 237)

Maailmankirjallisuuden malliperipeteiana on totuttu pitämään **Sofokleen** *Kuningas Oidipuksen* sitä kohtaa, jossa Oidipukselle lopulta monien vihjeiden jälkeen valkenee, että vaikka hän on luullut välttyneensä ennustukselta *olet surmaava isäsi ja naiva äitisi*, hän sittenkin on syylistynyt kumpaankin:

OIDIPUS

Voi, voi! Kaikk' ilmiselvää! Nyt sua, valkeus
näen kerran viimeisen, ma syntynyt, keist' en
ois saanut, yhdess' ollut, keitten kanss' ei ois
sopinut, ket' ei tullut ois', sen surmannut!

(suomennos Otto Mannisen)

Mari Mörön romaanissa *Kiltin yön lahjat* kuusivuotias päähenkilö Siia saa äidiltä pieniä lahjoja aina kun hän suostuu olemaan yksin kotona, sillä äidin pitää tanssia Sininen Sakiiri -ravintolassa iltaisin. Romaani loppupuolella tyttö sanoo irti osallistumisensa tuohon epäinhimilliseen leikkiin. Syntyy romaanin suuri peripeteia, lapsi ei suostukaan olemaan uhri:

Oltiin kotona Viikin kanssa. Otin kulhon. Siinä oli Miiman antamat kiltin yön lahjat. Menin parvekkeelle. Alhaalla ei näkynyt mitään. Kaadoin kaikki ruudun päälle mutta ne meni ohi. (Mörö 1998, 151)

Käsittelen lopuksi **Buck Henryn** käsikirjoittaman *The Graduate* -elokuvan “viettelykoh-
tausta” ja pohdin mitä komplikaatioita ja käännteitä kohtaus sisältää. *The Graduate* näyttää
illuusiottomasti 1960-luvun elämää. Päähenkilö Ben palaa yliopistosta kotiin ja havaitsee
ettei mitään erityistä ole odotettavissa. Hän on tuuliajolla. Sitten keski-ikäinen nainen, joka
voisi olla hänen äitinsä, viettelee hänet. Ben kutsuu naista Mrs. Robinsoniksi. Nainen on
Benin vanhempien hyvä ystävä, hänen miehensä on Benin isän liikekumppani. Robinsonin
tytär Elaine on Benin ikiä.

Rouva Robinson viettelee siis Benin. Ben on rouvan houkutuksesta järjestänyt hotellihuo-
neen ja odottaa nyt tätä huoneessa:

FADE IN:

INT. HOTEL ROOM (EST) NIGHT

Ben steps in, moves to the window. We SEE the pool area through the
window. Ben closes the blinds.

There is a KNOCK on the door. Ben crosses to the door and opens it.

MRS. ROBINSON

Hello, Benjamin.

BEN

Hello, Mrs. Robinson.

Mrs. Robinson moves to the bureau and puts her purse and gloves
on it. She looks at herself in the mirror for a moment, then turns
slowly, looking at the room, finally ending on Bens's face. She steps
towards him.

(TWO SHOT: BEN & MRS. ROBINSON)

MRS. ROBINSON

Well.

He clears his throat and kisses her.

BEN

Well.

MRS. ROBINSON

Benjamin.

BEN

Yes?

MRS. ROBINSON

I'll get undressed now. Is that all right?

BEN

Sure. Shall I - I mean shall I just stand
here? I mean - I don't know what you
want me to do.

MRS. ROBINSON

Why don't you watch?

BEN

Oh - sure. Thank you.

She takes off her jacket.

MRS. ROBINSON

Will you bring me a hanger?

BEN

What?

MRS. ROBINSON

A hanger.

Ben opens the closet door.

BEN

Oh - yes. Wood?

MRS. ROBINSON

What?

BEN

Wood or wire? They have both.

MRS. ROBINSON

Either one will be fine.

BEN

Okay.

He brings her a hanger. She puts her jacket on it.

MRS. ROBINSON

Will you help me with this, please?

She turns her back.

BEN

Certainly.

He undoes the zipper at her neck.

MRS. ROBINSON

Thank you.

BEN

You are welcome.

She turns and looks at him. He backs away.

MRS. ROBINSON

Would this be easier for you in the dark?

BEN

Mrs. Robinson - I can't do this.

MRS. ROBINSON

You what?

BEN

This is all terribly wrong.

MRS. ROBINSON

Benjamin - do you find me undesirable?

BEN

Oh no, Mrs. Robinson. I think -

I think you're the most attractive of all

my parents' friends. I mean that. I find you desirable. But I - for God's sake, can you imagine my parents? Can you imagine what they would say if they just saw us here in this room right now?

MRS. ROBINSON

What would they say?

BEN

I have no idea, Mrs. Robinson. But for God's sake. They brought me up. They've made a good life for me. And I think they deserve better than this. I think they deserve a little better than jumping into bed with the partner's wife.

MRS. ROBINSON

Are you afraid of me?

BEN

No - but look - maybe we could do something else together. Mrs. Robinson - would you like to go to a movie?

MRS. ROBINSON

Can I ask you a personal question?

BEN

Ask me anything you want.

MRS. ROBINSON

Is this your first time?

BEN

Is this - what?

MRS. ROBINSON

It is, isn't it? It is your first time.

BEN

That's a laugh, Mrs. Robinson. That's really a laugh. Ha ha.

MRS. ROBINSON

You can admit that, can't you?

BEN

Are you kidding?

MRS. ROBINSON

It's nothing to be ashamed of -

BEN

Wait a minute!

MRS. ROBINSON

On your first time -

BEN

Who said it was my first time.

MRS. ROBINSON

That you're afraid -

BEN

Wait a minute.

MRS. ROBINSON

- of being - inadequate - I mean just
because you happen to be inadequate
in one way -

BEN

INADEQUATE!

LONG pause.

MRS. ROBINSON

(starting to dress)

Well - I guess I'd better -

BEN

Don't move.

He slams the bathroom door shut. The light in the room disappears.

FADE OUT (Henry 1967, 51 - 54)

Mikkelissä on tapana teetättää TV-käsikirjoittajien kurssilaisilla "rakkauskohtaus", johon on saatava jännite osapuolten välille, ilman että he hokevat rakastan sinua, rakastan sinua. He voivat joko edistyä suhteessaan tai eivät. Tämä pitää ratkaista jonkun menneisyyteen liittyvän syyn avulla. (Nyytäjä 1985, SNO:n arkisto; ks. myös Brady - Lee 1988, 131) Buck Henryn kohtaus on juuri sellainen, oppimisen arvoinen. Se on samalla hauska (metallinen vai puinen olkapuu? Benin tapa puhutella naista Mrs. Robinsoniksi) ja surullinen (pelko ja häpeäntunne). Kohtauksessa on melko selvästi alku - keskikohta - loppu. Kohtauksen alku käsittää tarinan siihen pisteeseen saakka kun Ben sanoo *ettei hän voi tehdä sitä*. Esteenä hänellä on syyllisyys. Keskikohdassa Ben koettaa ehdottaa että *he tekisivät jotain muuta, esimerkiksi menisivät elokuvaan*. Rouva Robinson vetoaa pojan miehekkyyteen. Seuraa kriisi: Benin yritys on epäonnistunut. Lopussa naisen väite saa Benin hurjistumaan: *impotentti!* Tämä johtaa päätökseen jäädä.

Katsoja jännittää uskaltaako Ben jäädä vai ei. Koko elokuvan kannalta kysymys on siitä, suostuuko Ben suhteeseen joka vie häntä yhä kauemmas ihanteista. Vaakalaudalla on lopulta se, saavuttaako Ben hyvän elämän tavoitteensa. Vanhemman naisen viettelyn kohteeksi joutuminen on komplikaatio, siitä seuraa toimintaa eli Ben varaa hotellihuoneen. Komplikaation ja toiminnan yhteys näyttää selvältä. Käänteiksi kohtauksessa voi ymmärtää seuraavat kohdat: 1. Ben sanoo ettei voikaan jäädä. Osoittautuu että hän on

huolissaan vanhempiensa reaktiosta. Rouva Robinson murtaa Benin vastustuksen kysymällä pelkääkö nuorukainen häntä. 2. Ben kieltää pelkäävänsä mutta ehdottaa että he korvaisivat rakastelun menemällä elokuviin. Tämän vastustuksen Rouva Robinson murtaa vihjaamalla että Benillä on vielä poikuus tallella. 3. Tämän Ben kieltää. Rouva Robinson vaihtaa nyt taktiikkaa ja arvelee Benin pelkäävän olevansa impotentti. Benin on tässä tilanteessa jo pakko päättää jäädä.

Toinen hyvä esimerkki kaksintaistelun tapaisesta yhteydenotosta ja siinä tapahtuvista “niskan päällä olemisen” vaihteluista on **Ingmar Bergmanin** elokuvassa *Fanny ja Alexander* kymmenvuotiaan Alexanderin ja hänen isäpuolekseen tulleen piispa Vergeruksen yhteydenotto (Bergman 1982, 132 - 139; kohtaus on luettavissa myös Brady - Lee 1988, 99 - 109). Piispa koettaa nujertaa pojan tahdon.

3.3 Tärkeintä on että tukka on hyvin

*Ulkonäöllä on merkitystä. Saat VIP-kortin Kaivohuoneelle, jos olet nätti vaaleaverikkö. Hinteliä poikia sysitään. Liian pitkä tyttö saa potkut klassisesta baletista. Esa-Pekka Salonen joutuu esittelemään henkilöpaperit osataessaan olutta Los Angelesin supermarketista. "Viikinki" Halmeelle ei vittuilla. Näin kirjoittaa **Marketta Rentola** mainiossa kirjoittajanoppaassa *Kirjoita hyvin* (1997, 93).*

Vanhemmat romaanikirjailijat kuten **Walter Scott** esittelevät jokaisen päähenkilön kuvaamalla ensin yhdessä kappaleessa asianomaisen ulkonäköä yksityiskohtaisen tarkasti ja toisessa hänen moraalista ja henkistä olemustaan. Tällaista yleisluonnehdintaa voidaan Wellekin ja Warrenin mielestä pitää vain eräänlaisena johdatteluna. Esitellessään henkilöitä kirjailija voi käyttää myös miimistä tai pantomiimista luonnehdintaa, kuvata jotain maneeria, elettä tai sanontatapaa. Kirjailija siis soittaa jonkinlaisen vertauskuvallisen tunnuksen tai säestyskuvion. (Wellek - Warren 1969, 276)

Periaatteessa kaikki tekstin elementit voivat palvella henkilökuvausta, joko suoraan tai epäsuoraan. Romaanin henkilökuvauksessa näkyy aina 1800-luvulle asti ulottuva kertojan aseman auktoriteetti.

Blondi tuli taloon. Virke sisältää kolme sanaa, joista jokainen paljastaa jotain henkilökuvauksesta: 'blondi' kertoo että on kyse tyyppihenkilöstä *type characterista*; 'tuli' ilmaisee että on kyse toiminnasta, hyvässä lykyssä juuri toiminta saattaa implikoida blondia; 'taloon' viittaa siihen, että paikalla ja henkilöllä on yhteytensä.

Kantokorpi ottaa kantaa yksioikoiseen väitteeseen, että suora, määrittelyyn pyrkivä henkilökuvaus muka "katosi" romaanista 1800-luvun myötä antaakseen tietä epäsuoremmalle henkilökuvaukselle, josta henkilöhahmo avautuu lukijalle vain kiertoteitse ja päätellen. Näin ei hänen mielestään voi kategorisesti väittää. Kertojan suoruuden ja auktoriteetin mahdollisuus henkilökuvauksessa ei ole hävinnyt mihinkään, se on vain saanut rinnalleen toisenlaista fiktiivisten henkilöitten kuvausta. Meillä on myös Sillanpäättä

vanhempaa proosakerrontaa (esimerkiksi Pakkala), jossa juuri henkilökuvauksen epäsuoruus on mitä keskeisintä strategiaa. (Kantokorpi 1990, 135 - 136)

Jos **Barthesin** koodeista etsii jäsennyystapaa henkilön ulkoisten piirteiden kuvaamiselle, voisi väittää, että ulkonäkö asettuu tekstiin *symbolisen koodin* ja *kulttuurisen koodin* kautta. Symbolin koodi on alue, jolla merkitykset tulevat moninaisiksi ja käännettäviksi; kulttuurinen koodi taas viittaa sosiaaliseen informaatioon. (Vrt. Koskela - Rojola 1997, 83)

Rimmon-Kenan huomauttaa, kuinka ulkoista olemusta on käytetty ilmentämään luonteenpiirteitä niin kauan kuin kirjallisuutta on ollut. Vasta sveitsiläisen filosofin ja teologin **Lavaterin** (1741 - 1801) fysionomian teoria antoi niiden yhteydelle pseudotieteellisen aseman. Lavater eritteli historian henkilöiden ja oman aikansa ihmisten muotokuvia osoittaakseen, että kasvon- ja luonteenpiirteiden välillä oli välttämätön ja suora yhteys. Hänen teoriansa vaikutti suuresti Balzaciin ja muihin 1800-luvun kirjailijoihin.

Vaikka Lavaterin teoria on osoitettu tieteellisesti pätemättömäksi, ulkoisen olemuksen nykyinkarnaatioksi voisi nimetä vaikkapa **Lailan Youngin**. Hän on kerännyt teokseensa *Mitä kasvot kertovat* yhteenvedon kaikista kasvojen tulkinnan koulukunnista. Ihmisessä kasvot ovat Youngin mukaan tunnistettavimmat ja mieleen jäävimmat. Kasvojen ja luonteen yhteys on aina kiehtonut ihmistä. Tiedostaen ja tiedostamatta arvioimme muiden kasvoja: jollakulla on "rehelliset kasvot", "katalat kasvot" tai "hän säilytti kasvonsa".

Eräät kasvonpiirteet ilmaisevat arkuutta ja sitkeyden puutetta. Se että kasvoissa on ainakin kaksi seuraavista piirteistä, kertoo, että ihminen tarvitsee työssään valvontaa, mutta pikemmin ohjaavaa kuin määräilevää, jotta saisi kyk्याän hyödyntämällä itsestään mahdollisimman paljon irti:

- * jyrkästi taaksepäin vetäytyvä leuka
- * kapeat, kaarevat leukaperät (kaartuvat jyrkästi korvia kohti)
- * suupielet, jotka kääntyvät jyrkästi alaspäin
- * pehmeä, tunteellinen suu, joka on aina hiukan raollaan
- * silmissä jatkuvasti juopunut tai uninen katse
- * pienet, ohuet korvat
- * nykerönenä ja
- * hyvin ohut tai kitukasvuinen parta

(Young 1994, 60 - 61)

Rimmon-Kenan kehottaa pitämään erillään ne ulkoiset piirteet, joille henkilö ei mitään mahda, kuten pituus, silmien väri, nenän pituus, ja ne piirteet, jotka ainakin osaksi riippuvat henkilöstä itsestään, kuten kampaus ja vaatetus. Edelliset tekijät luonnehtivat henkilöä pelkän läheisyyden perusteella, jälkimmäisiin liittyy myös kausaalisia vivahteita. (Rimmon-Kenan 1991, 85; primaarilähde hepreankielinen Ewen 1980, 59)

Flannery O'Connorin novellissa *Hyvää miestä ei hevin löydä* kuvataan mummia ja äitiä näin:

Vanha rouva teki olonsa mukavaksi, riisui valkeat pumpulikäsineet ja asetti ne käsilaukkunsa kanssa hyllylle takaikkunan eteen. Lasten äiti oli taas pukeutunut pitkiin housuihin ja sitonut päähänsä vihreän huivin, kun taas mummilla oli laivastonsininen oljesta tehty merimieshattu, jonka lierillä oli nippu valkeita orvokkeja, sekä laivastonsininen leninki johon oli painettu pientä valkeaa täplää. Hänen kauluksensa ja hihankäänteensä olivat valkeata pitsikoristeita organdia, ja kaula-aukkoonsa hän oli kiinnittänyt neulalla violetin nipun kankaasta tehtyjä orvokkeja, joiden sisällä oli hajustepussi. Onnettomuuden sattuessa olisi kuka hyvänsä joka näki hänet kuolleena maantiellä tiennyt tuota pikaa, että hän oli hieno nainen. (O'Connor, 1984)

O'Connorin strategioina tässä ovat 1. Tarkkuus 2. Vaatteiden ja eleiden (riisua, asettaa) yhdistäminen 3. Toisto ja 4. Varjohenkilön kuljettaminen eron korostamiseksi (äiti on mummin varjohenkilö).

Rentola pukee sanoiksi sen, mihin kirjoittajakursseilla usein joudutaan puuttumaan: tee tarkkoja havaintoja, älä tyydy ylimalkaisuksiin. Kun kuvaat ihmistä, kerro mieluummin mitä näet, älä sitä, miten määrittelet kuvattavasi. Älä sano, että hän on sympaattisen näköinen tai tyyppilinen karjalainen. Mielikuvituksetonta on sanoa ihmistä Arvi Lindin näköiseksi, kauniiksi kuin Maria Guzenina, parannetuksi versioksi Jorma Pulkkisesta. (1997, 93 - 94)

Teatterissa vaatteiden merkkikieli näkyy erityisen hyvin. **Joakim Grothin** näytelmä *Härlig är jorden (Kaunis on maa)* kuvaa Suomen muuttumista jatkosodan aselevon jälkeisistä ajoista vuoteen 1989. Muutosten keskiössä on helsinkiläinen Viktorinien perhe. Se mistä ei aiemmin saanut puhua, kauhtuu pikkuhiljaa merkityksettömäksi, ja uusi aika puskee päälle, kahvia alkaa jälleen saada, rock'n'roll nappaa otteen nuorison sielusta, uusia kaupunginosia rakennetaan, Bio Rexin mainosvalot syttyvät, viisikymmenluvun kauniisti leikattu ulsteri lentää nurkkaan ja naiset vetävät päälleen kuusikymmenluvun tiukan muovitakin, hiukset pitenevät ja lyhenevät, paidan kaulukset vaihtavat kuosiaan.

Silmiinpistävän vähän kotimaisissa kirjoittajanoppaissa puhutaan ulkonäön kuvaamisesta. Itse tulkitSEN tämän jonkinlaiseksi "taiteen harhaksi". Oppaat eivät (vielä) uskalla heittäytyä käsityöläisyyden näkökulmaan, pohtimaan "kuinka temppu tehdään".

Mika Waltari on jonkin verran puuttunut ulkonäön kuvaamiseen. Hänen mielestään on varottava liian perusteellisesti kuvaamasta henkilöiden ulkomuotoa. Monet aloittelijat luulevat vain tekevänsä velvollisuutensa luetellessaan heti ensimmäisellä sivulla päähenkilön kaikki ominaisuudet ja tuntomerkit. Lukijan omalle mielikuvitukselle täytyy jättää riittävän laaja liikkumisala. (Waltari 1935/1994, 71)

Tiettyihin genreihin keskittyvät oppaat ovat melko tylyjä määritellessään genren normeja. Niinpä *historiallisesta rakkausromaanista* (romance) puhuessaan amerikkalainen **Maggie Osborne** pohtii kysymystä miten henkilöt saisi eläviksi. Ulkonäköä ja käyttäytymistä kuvatessa "muutama kantava piirre riittää, etsi vaatteisiin sopiva käytöstapa, valoisa luonne pukeutuu keltaiseen tai vaaleanpunaiseen". Vinkkejä hän antaa seraavasti: Leikkaa lehdistä kuvia jotka muistuttavat henkilöitäsi ja kiinnitä työpöytäsi yläpuolelle, muista millaiset viikset ja kauneuspilkut. (Osborne 1990, 92 - 93)

Mika Waltari erottaa *ajanvieteromaanin* ja *todellisen romaanin* toisistaan. Millä perusteella? Ajanviete ei saa lukijaa ajattelemaan mutta todellinen romaani saa. (mt. 1935/1994, 161 - 162) Waltari ei kovin paljoa ihmiskuvausta pohdi, selvimmin hän ottaa kantaa silloin kun hän puhuu viihteen *sankarista* ja *konnasta*:

Polyteekkari, upseeri ja hauska vanhapoika ovat suosittuja tyyppejä tällaisten romaanien miehisiksi päähenkilöiksi. Naispäähenkilönä on tavallisesti aivoton ja muutenkin turmeltumaton nuori tyttö, usein itsensä elättävä konttoristi, konekirjoittaja tai virkanainen. Täyshoitolassa, kylpyrannassa, junassa, auto-onnettomuudessa, hississä jne. tutustetaan päähenkilöt toisiinsa. Usein asiaan sekaantuu myös konna, joka tavallisesti edustaa paheellisuutta helposti sulatettavassa muodossa (alkoholisti, huono aviomies, sivistymätön, raaka jne) ja joka saa aikaan tarpeelliset selkkaukset, jopa saattaa tytön huonoon valoonkin, vaikka hänen siveytensä, kuten lukija oikeutetun närkästyksen vallassa tietäkin, on kaikkien epäilysten ulkopuolella. Tuo miespäähenkilö on vain niin suuri pässi. Tämä on varteen otettava näkökohta. Tällaisissa romaaneissa kuuluu tosiaan asiaan, että päähenkilönä olevalta mieheltä puuttuu alkeellisinkin ajattelukyky. Sen sijaan hän on pitkä, komea, miehekäs, luotettava toveri, rehellinen - ajaa autoa tai pelaa tennistä, jopa golfia, tai ratsastaa tai ajaa moottori- tai purjeveneellä jne. On siis sanalla sanoen kunnon toveri. Pituus on näistä ominaisuuksista tärkein, sillä vielä ei ole kirjoitettu ajanvieteromaania, jonka sankarilla olisi ollut lyhyet jalat.
(1935/1994, 164)

Ja totta totisesti: suomifilmin vanhoissa elokuvissa nuo normi-ihanteet tulivat lihaksi. Sitä paitsi Waltari itse vastasi usein käsikirjoituksista.

Ihmiskuvauksen opiskelun kannalta elokuvallisen ajattelun pohtiminen on tehokasta, opiskellaan sitten lyriikan, novellin tai varsinaisten elokuvakäsikirjoitusten tekoa. Syd **Field** näkee henkilön syntyvän fiktion kahta tietä:

<i>Sisäisen elämän tietä</i>	<i>Ulospäin suuntautuvasti</i>
henkilö muotoutuu luonteensa ja elämänvaiheittensa mukaan	henkilöstä paljastuvat halut ja päämäärät, luonne ilmenee tekoina

(Field 1984, 23)

Katsotaan ensin henkilön sisäiseen elämään. Onko hän mies vai nainen? Jos hän on nainen, minkä ikäinen hän on silloin kun tarina alkaa? Missä hän asuu? Kaupungissa vai maalla? Missä hän syntyi? Onko hän ainoa lapsi vai onko hänellä sisaruksia? Millainen

hänen lapsuutensa oli? Onnellinen? Onneton? Millainen suhde hänellä oli vanhempiinsa? Millainen lapsi hän oli? Iloinen ja ulospäin suuntautuva? Yksikseen mököttäjä? Siisti? Sottapytty?

Kun henkilö on opiskeltu syntymästä nykyhetkeen, voimme tarkastella tarinan ulkoisia puolia. Tarinan näkyvä puoli alkaa siitä kun elokuva alkaa ja loppuu feidaukseen. Millainen suhteiden ja asioiden verkosto henkilön ympärillä pyöri? Mihin hän on osallisena?

Keiden kanssa henkilömme on tekemisissä? Ovatko nuo ihmiset tylsimyksiä, ovatko he tyytyväisiä elämäntapaansa? Haluaisivatko he vaihtaa ammattiaan? Puolisoaan?

Kuinka henkilöitä paljastetaan paperille? Ihminen yleensä kokee kanssakäymistä kolmella tasolla:

1. Hän tuntee ettei saa tarpeitaan tyydytetyksi. Nainen haluaa tulla iskelmälaulajaksi ja saada nimeä mutta ei tiedä miten.
2. Hän on tekemisissä muiden ihmisten kanssa. Ihmiset ovat joko vastustajia, ystäviä tai siltä väliltä. Konflikti on draamaa. Elokuvaohjaaja Jean Renoir oli sitä mieltä, että on kiinnostavampaa kuvata paskiaista kuin mukavaa tyyppiä.
3. Hän seurustelee itsensä kanssa. Iskelmälaulajaksi aikovan naisen on voitettava pelkonsa ja mentävä karsintakilpailuun Savonlinnaan. Hänen on ulkoisesti trimmattava itsensä mahdollisimman viehättäväksi.

Jotta henkilöstä tulisi moniulotteinen ja todellinen, hänet täytyy läpivalaista kolmelta eri kantilta: työn näkökulmasta, yksityiselämän näkökulmasta ja intiimeimmän elämämpiirin näkökulmasta, tilanteissa joissa hän on yksin. (Vrt. Field 1984, 24 - 25)

Mitä henkilö tekee työkseen? Vetääkö hän kuntosalia? Onko hän puolipäivätoissa videovuokraamossa? Opettaako lukiossa äidinkieltä? Miten hän tulee toimeen työtovereittensa kanssa? Onko hänellä ylipäänsä työtovereita? Miten hän sietää esimiestään?

Miten on yksityiselämän laita? Onko hän naimisissa, eronnut, avoliitossa? Onko hän uskollinen elämäntoverilleen? Entä silloin kun hän on yksin? Miten rattopoika valmistau-

tuu iltaa varten kun hänen on määrä tavata itseään vanhempi varakas nainen, samalla tavalla kuin Richard Gere *American Gigolossa*? Mitä hän tekee kun hän katsoo peiliin?

Mikä henkilö oikein on? Field näkee henkilön *tarpeitten ja tavoitteiden kimppuna, näkökulmana, asenteina, persoonallisuutena ja käyttäytymisenä, paljastuksina, identifi-kaationa ja toimintana* (Field 1984, 31 - 39).

Näkökulmana? Miten hän näkee maailman? Mikä on hänen kontekstinsa? Jos hän on opiskelija Kouvolasta, hän katselee asioita opiskelijan näkökulmasta. Jos hän on poliittisesti aktiivinen, hän katselee esimerkiksi siitä näkökulmasta josta Vanessa Redgrave katselee *Muistojeni Juliassa*.

Narratologian keskeisen pohdinnanaiheen eli näkökulman olen päättänyt jättää hyvin vähälle tässä tutkimuksessa. Muutama sana vain. *Näkökulma*-käsitteen asemesta **Gerald Genette** puhuu *fokalisaatiosta*. Se on tarinan ja tekstin suhdetta kuvaava prisma, perspektiivi, jonka kautta tai läpi tarina on esitetty tekstissä (Genette 1990, 189 - 194). Genetten lanseeraamaa termiä en ole havainnut käytettävän yhdessäkään kirjoittajanoppaassa, en amerikkalaisessa enkä suomalaisessa. Amerikkalainen kirjallisuus kyllä puhuu ahkerasti näkökulmasta (point of view; voices, vrt esim. Card 1988, 126; Hills 1987, 120).

Asenteena? Nähdäänkö hänet sellaisessa kontekstissa, että hän on pessimisti? Innostunut työstään? *Aatamin kylkiluussa*, **Carson Kaninin** ja **Ruth Gordonin** käsikirjoittamassa elokuvassa, Spencer Tracy ja Katharine Hepburn ovat lakimiehiä kumpikin, mies ja vaimo, jotka lakituvassa taistelevat toisiaan vastaan. Tracy syyttää erästä naista (Judy Holliday) aviomiehen ampumisesta, ja Hepburn puolustaa naista. Tunnetussa komediassa otetaan kantaa tasa-arvokysymyksiin vuonna 1949.

Kirjoittajien ohjaajakurssilla Mikkelissä asenteen vaikutusta tarinan sävyyn on mitattu yksinkertaisen harjoituksen avulla: ohjaaja menee kuulijoiden eteen ja kertoo tietyn tarinan ensin luuserina niin että hän yrittää herättää sääliä; tämän jälkeen hän kertoo saman tarinan voittajana, pahatkin kokemukset ovat kääntyneet hyväksi.

Jokaisella henkilöllä on persoonallisia piirteitä. Niitä voidaan jäljittää jo henkilön ulkoisesta olemuksesta. Onko hän tärpäntikkeli ja huumorintajuton, älykäs, nokkela, hapannaa- ma, saamaton?

Käyttäytyminen ja teot? Roope Anka poimii varmasti penninkin maasta. Suuttuuko henkilö helposti ja rikkooko hän silloin astioita kuten rikkoi Marlon Brando *Viettelysten vaunussa*? Vai hymyileekö hän vinosti kuin Marlon Brando *Kummisedässä*?

Kirjoittajan velvollisuus on paljastaa henkilöään. Meille käy ilmeiseksi että mies on älykäs. Seuraavassa kohtauksessa hän istuu baarissa, ja me hyväksymme sen, että joku etsii häntä tappaakseen mutta että hän ei tiedä kuka. **Elina Halttusen** televisiosarja *Blondi tuli taloon* näyttää meile että Margit on ylihuolehtivainen ja puheessaan hyperkorrekti. Me kiinnostumme kun hän joutuu tekemisiin sellaisten ihmisten kanssa jotka eivät noudata käytöksen kultaista kirjaa.

Identifikaatio, henkilökohtaiset piirteet tuovat henkilön lukijaa/katsojaa lähelle. “Juuri noin, juuri tuollaisen ihmisen minäkin tunnen!” Teot, toiminta? Eikö ihminen enemmänkin ole sitä mitä hän tekee kuin mitä hän sanoo?

Kuten draamassa esiintyy myös romaanissa eräänlainen näyttelijäseurue: sankari, sankaritar, konna, tyyppinäyttelijät (Wellek - Warren 1069, 277). *Commedia dell'arte* on pitkään huolehtinut tyyppivalikoiman gestuksista ja jopa pukeutumistyyleistä. Dickensin kaltaiset suuret romaanikirjailijatkin hyväksyivät suurin piirtein 1700-luvun näyttämön ja romaanien tyypit ja sovittivat ne teoksiinsa.

Kriitikot hyvin kerkeästi huomauttavat, että “henkilö ei kasva eikä kehity”. Kirjoittajakoulutuksessa luonnollisesti pyritään pois tyyppillisyyksistä, stereotyyppioista. Yksipuolista henkilöä on helppo kuvata, sanotaan vain että *tyhmä blondi*, *macho poliisi*, *lihaskimppu rantavahti*, *seksikäs malli*. Myös **Flemingin** James Bond on yksiulotteinen, siinä mielessä, että hän tulee luonnehdituksi toiminnan kautta. Tyyppi siis syntyy siten, että häneen käytetään tekotarpeita vain yhdestä työkalupakista. Itkevä leski on pelkkää tunnetta,

professori on filosofiaa ja vain filosofiaa. Vastaavasti miljöötä voidaan käyttää epäkiinnostavasti. Roiston koti on epäsiisti, roisto juo aina kaljaa sohvalla kun ei ole roistoilemassa.

Kirjoittajanoppaat esittelevät silloin tällöin ominaisuuksien ja reagoimistyylien vastakohtapareja tai luetteloita, joiden avulla syntymässä olevia henkilöitä voi terävöittää tai orkestroida tai kytkeä yhteen dramaturgisen tehon lisäämiseksi: sensitiivinen - intensiivinen; iloinen - itseensä kätertyvä; hienostumaton - henkevä (Egri 1965, 76).

Egri on myös käsitellyt henkilöitä, jotka on rakennettu yhden vahvan persoonallisuutta ilmentävän ominaisuuden varaan. Tällaisia ovat muiden muassa *Othello* ja *Tartuffe*. He eivät muutu. He ovat tuttuja kuuluisista näytelmistä ja elokuvista. Jos henkilölle on ominaista taipumattomuus, se piirre yksin voi synnyttää kokonaisen tarinan. Ominaisuus luo tarinan. Taipumaton ihminen ei pelaa, hän kykenee olemaan vain 'oma itsensä'. Tällaiset voimajohtomaiset piirteet ovat yleensä negatiivisia ja luovat negatiivista energiaa:

Analyttisyys: Henkilö on normaali mutta vastenmielisen tarkka erittelijä. Hän ei anna minkään ohittaa itseään kevyesti.

Konformistisuus: Mukava ihminen mutta ei kykene tekemään mitään mikä erottaisi hänet muista. Mitä tapahtuu jos tällaisen ihmisen vastapeluriksi tulee voimakkaasti omia polkujaan asteleva riippumaton ihminen?

Yliherkkyys: Mitä tapahtuu kun tällainen nainen saatetaan yhteen huonokäyttöisen miehen kanssa? Niin kuin Katherine Hepburn Humprey Bogartin kanssa *Afrikan kuningattaressa*?

Erehtymättömyys: Kauhea elää ihmisen kanssa, joka aina on oikeassa.

Materialistisuus: Mitä alkaa tapahtua jos huoneeseen astuu idealisti?

Luulosairaus: Miten hän iskee yhteen aerobickohjaajan kanssa?

(Egri 1965, 78 - 79)

Tällaiset kivettyneet kategoriat on pakko murtaa. *Ajattelu* pitää sisällään ainakin henkilön filosofiset painotukset, arvot, asenteet ja näkökulman. *Toiminta* on sekä itse actionia että myös niitä päätöksiä joihin toiminta perustuu.

Ihminen niin kovin mielellään luokittelee asioita. Hän haluaa siten oppia tuntemaan koko värisuoran. Siihen katsomatta, että vanhat luettelmat ovat menettäneet tieteellisen osumatarkkuutensa, monia niistä käytetään kirjoittajakoulutuksessa. Kretschmerin typologia on hengissä, samoin Theofrastoksen *Luonteita* käytetään kursseilla. Aristoteleen *Retoriikan* II luku osoittautuu melkoiseksi psykologian oppikirjaksi. (Theofrastos 1968; Aristoteles 1997)

Englanninkielisessä kirjallisuudessa käytetään termejä *stock character* ja *type character*. Kumpikin ovat kliseemäisiä henkilöitä. Kumpikin on siis tuttua tutumpi, tullut tajuntaamme lukuisten toistojen kautta. Stock character esittää aina samaa roolia, televisiosarjassa, romaanissa, sarjakuvassa, yhtä kaikki. Hänen henkilötytensä pohjautuu *juonen kliseille*. Hän on vaalea ja hyvinkäyttävä 'toinen mies', jota Ralph Bellamy esitti Gary Grantin - Katharine Hepburnin elokuvissa, tai se joka roikkui ex-sulhasena mukana Deborah Kerrin ja Gary Grantin *Unohtumattomassa rakkaudessa*.

Type character puolestaan on klisee henkilökuvauksen tasolla. Hänessä on maneereita, hän on tiukka paketti piirteitä, asenteita ja korostuksia, hän on 'tyypillinen' meksikolainen *Rio Bravossa*, irlantilainen joka tappelee pubissa, savolainen joka viäntee savvoo. *Asterix*-sarjakuvan viehätyös pohjautuu muunmuassa tähän type character -ajateluun. Muistetaanpa miten hienosti **Gosciny** ja **Uderzo** kuvaavat roomalaisensa, miten tunnistettavia ovat helvetialaiset nimiään myöten. (Kajanto 1973, 142 - 145)

Varsinkin stock character -ratkaisuihin kirjoittajaoppaat varoittavat, niihin turvautuminen johtaa varoittajien mielestä kliseemäisiin kohtauksiin ja juoniin. Toisaalta näillä henkilöillä on oma liiketaloudellinen arvonsa, esimerkiksi televisiosarjoissa. Ennen sanottiin, että "luonne on kohtalosi". Nykypsykologia korostaa *rooleja* ja *roolipelejä*. Toisin sanoen nykyisin voimme julistaa, että "kohtalot ovat roolejasi". (Vrt. Hills 1987, 62 - 64)

Postmoderniuden luuta on kaiken kaikkiaan lakaissut niin perusteellisesti, että luulisi psykologian väistyneen vain yhdeksi henkilövirityskeinoksi monien joukkoon. Postmodernin strategiat ovat tiedossa. Tiedämme että "tiivin, strukturoidun tekstin sijaan jälki-modernismi tarjoaa heterogeenisen kielimassan, ironisen, hajanaisen, katkelmallisen,

täynnä sitaatteja muihin teksteihin, loputoman, aluttoman, leikkivän pinnallisen” (Tuohimaa 1990, 26; Connor 1989, 111 - 112)

Tällaisiin raameihinko sopivaa henkilökuvausta kurssit ja oppikirjat opettavat? Eivät. Kyllä psykologia, intentioajattelu, tyypit ja stock characterit hyvin tonttejaan puolustavat.

On tavallista, että fiktiivisistä henkilöistä päähenkilöt ovat *keskivertohenkilöitä* ja sivuhenkilöt *tyypillisiä* - siis yhden piirteen tai motiivin varaan rakentuvia. Tyypien toimivuus näyttää Hillsin mielestä riippuvan siitä etäisyydestä, josta henkilöä katsotaan. Kun kyllin etäältä katsoo, melkein kaikki tuntuvat redusoituvan tyypeiksi, useaksikin. Jokainen tunnistaa oman erikoislaatunsa jo lapsesta pitäen; toisen ihmisen yksilöllisyys vaatii paneutumista, lähestymistä. Kaukaa katsottaessa erot pienenevät ja samankaltaisuus lisääntyy; vierestä katsottuna samankaltaisuus vähenee ja erot korostuvat. (mt. 68 - 69)

Elokuvan katseleminen ja analysoiminen ovat vakiintuneet kirjoittajakurssien ohjelmiin. “Kuvakoon vaihtelevuus” opettaa narratologiset mahdollisuudet, jotka informaation annostelussa ovat olemassa: lintuperspektiivistä erikoislähikuvaan, maisemakuvasta puolikuvaan. (Vrt. Esim. Rentola 1997, 151 - 152; Prince 1987, 22)

3.4 Tunteet esiin

Kirjailija ei koskaan ole täysin oppinut. Mikä tahansa ala hevosjalostuksesta putkimiehen työhön on hänelle ajoittain tutustumisen arvoinen. **Mika Waltari** on esimerkiksi hyvinkin yksityiskohtaisesti eritellyt niitä lähteitä ja oppeja, joita hän teoksiaan varten on tarvinnut ja käyttänyt (Haavikko, toim. 1976, 228 - 262).

Hills kertoo kuinka jotkut kirjoittajat turvautuvat mekaanisiin listoihin tarkistaakseen vaihtoehtojen riittävyden. Vuonna 1936 Gordon Allport ja H.S.Odbert julkaisivat teoksen *Trait-Names: a Psycholexical Study*. Siihen he olivat listanneet 17 953 sanaa, jotka “kuvaavat henkilön käyttäytymistä ja persoonallisuutta”. Esimerkiksi näin:

She was ablaze, aflame, aflush, acquiescent yet active, entirely adulterous, and utterly absorbed by her accommodating, accurate, accomplished, admirable, adorable, adept, not merely acceptable but acclaimed and even Achillean lover - - jne (Hills 1987, 69)

Kuka pystyy lopulta sanomaan, miten tarkoin fiktion kirjoittajan pitää henkilönsä tuntea? Kuinka paljon tietoa hän *tarvitsee*. Teoriassa henkilön luonnehtimiseen ei tarvita enempää tietoa kuin mikä on tarpeen hänen funktionsa täysipainoiseen esittämiseen kyllin hyvin kirjoitetussa tarinassa.

Nykyään tuntuu aika vanhanaikaiselta puhua henkilön "luonteesta". Luontevampaa on käsitellä hänen 'persoonallisuuttaan'. Kun kyselemme persoonallisuuden perään, pohdimme esimerkiksi henkilön psykobiologisia piirteitä ja temperamenttia. Onko hän älykäs? Onko hänellä arkijärkeä? Millainen hänen terveydentilansa on? Onko hänen tunne-elämänsä laaja vai kapea? Ovatko hänen tunteensa voimakkaita vai heikkoja?

Miten henkilöt voivat *ilmaista tunteitaan*? Tunteiden kiinnittäminen tyhjälle paperille ei ole niin helppoa kuin luulisi. Usein saa harrastajakirjoittajien papereista lukea seuraavalaista tekstiä:

Kirsti ei elämässään ollut pelännyt näin. Hän oli varma että kaikki menisi päin seinää.
Jos näin kävisi, hän ei ikinä toipuisi siitä.
Epäonnistuminen olisi sietämätöntä. Pelkästään sen ajatteleva sai hänet raivostumaan.
Pelko levisi hänen mielensä jokaiseen sopukkaan.

Tällaisen tekstin lukeminen ei vetoa tunteisiin. Abstraktit substantiivit ja adjektiivit ja fraasit (*Pelkästään sen ajatteleva sai hänet raivostumaan*) eivät tarjoa lukijalle konkreetteja mielikuvia. Vaikka tekstillä olisi selvä konteksti, vaikka meille kerrottaisiin *mitä* Kirsti pelkää, katkelma ei toimisi. Ja kuitenkin: pelko on tunteista voimakkaimpia, siihen on helppo samastua, koska kaikki ovat pelänneet. Lukijat oikein haluamalla haluavat tuntea pelkoa, sen on todistanut vaikkapa Stephen King. Pelon herättämiseen lukijoissa ei riitä se, että sanotaan päähenkilön olevan peloissaan. Tarvitaan kaksi toimen-

pidettä: Pitää luoda sellainen tilanne, joka on pelottava. Sitten päähenkilö on sijoitettava konkreettisesti tuohon tilanteeseen.

Epätavalliset tilanteet synnyttävät epätavallisia tunnereaktioita. **Raimo J. Kinnusen** mielestä kiinnostavaa on nähdä tavallinen henkilö epätavallisessa tilanteessa ja epätavallinen henkilö tavallisessa tilanteessa (Kinnunen 1978, SNO:n arkisto).

Joillakin elokuvahahmoilla tunneskaala on kapea, silti henkilö on vaikuttava. Harvoin me esimerkiksi havaitsemme mitä Meryl Streepin tulkitsema Karen Blixen tuntee elokuvassa *Minun Afrikkani*. Lähes koko elokuvan keston hän reagoi rationaalisesti. Vaikka talo palaa ja vaikka hän eroaa miehestään ja vaikka hän sairastuu syfilikseen, hän ennen kaikkea pyrkii hoitamaan tehtävänsä maatilalan omistajana ja mustien palkkalaistensa työnantajana. Lisää tunteita sytyttää Afrikan luonto.

Nancy Kress muotoilee tutun 'tunneteorian' seuraavasti: Henkilön tunteita voi ilmaista ainakin viidellä tavalla:

1. Fyysisten reaktioiden avulla
2. Ulkoisen toiminnan avulla
3. Dialogin avulla
4. Esineiden ja miljöön avulla
5. Ajatusten esittämisen avulla

(Kress 1993, 8 - 11)

Tunteiden nimeäminen korvautuu (1) esimerkiksi seuraavanlaisilla fyysisillä heijastumilla: *hänen ihonsa punoittaa, hänen jalkansa eivät kannattaneet*; hermostuneisuus voi ilmetä (2) esimerkiksi niin, että *päähenkilö pudottaa astioita, siivoaa kiihkeästi, käyttäytyy ylikohteliaasti*. *The Graduate* -elokuvan viettelykohtaus on hyvä esimerkki siitä kuinka (3) dialogi toimii. Hermostunut nuorukainen sanoo naiselle, joka pyytää häntä ojentamaan vaatepuun: *metallinen vai puinen?* Millaisessa ympäristössä (4) asuu alkoholisti? Onko hänen asuntonsa epäsiisti? Eikö alkoholismiaan salaava ihminen päinvastoin yritä pitää paikat järjestyksessä? *Kiltin yön lahjat* -romaanissa Mari Mörö kirjoittaa päähenkilö Siian

usein sellaisiin ympäristöihin joissa on tavaraa, esimerkiksi ostoskeskukseen tai leikkitalanteisiin. Tavaroiden ja leikin avulla Siian pieni maailma pysyy koossa. *Hikinen iltapäivä* -elokuvan epäonninen pankkiryöstö saa lisämausteensa siitä hiostavasta helteestä, joka kiristää ryöstäjien hermot ja lisää panttivankien paniikkitunnelmaa. Nancy Kress tarkoittaa "ajatusten esittämisellä" (5) lähinnä sitä *tapaa*, jolla henkilö miettii tiettyä tunnetta herättävää aihetta. Milan Kundera on huomauttanut, kuinka tarina voi jo itsessään olla tiettyyn viritykseen saatettu, esimerkiksi *kafkamainen*. Hän kertoo prahalaisesta insinööristä, joka lähtee Englantiin kokousmatkalle ja palattuaan huomaa olevansa painajaismaisessa valheiden verkostossa. Insinööri on joutunut vastatusten vallan kanssa, jolla on *silmänkantamattoman labyrintin luonne*. (Kundera 1987, 105 - 106)

Tunteen kuljetuksessa on **Orson Scott Cardin** mielestä aika ajoin tarpeen korottaa panoksia. Silloin kirjoittaja voi lisätä *kärsimystä*, näyttää *uhrautumisia*, johdattaa henkilönsä *vaaraan*, tiukentaa *sukupuolisia jännitteitä* ja esittää *merkkejä ja enteitä*. (Card 1988, 68 - 74)

Viihteeksi kirjoitetuissa teoksissa tällaiset panoksenkorotukset näkyvät selkeimmin. Stephen Kingin romaanissa *Kosketus* päähenkilö kärsii kovasti. Hän loukkaantuu auto-onnettomuudessa ja vaipuu vuosiksi koomaan. Hän menettää työnsä ja rakastamansa naisen. Hänen kärsimyksensä jatkuu toipumisen jälkeenkin. Lukija kiinnittyy hänen kohtaloonsa ja samastuu. *Piina*-romaanissa King niin ikään antaa päähenkilön joutua auto-onnettomuuteen, sen lisäksi miehen tuskaa lisää hullu nainen joka pitää häntä vankina syrjäisessä vuoristokylässä. Uhka kasvaa tehokkaasti senkin takia, että nainen pystyy lääkkeitä annostelemalla säätelemään miehen kipujen määrää.

Jos kirjoittaja toistaa kärsimystä, hän menettää sen tuoman tehon. Ensimmäinen isku päähän lisää päähenkilön painokkuutta, neljäs kerta vaikuttaa jo koomiselta, ja kivusta tulee vitsi.

Uhan ja vaaran kokeminen on sitä tehokkaampaa mitä avuttomammasta uhrista on kyse. Siksi lasten vaaratilanteet ovat pelottavia, samoin suloiset eläinhahmot uhan edessä.

Anglosaksisessa maailmassa käytetään sanaa *romance* tarinasta, joka perustuu sukupuoli-jännitteen mukanaoloon. Meidät on katsojina/lukijoina totutettu siihen, että kaksi kaunista ja suunnilleen samanikäistä ihmistä, joista toinen on nainen ja toinen mies, ovat mitä todennäköisimmin vaarassa joutua sukupuolisen vetovoiman osapuoliksi. Suositussa televisiosarjassa *L.A. Law* Jill Eikenberryn ja Michael Tuckerin esittämät hahmot suhteutuvat toisiinsa hieman kaavasta poikkeavalla tavalla. Vero-oikeuden asiantuntija Stuart Markowitz (Tucker) on lyhyenlätä, tukeva ja puoliksi kalju. Asianajaja Ann Kelsey (Eikenberry) on pitkä, solakka ja silmiinpistävän hyvännäköinen. Näiden kahden välille katsoja ei hoksaa kuvitella vetovoimaa. Vetovoima kuitenkin syntyy, kun sarjan kirjoittaja kerran pistää humalaisen Kelseyn "viettelemään" Markowitzin. Katsoja rupeaa odottamaan tämän pariskunnan romanssin etenemistä.

Neil Jordanin elokuvassa *The Crying Game* rakkaustarina viriää pohjoisirlantilaisia terroristikumppaneitaan Englantiin pakenevan miehen ja kampaajana työskentelevän naisen välille - ja jatkuu siitä huolimatta, että nainen paljastuu mieheksi.

Orvokki Aution "Pesäpallotrilogian" osat on nimetty pesäpallotermeillä: *Viistotaival*, *Kotipesä* ja *Merkki päällä*. Romaanisarjan keskiössä ovat sukupolvien ja sukupuolten väliset suhteet, joita peilataan pohjalaista normistoa vasten. Tämän normiston ytimekkäin ilmaus ja imperatiivi on repliikissä *Hillitte ittes!* Pesäpallon paikannukset vastaavat trilogian juonenkäänteitä.

3.5 Paikan ja henkilön suhde

Tarinan paikat eivät voi olla sattumanvaraisia. Ne ovat osa tekstin ekosysteemia: elleivät lavasteet ole paikoillaan, koko systeemi kärsii. On mielekästä miettiä, tapahtuuko tarina Merihaassa, Tikkurilassa vai Kouvolassa. Ollaanko ränsistyneessä talossa vai upouudessa osakehuoneustossa.

Ekosysteemin rinnalla on kyse *analogian strategiasta* (vrt. Rimmon-Kenan 1991, 86 - 87). Fyysinen ympäristö on henkilöiden luonteenpiirteitä ja elämäntilannetta ilmaiseva metonymia. Jos tekeillä on novelli eroavasta pariskunnasta, syksyinen katu tai autio ranta kai on parempi paralleeli kuin kuvankaunis postikorttimaisema.

Elokuväkäsikirjoittajien koulutuksessa on tapana teetättää harjoitus, jossa fyysisellä ympäristöllä tulee kuvata ihmisen yksinäisyyttä. Kuinka näytät yksinäisyyden? (Nyytäjä 1995, SNO:n arkisto).

Princen määritelmän mukaan *miljöö* (setting) on aikaa ja paikkaa ilmentävä ympäristö, jossa tapahtumat sattuvat. Miljöö voi korostua tekstissä tai olla merkityksetön, se voi pysyä johdonmukaisesti samana tai muuttua, se voidaan esittää epämääräisenä tai tarkkarajaisena, se voidaan nähdä subjektiivisesti tai objektiivisesti, se voidaan esittää järjestelmällisesti (talon pääty kuvattuna vasemmalta oikealle, ovi ylhäältä alas, linna sisäpuolelta ja ulkopuolelta tai päinvastoin) tai epäjärjestyksessä jne. Miljöö voi palvella käytännön tarpeita (jokaisella yksityiskohdalla on merkitystä toiminnan kannalta), se voi olla symbolinen (yhteydessä esimerkiksi henkilön tunteisiin tai ennakoida tulevaa konfliktia), “irrelevantti” (“realistinen”: se on mukana koska se nyt on niin), jne. Sen yksityiskohdat voidaan esittää peräkkäin tai lähekkäin tai siroteltuina pitkin tarinaa. (Prince 1987, 86 - 87)

Card huomauttaa, että myös *kulttuuri* on osa miljöötä: tavat, lait, sosiaaliset roolit sekä sellaiset yleiset käsitykset, jotka rajoittavat tai valaisevat henkilöiden ajatuksia, tunteita, sanomisia ja tekemisiä (1988, 49). **Barthesin** koodiluokituksessa miljöö lukeutuu *referenssin koodeihin*, sehän viittaa fyysisiin, psykologisiin, kirjallisiin, taidehistoriallisiin, historiallisiin jne. taustoihin (vrt. Prince 1987, 80).

E.T. The Extra -Terrestrial -tarinan kirjoittaja **William Kotzvinkle** muistuttaa, että kirjailijalla on oma *mentaalin maailmansa*, se jossa hän työskentelee ja jonka hän haluaa esitellä lukijoilleen. Mentaalinen maailma on yhdistelmä henkilökohtaista ja muualta hankittua, sitä ovat muokanneet kirjoittajan elämäkokemukset, alitajunta

(vallankin unet), tiedot ja muiden taiteilijoiden työt. Tällainen hyvinhoidettu mielensisäinen maailma on kirjailijan varsinainen tunnusmerkki. (Kotzwinkle 1992, 34)

On melko yleistä, että ohjaajat moittivat kirjoittajia miljöökysymysten laiminlyönnistä (vrt. esim. Orlovsky 1994, 37), keinon käyttämättä jättämisestä.

Johtuneeko sitten pedagogian vaatimasta logiikasta ja retoriikasta, kirjoittajanoppaat kiinnittävät huomiota varsinkin kysymykseen: miten miljöö valinta vaikuttaa kokonaisuuteen silloin kun miljöö korostuu tarinassa (vrt. Hills 1987, 158). Meillä on paljon esimerkkejä tiettyjen kirjailijoiden “omista miljöistä”: **Dickensin** Lontoo, **Faulknerin** Yoknapatawpha County Missipissä, **Joycen** Dublin, **Tervon** Rovaniemi, **Turusen** Pohjois-Karjala, **Aution** ja **Tuurin** Pohjanmaa, **Paretskyn** Chicago, **O’Connorin** Georgia, **Sillanpään** Hämeenkyrö, **Walleniuksen** lentokoneet. Oppaat tarjoavat opiksi antologioita, joiden yhdistävänä nimittäjänä on paikka. Esimerkiksi New Yorkiin ovat tarinoitaan sijoittaneet lähes kaikki USA:n tunnetuimmat kirjailijat, niiden pohjalta on antoisaa katsoa miten yksi elementti, paikka, varioituu esim. Melvilleilla, Whartonilla, Wolfella, Cheeverillä ja Baldwinilla.

Juonen ja henkilön yhdistämisessä suurkaupunki tarjoaa liikkuvuutta, sekä ulospäin että sisäänpäin. Se sopii kun on kuvattava henkilön nopeaa nousua tai tuhoa. Suurkaupungin sosiaalisissa kerrostumissa eläviä ihmisiä on helppo saattaa toistensa yhteyteen. Näyttelijä voi tavata pummin, johtaja sihteerin. Sellaiset fiktiolle tyypilliset teemat kuin kunnianhiemosta johtuva korruptio, yksinäisyyden murhenäytelmä, ihmisten vastuu toisistaan, näennäisen hyörinän tarkoituksettomuus, ovat edullisesti tuotavissa tarinaan suurkaupunkimiljöössä.

Miljöötä korostavat tarinat ovat rakenteellisesti aika yksinkertaisia. Niissä ei ole tarkoitus tutkia henkilöiden sieluja tai rakentaa mestarillisia jännitteitä. Niissä näytetään outo paikka, niin kuin esimerkiksi *Gulliverin retkissä*, ja katsotaan miten henkilöiden odotukset ja tottumukset heijastuvat. Voisi siis sanoa, että mitä vähemmän miljöökeskeisessä tarinassa henkilöä rakennetaan, sitä parempi. Henkilö edustaa oikeastaan lukijoita, ei hänen tarvitse olla persoona. Riittää että hän reagoi “normaalisti”.

Miljöökäskeisyttä ovat lisänneet viime vuosina ne pitkät televisiosarjat, jotka keskittyvät kuvaamaan tiettyä yhteisöä. Paikasta on tavallaan tullut “henkilö”, johon katsojat tottuvat. *Puhtaat valkeat lakanat* tapahtuu Raikas Oy:n pukutehtaalla tai perheen huvilamaisessa talossa, *Ihmeidentekijät* ei juurikaan liiku Annan Sairaalan toimenpidehuoneitten ja vastaanottokeskuksen ulkopuolella. Raikas Oy:n miljöö muuttuu ajan mukana: uusia koneita, uusia pukumalleja, valkeat lakanat korvautuvat kirjavilla pussilakanoilla, uusia reagoititapoja, uusia kampauksia, kotiapulaisesta luovutaan. Raija Oranen näyttää yrittäjäperheen kaaren 1950-luvun lopulta 1980-luvulle.

Miljöön irrelevanttius joutuu kirjoittajaoppaissa kritikoinnin kohteeksi. **Birkett** esimerkiksi varoittaa sijoittamasta trilleriä pelkästään “jännittävään Hong Kongiin” tai “Monte Carloon”, vaikka myöntääkin, että lajin formulaan tuollainen ratkaisu on pitkään kuulunut. Silloin voi ratkaisua epäillä, jos miljöön voisi vaihtaa toiseen ilman että tarinan luonne muuttuu. Hyvä kirjoittaja Birkettin mielestä kyllä saa luvan kaivaa esiin sen yhteyden mikä vallitsee henkilön, paikan ja tilanteen välillä. Tavallisimmin miljöön toimivuus opetetaan nimekkäiltä kirjailijoilta poimituilla esimerkeillä, Hemingway ja Dickens muiden mukana ovat suosittuja mallintajia.

(Birkett 1986, 58 - 59)

Henkilöitä opastetaan niin ikään kuvaamaan esineiden avulla. Henkilö on osa kotiaan. Esineiden avulla voi paljonkin päätellä henkilön tavoista, persoonallisuudesta, palkan suuruudesta, yhteiskunnallisesta asemasta, mausta, avioliitosta jne. 1800-luvun romanikirjailijoilla oli tapana antaa runsaasti yhteiskuntaluokan kavaltaivia vihjeitä. (mt. 61) Kirjoittajanoppaat haluavat selvästi kannustaa kirjoittajia tarkempaan ja rikkaampaan miljöiden käyttöön, siinä tarkoituksessa suositetaan vanhemman kirjallisuuden lukemista. Jälkimodernismin vaikutus on opettamisen kannalta jopa tuhoisa (vrt. Orlofsky 1994, 38)

Orlofskyn mielestä miljöö on yhtäältä osa juonta, niitä paikkoja joiden kautta henkilö kulkee; toisaalta se sisältää nykyisyyden, menneisyyden ja vihjeitä tulevaisuuteen. Sen avulla voi

ilmaista kirjoittajan äänen, tarinan sävyn ja psykologisia nyansseja.

Eräät kirjoittajanoppaat yrittävät kuvata diagrammien avulla miljöön ulottuvuuksia, sen merkitystä eri kirjoittamisen aspekteille. **Birkettin** (1986, 65) mallissa sana *paikka* (place) on piirretty keskelle paperia. Siitä lähtee viisi nuolta, ja nuolen päissä lukee 1. (Paikka on) osa henkilöä (A part of a character: the suburban mansion in *Flesh*) 2. (Paikka on) sisäisten tunteiden heijastumaa (A reflection of inner emotions: the river in *The Victim*) 3. (Paikka on) kuva/symboli (Imaginary/symbolic: the garden in *The Door in the Wall*) 4. (Paikan avulla) voi luoda oikean atmosfäärin (Creating the right atmosphere: London in *Bleak House*) 5. (Paikan avulla) voi ilmaista arvojärjestyksen (Expressing a system of values: Los Angeles in *Psychopolis*).

Brigid Brophyn romaanissa *Flesh* päähenkilö ja näkökulmahenkilö Marcus samastuu porvarillisen kotinsa muka-tudorilaiseen henkeen, siivousintoisen äidin luomaan turvalliseen ilmapiiriin, jossa turvallisuus on mm. plyysin ja kiillotusvahan tuoksua. Koti on siis osa Marcusta. Saul Bellow'n romaanissa *The Victim* sankari katselee lautalta New Yorkin silhuettia. Hän on menossa epämiellyttävään kokoukseen, hän on paineen alla ja näkee kaiken vastenmielisenä. Voi kuvitella miten mentaalinen maisema olisi toinen, jos Leventhal olisi rakastunut ja katselisi sen tunteen läpi maisemaa. H.G. Wellsin novellissa *The Door in the Wall* on kohtaaminen, jossa menestynyt poliitikko Wallace uskoutuu eräänä iltana ystävälleen. Hän kertoo kuinka hän kuusivuotiaana oli leikkimässä ulkona ja kuinka hän oli tuntenut vastustamatonta halua mennä sisään muurissa olleesta ovesta. Muurin takana oli ollut sanomattoman kaunis ja "ystävällinen" puutarha. Hän oli tuntenut valtavaa riemua. Kokemus jäi ainoaksi. Myöhemmin hän ei enää saanut mennä ovesta. Hän tajusi, että oli poliitikon elämäntavan valitsemalla menettänyt jotain paljon hienompaa. Puutarha on viattomuuden ja lapsenuskon symboli. *Bleak House* -romaanissaan Dickens lataa alkuun kuvauksen Lontoon kadut peittävästä sumusta, näkymien epämääräisyydestä ja siirtyy sieltä sitten oikeussaliin. Lukijalla on tällöin jo valmiina mielessään tunnelma, joka saa vahvistusta oikeussalin tapahtumista. Ian McEwanin tarinassa *Psychopolis* henkilöt ja miljöö Los Angeles ovat erottamattomat, Los Angeles on melkein kuin henkilö. L.A. näyttäytyy ulkonäköä palvovana ja ylellisyyttä tavoittelevana turmeltuneena metropolina. Sen ihmiset ovat sekä subjekteja että uhreja. Auringossa kylpevä paikka upeine yksityiskoteineen on osa Amerikkaa, ja koska se on osa Amerikkaa, se on arvomittari, arvo itse.

Jos Cardin, Birkettin, Barthesin, Princen ja Orlofskyn ajatukset yhdistää, voi *paikan sijoittumisen tarinaan ja tekstiin* nähdä seuraavanlaisina vaihtoehtoina:

PAIKKA PAIKKANA

Neutraali toimintaympäristö:

keittiö, katu, ravintola

Kirjailijan etninen ympäristö:

Tuurin Pohjanmaa

Paretskyn Chicago

Tavoitteena lukijan esteettinen ja tiedollinen tyytyväisyys, seikkailun tapahtumapaikan näyttävyys

PAIKKA ANALOGISENA STRATEGIANA

Osana rakennetta:

Carverin kertomuksen Mistä puhumme kun puhumme rakkaudesta valon jäsentävä tehtävä alussa, keskellä ja lopussa. ALUSSA: Tiskipöydän takaa isosta ikkunasta tulviva auringonpaiste täytti keittiön.

KESKELLÄ: Auringonpaiste huoneessa oli nyt erilais ta, muuttuvaa, ohenevaa. Mutta lehdet hohtelivat edelleen ikkunan takana ja minä tuijotin kuviota, joka muodostui niistä lasiruutuihin ja tiskin ikilevyypintaan. Tietenkään ne eivät olleet samoja kuvioita. LOPUSSA: Minä voin kuulla kuinka sydämeni hakkasi. Voin kuulla jokaisen sydämen. Voin kuulla inhimillisen melun jota me istuimme siinä pitämässä, kenenkään liikahtamatta edes silloin kun huone meni pimeäksi. (Carver 1986, 92; 104; 108, suom. Raija Mattila)

Symbolisessa tehtävässä:

Viidakko luonnon uhkaavien voimien ja ihmisluonnon salakavaluuden edustajana Conradin Pimeyden ytimessä

Psykologisena vihjauksena

Myrsky hulluuteen vihjaamassa Kuningas Learissa; sade mukana aina kun tunteet tiivistyvät Hemingwayn Jäähvyäiset aseille -teoksessa, pilvien kulku suomifilmeissä intohimoon vihjaamassa. Tehtävänä tunteiden heijastaminen

Kulttuurisena taustakulissina

Kertomassa tavoista, sosiaalisista rooleista, historian muutoksista, esim. Marquezin Macondo Sadan vuoden yksinäisyydessä. Tavoitteena oikean atmosfääriin luominen, lukijan esteettinen, emotionaalinen ja intellektuaalinen tyytyväisyys

Teemana, arvona tai 'henkilönä'

Eivätkö monet Juhani Ahon lastuista ole sellaisia, joissa 'päähenkilö' on maisema itse? Novellissa Kosteikko, kukkula, saari... miljööllä on keskeinen funktio. Los Angeles ja kuivuus Robert Townen käsikirjoittamassa elokuvassa Chinatown edustavat elokuvan keskeistä teemaa korruptiota
Tavoitteena kertoa paikan avulla jostain aatteesta tai arvosta tai aatteettomuudesta tai arvottomuudesta

TOTEUTUSTAPA

Korostuu tekstissä - ei korostu tekstissä

Pysyy johdonmukaisena - ei pysy johdonmukaisena

Esitetty epämääräisen vihjailevasti - esitetty tarkkarajaisesti

Nähty objektiivisesti - nähty subjektiivisesti

Kuvattu järjestelmällisesti - kuvattu epäjärjestelmällisesti

Palvelee käytännön tarpeita - palvelee symbolisia tarpeita

Kuvaus on esitetty peräkkäin tai lähekkäin - kuvaus on sirotunut pitkin tarinaa

3.6 Henkilö puhuu

Princen määritelmä *dialogista* on yksinkertainen ja tekninen: Draamalle ominainen suullista puhetta jäljittelevä esitys, joka käydään kahden tai useamman henkilön välillä. Dialogi noudattaa 'todellisen puheen' mallia ja siihen voi olla liittyneenä *hän sanoi* - tyyppisiä raportoivia lauseita. (Prince 1987, 20)

Monologin määritelmäkään ei ole polveileva: Pitkä henkilön tuottama puhejakso, joka ei suuntaudu erityisesti kenellekään. Jos monologi on äänetön (ja muodostuu henkilön verbalisoiduista ajatuksista), se on sisäinen monologi. Jos se lausutaan ääneen, se on ulkoinen monologi tai yksinpuhelu. (Prince 1987, 54)

Rimmon-Kenan on **McHalen** esimerkin mukaisesti luetellut *puheen esittämisen tyyppejä*. Tämä kategoriointi menee huomattavasti pitemmälle, kuin mihin minun on tarkoitus edetä. Rimmon-Kenanin luetelmassa on mainittu seuraavat vaihtoehdot: 1. Diegeettinen yhteenveto 2. 'Epäpuhtaammin' diegeettinen yhteenveto 3. Epäsuora sisällön parafrasi (eli epäsuora esitys) 4. Epäsuora, jossain määrin mimeettinen esitys 5. Vapaa epäsuora esitys 6. Suora esitys ja 7. Vapaa suora esitys.

(Rimmon-Kenan 1991, 138 - 140; McHale 1978, 258 - 259)

Luettelossa esitellyistä tyypeistä otan omaan käsittelyyni 1. *Suoran esityksen*: Monologin tai dialogin 'sitaatin'. Muoto tähtää 'puhtaan jäljittelyn illuusioon, vaikka sitaatti aina onkin tavalla tai toisella tyylitelty:

- Ja mitäs rouva itse baarissa teki kolmelta yöllä, naureskeli Lotta.
 - Se on tämä kauuhia uneettomuus, valitti Kaisu. - Ja hirviä jano kanssa.
 - Jipii, siantappobileet, sanoi Haje. - Sopii minulle.
 - Sama täällä, kikatti Pirkko. - Mitä tehdään?
- Harjoitetaan hiljaista ylenkatsetta, vai?

(Wallenius 1996, 84: *Lotta, kymppityttö*)

2. *Vapaan suoran esityksen*: Suoran esityksen, josta perinteiset ortografiset merkit puuttuvat. Tämä on tyypillinen ensimmäisen persoonan sisäisen monologin muoto:

Minä petin äidin.

Minä olin ensimmäinen, se hartaimmin odotettu. Minun olisi pitänyt jaksaa tuottaa iloa. Mutta olen taas ollut vaivaksi, tuottanut hänelle häpeää. Ei minulla ole varaa vihata ketään. (Härkönen 1998, 66: *Avoimien ovien päivä*)

Henkilöä kuvaa myös 3. *Epäsuora, jossain määrin mimeettinen esitys*: Epäsuoran esityksen muoto, joka luo illuusion lausuman tyylipiirteiden "säilyttämisestä" tai "jäljentämisestä" ohi pelkän sisällön raportoinnin:

Kun afgaani näpytteli kännykkää Viikki sanoi meille, että jätkä saattaa soittaa heimoveljilleen: täällä olisi hyvä länsiauto puoli-ilmaiseksi kunhan teette kolme kuoppaa johonkin vähän lähiöstä pois päin ja äkkiä. Hujanen sanoi, että Viikki on vainoharhainen ja Viikki murahti olevansa Siperian rakennustyömaalla täsmäkoulutettu realisti. (Mörö 1998, 51: *Kiltin yön lahjat*)

Nämä kolme keinoa ovat mielestäni ne, joitten pohjalta henkilöä on havainnollisinta puheen avulla rakentaa.

Rimmon-Kenanin mukaan henkilön puhe - joko keskustelu ääneen tai hiljaa mielessä - voi ilmentää yhtä tai useampaa luonteenpiirrettä sekä sisällöltään että muodoltaan. Henkilön fanaattisuus voi paljastua, ristiriitaisuus, älyllinen kapasiteetti, syntyperä, yhteiskuntaluokka, ammatti. Puheen muoto tai tyyli on yleinen luonnehdinnan väline teksteissä, joissa henkilön kieli on yksilöity ja poikkeaa kertojan kielestä. Se, mitä henkilö sanoo toisesta, voi luonnehtia sekä keskustelun kohdetta että puhujaa itseään. Tapa, jolla puhe ilmentää luonteenpiirteitä, perustuu syy-seuraussuhteeseen, jonka lukija tulkitsee "kääntäen": Y käyttää paljon sivistyssanoja, hän on "siis" snobi. (mt. 1991, 82 - 84)

Kirjoittajanoppaita selatessaan havaitsee, että puheen ja dialogin taitoalueita käsitellään niissä melko suppeasti. On kuitenkin mahdollista yrittää konstruoida *puheen suppeaa runousoppia* eli katsoa mitä teemoja oppaat pitävät keskeisinä ohjatessaan kirjoittajia.

Lewis Turcon teos *Dialogue* on yksi niistä harvoista kirjoista, joka keskittyy dialogiin. Mitkä seikat Turco nostaa esiin? Ensinnäkin hän ottaa didaktiseksi ideakseen sokraattisen dialogin: hän luo henkilön ja nimeää hänet Fred Foyleksi. Fred alkaa teoksen alkulehdiltä lähtien keskustella ”kirjailijan” kanssa siitä mitä aspekteja dialogi ja puhe pitävät sisällään. Aluksi käydään läpi määritelmät ja tekniset yksityiskohdat; luvussa 2 käsitellään puhetta kertomuksessa (speech in narration); 3. luku keskittyy kieleen (diction), 4. luku puheen tyyliin (types of speech) ja 5. luku erilaisiin genreihin. Saamme dialogin ja monologin määritelmän, pohdittavana on välimerkkien käyttö, kursivointi, käsikirjoituksen muodot, puhujaa raportoivat lauseet (tag lines), dialogin etenemisnopeus ja murteen käyttö. Dialogin tehoa miettiessään Turco päätyy siihen, että dialogi on toiminnan jälkeen seuraavaksi tehokkain tapa kuvata henkilöä. (Turco 1989, 4 - 23) Puheen avulla voi Turcon mukaan synnyttää henkilöön kohdistuvaa empatiaa. Puhe voi olla osallisena aiheen, teeman ja juonen muotoutumisessa, sen avulla voi synnyttää atmosfääriä, se voi laukaista toiminnan liikkeeseen.

Kappaleet 3 ja 4 keskittyvät lähinnä erittelemään eri yhteiskuntaluokkien ja etnisten ryhmien käyttämää kieltä ja puhetyylejä. Tämä painotus näyttää amerikkalaisessa kirjallisuudessa muutenkin korostuvan, esimerkiksi **Rita Mae Brown** omistaa kaiken sen minkä sanoo dialogista yhteiskuntaluokkien erolle (1988, 85 - 94). Aivan lyhyesti Brown puhuu *yllätyksellisyyden* puolesta. Puheen ”tyylejä” käsitellessään Turco ottaa esiin *tavallisen arkipuheen, realismin ja naturalismin, minimalismin, näyttämöpuheen, sisäisen monologin, tajunnanvirran, surrealismia ja kirjalliset konventiot* (mt. 75 - 103). Kaikki samassa luvussa ja esiteltyinä esimerkkien avulla.

Genrejä Turco käsittelee aivan luettelomaisesti, esim. 11 rivillä hän kuittaa *fantasiakirjallisuuden* ja toteaa kuinka Tolkien *Sormusten herrassa* on päätynyt rakentamaan formaalin, puhekieltä muodollisemman kielen tavoittellessaan arkaaista tyyliä (mt. 104)

Dianne Doubtfire antaa luvussa teoksensa *Aiotko kirjoittaa romaanin?* luvussa *Vuoropuhelu* (1981, 37 - 42) joitakin käyttökelpoisia neuvoja. Henkilöiden vuorosanoja pitää hänen mielestään *karsia* ja muokata sen mukaan, mikä on olennaista tarinan etenemiselle ja henkilöhahmojen kehittymiselle. Ikävystyttävää ihmistä ei pidä kuvata antamalla hänen olla ikävystyttävä. Hyvässä romaanissa erottaa jopa yksityisistä virkkeistä, kuka henkilöistä on äänessä, koska jokaisella heistä on oma *persoonallinen tapansa puhua*. On esimerkiksi lukemattomia tapoja sanoa "kyllä". Doubtfire kehottaa pitämään *repliikit lyhyinä*. Hän varoittaa *pingpong-vuoropuhelusta*, jossa repliikkejä pompotellaan mekaanisesti edestakaisin. Todellisessa elämässä ihmiset keskeyttävät koko ajan toisiaan, vaihtavat noin vain puheenaihetta, vastaavat väärään kysymykseen, nolostuvat ja kiihtyvät. Suuri osa ihmisten puheesta on tarkoitettu pikemminkin *peittämään* kuin paljastamaan totuutta. Kirjailijan täytyy sallia, että hänen luomansa henkilöt käyttävät omaa, itselleen sopivaa sanastoa Doubtfiren mielestä vuoropuheluun harjaantuu parhaiten *tutkimalla uusia, hyviä romaaneja*.

Kotimaisissa oppaissa dialogi ja puhe niin ikään jäävät vähälle käsittelylle. **Mika Waltari** ei *Aiotko kirjailijaksi* -teoksessaan lainkaan puutu näihin kysymyksiin. Jouko Lehtosen ja Ilpo Tiihosen toimittamassa *Kirjoittajan eväät* -kokoomateoksessa **Aku-Kimmo Ripatti** sen sijaan ottaa esiin Tennessee Williamsin *Lasisen eläintarhan* ja *Viettelysten vaunun* alut ja todistaa kuinka alkurepliikit antavat näytelmille suunnan ja täyttävät kolme kunnan replikin vaatimusta:

Repliikki on *tilannepuhetta* ja se vie tapahtumista eli kertomuksen juonta eteenpäin. Se on vastaus edelliselle repliikille ja vaatii vastauksen. Kunnan repliikki sisältää enemmän kuin miltä se näyttää, siinä on aina ainakin yksi jokka hihassa.

Repliikki on tietyn *henkilön puhetta*, se näyttää kuinka juuri tämä ihminen menettelee tässä tilanteessa ja mikä hän oikein on miehiään.

Repliikki on paitsi dialogin myös teoksen (romaani, novelli, draama) *kokonaisrakenteen osa* aivan kuin pinnat pyörässä: kovin montaa pinnaa ei tarvitse puuttua kun pyörä leviää rytkäyttävässä kuopassa. Myös jokainen dialogin repliikki palvelee teoskokonaisuutta. (Ripatti 1976, 122 - 123)

Ripatti myös kiteyttää sen kursseilla havaitun seikan, että harrastajakirjoittajan yleisin virhe on elävän elämän jäljittely, naturalismi, joka pahimmillaan on tämän tapaista:

Kalle: - Laitahan eukkoseni ruokaa pöytään.

Liisa: - No tottahan toki minä laitan, odotas vaan kun käväisen hakemassa potut kellarista ihan vaikka sukkulana.

Kalle: - Älähän sinä Liisa hätäile. Kerkiät sinä sinne kävelemälläkin... tuota noin... niin, joo, ovatko potut jo itäneet?

Liisa: - Mistä minä sen... kun päivät paskassa ryven!
(mt. 124; vrt. Laine 1997, SNO:n arkisto)

Tämä kuviteltu dialogi yrittää jaaritella mukavasti ja matkia joitakin puhekielen kukkasia, se puhuu itsestäänselvyyksiä ja sitten pamahtaa ykskaks lukkoon ja puhuu rypemisestä ilman että tilanne tai henkilökuva sitä vaatisivat. Kirjoitettu repliikki ei voi koskaan matkia puheen kaikkia ominaisuuksia, ja siksi yritykset kirjoittaa "aitoa puhekieltä" ovat mahdottomia.

Tuntuma erilaisiin ihmisiin on kuitenkin tärkeää. Kirjoittajakursseilla opiskelijoita rohkaistaan "vakoilemaan ihmisten puhetta". (Nyytäjä 1985, SNO:n arkisto)

Yhtä mieltä Ripatin kanssa on Mikkelin kursseilla oltu siitä kuinka *murrettä* tulisi käyttää: niin kuin Pentti Haanpää käyttää. Haanpää ei kirjoita murrettä, hän sujauttaa repliikkiin joko yhden murren sanan tai murteelle ominaisen intonaation ilman yhtään murteellista sanaa.

Kauhukirjallisuuden oppaat kiinnittävät huomiota siihen, kuinka dialogin avulla nostetaan *jännitystä* (esim. Nolan 1990, 51 - 52). Hemingwayn novellissa *Tappajat* on seuraava kohta:

- Minäpä kerron, Max sanoi. - Me tapamme yhden ruotsalaisen. Tunnetko isoa ruotsalaista jonka nimi on Ole Andreson?

- Tunnen.

- Käy täällä joka ilta syömässä, vai mitä?

- Käy joskus.

- Tulee tänne kuuden aikaan, vai mitä?

- Jos tulee.

- Me tunnetaan kyllä tuo tyyli, välkky, Max sanoi.

- Puhutaan jostain muusta. Käytkö koskaan leffassa?
 - Silloin tällöin.
 - Pitäisi käydä useammin. Leffa on sopivaa huvia semmoiselle välkyllle kuin sinä.
 - Minkä takia te Ole Andresonin tappaisitte? Mitä hän on tehnyt teille?
 - Sillä pojalla ei ole ollut tilaisuuttakaan siihen. Ei hän ole edes nähnyt meitä.
 - Eikä näekään kuin kerran.
- (Hemingway 1969, 111 - 112)

Hemingwayn dialogi *etenee* koko ajan. Sen jännittävyys syntyy kysymyksistä ja siitä suuresta odotuksesta, jonka se istuttaa lukijan mieleen: saavatko he Andresonin tapetuksi.

Edellä mainituissa opetusmateriaaleissa on puhe/dialogi nähty seuraavista aspekteista:

1. Määritelmänä: millainen x on?
2. Tyypittelyinä: millaisiin tyypeihin ilmaisukeino x jakaantuu?
3. Funktioina: missä tehtävissä ja minkä muun entiteetin osana x esiintyy?
4. Genreinä: missä määrin eri ilmaisulajit vaativat toisistaan poikkeavan x:n?
5. Suosituksina: miten x kannattaisi toteuttaa, että se olisi hyvä?

Santa Barbaran kirjailijakonferenssin keskusteluista (Conrad ed. 1990, 65 - 80) toimitetussa kokoomateoksessa tunnetut yhdysvaltalaiset kirjailijat ovat pohtineet mm. dialogia. Kun he ensiksi ovat todenneet, että dialogi tietyssä määrin jäljittelee arkipuhetta tai on jäljittelevinään, he viehtyvät mietiskelemään mitä he tällä tarkoittavat. Arkielämä, he sanovat, on laimennos ja tarina tiivistymä. Dialogi jäljittelee ensinnäkin arkielämän *spontaanisuuutta*: siinäkin puhe on tavallista, epätarkkaa puhetta, se ei tähtää "taiteellisuuteen". Dialogi jäljittelee myös arkielämän *monimerkityksisyyttä* (ambiguity): puhuja ei aina itsekään tiedä mitä on sanomassa. *Tikahtumisilmiökin* (effect of choking) on arjesta tuttu: puhujalla olisi enemmän sanomista kuin hän saa ulos. *Merkityksettömiin pikkuseikkoihin takertuminen, vihjailu, oikullisuus ja arvaamattomuus sekä jälkiseuraukset* (repercussion) kuuluvat arkipuheeseen.

Tekstin tiiviinä pitämiseksi kirjoittaja joutuu huolehtimaan siitä, että ilmaisun pointti, tavoite ja relevanssi säilyvät. Hänen on kyettävä tekemään kohtauksista ytimekkäitä,

dialogi on saatava palvelemaan henkilökuvaa ja viemään juonta eteenpäin. Vuoropuhelussa henkilöt ottavat mittaa toisistaan. Yhteenotto sinänsä on tilanne tai kohtaaminen. Tarinassa jokaisen kohtauksen pitäisi olla ainutlaatuinen, toisistaan erottuva. Viimeisen yhteenoton jälkeen jonkin asian tulisi olla muuttunut.

Dialogi on sopiva keino näyttämään sen mikä tapahtuu henkilöiden välillä. Ihmissuhteiden tulisi olla niin ytimekkäitä että niitä ei enää tarvitsisi selitellä. *Puhe on teko*. Repliikkien pohjalta lukija päättää pitääkö hän henkilöstä vai ei. Repliikin ei tarvitse olla nokkela, sen ei myöskään tarvitse olla tekemällä tehdyn syvälinen. Syvälinisyyden illuusio riittää. Sellaisetkin sujuvuuden ja hauskuuden mestarit kuin Noel Coward ja Oscar Wilde satsasivat ennen kaikkea juoneen ja henkilöihin, nokkeluus tuli siinä sivussa.

Sellainen ilmiö kuin *konfliktin ytimekkyys* on melkein mahdoton opettaa muuten kuin kahta tai useampaa tekstiä vertailemalla. Siksi kirjailija Raimo J. Kinnunen Mikkelin kurssilla piti tapanaan laatia opiskelijoitten kohtauksista ”röyhkeitä muunnelmia”. Santa Barbaran kurssilla vertailtavana on ollut seuraavanlainen tekstipari, jonka alkuperäinen muoto on peräisin satunnaisesta bussikeskustelusta. Äiti ja tytär ovat äänessä:

Teksti 1

“No way!” said the the young woman.

“We are going to get you the greatest dress at Magnin’s, hon,” said the older woman.

“Not going through with it,” the younger woman said through gritted teeth.

“He’s so old!”

“Why of course you are!” the older woman said. “You’re going to have a beautiful house and a Mercedes and -”

“Mah-uh-ma!” He’s old! He’s ugly! I don’t like him and -”

“You hush!” The mother’s voice was steely hard now. “We are going to get a great dress, the best dress at Magnin’s, and you are going to marry him and that’s it and you just shut up and think good thoughts!”

Teksti 2

“Oh boy, Mother, I’m so excited!”

“Yes, darling, and what a dress we’re going to get you!”

“I ’m so grateful, Mother dear. Sure, he’s a little older and not much to look at, but he’s so sweet and generous and I’ll make him a great wife, I’ll make that old mansion ring with laughter!”

(Conrad 1990, 74)

Jälkimmäinen versio on vailla minkäänlaista konfliktia. Alkuperäisen version konflikti purkautuu naisten selvästi ilmaisemista tahdonsuunnista, lyhyistä interjektioilauseista ja niistä mielikuvista joita kuulijan silmien eteen heijastetaan: tavaratalo, puku, mersu.

Elokuva- ja televisiokäsikirjoituksia käsittelevät oppaat eivät nekään kovin syvällisesti käsittele dialogia/puhetta. *Käsikirjoittajan työkalupakki* -teoksessa **Jouko Aaltonen** luettelee samat dialogin funktiot, jotka olen jo maininnut: *informaation välittäminen, juonen eteenpäin vieminen, henkilön karakterisointi, ilmapiirin luominen ja piiloteksti* (1993, 131). Piiloteksti on se kuviteltavissa oleva teksti, joka on sanojen takana. Jos sanojen takana ei ole mitään, dialogi on lattea. Huonossa tekstissä näyttelijä tekee usein itselleen piilotekstin. Piilotekstin erikoistapaus on nk. *irrelevantti puhe*, jota henkilö toistaa vaikka sillä ei ole mitään tekemistä tilanteen kanssa. Tosielämässä esiintyy usein tällaista puhetta. Martin Scorsesen elokuvassa *Kuin raivo härkä* päähenkilö kiihtyy niin, ettei pysty kuin hokemaan samoja sanoja. Kohtaus on vaikuttava. Se mitä sanotaan ei merkitse kaikkea; se miten sanotaan voi joskus olla tärkeämpää.

Henkilön repliikki voi olla

- * reaktio tilanteeseen
- * reaktio toiseen henkilöön (repliikkiin)
- * koominen lausahdus (comic relief)
- * viittaus juoneen
- * viittaus henkilöiden luonnehdintaan
- * seuraavaan kohtaukseen viittaava siirtymä

Ben Brady ja **Lance Lee** ovat pohtineet kysymystä, miten *informaation antaminen repliikin kautta* olisi toteutettava (1988, 200). He ovat sitä mieltä, että informaatio sopii parhaiten juuri silloin, kun henkilö haluaa vaikuttaa tapahtumiin. Informaatio on aina henkilön informaatiota, ei kirjoittajan.

Ingmar Bergmanin elokuvassa *Fanny ja Alexander* on kohtaus, jossa piispa Edvard Vergerus, lasten uusi isä, ja Alexander käyvät henkien taistelua. Piispa uhkaa juottaa

pojalle risiiniöljyä ja sulkea tämän pimeään loukkoon ellei poika tunnusta tottelemattomuuttaan. Informaatio liittyy siis saumatta vaikuttamiseen:

EDVARD

In my childhood parents were not so soft-hearted. Naughty boys were punished in an exemplary but loving manner. With the cane. The motto was: "Spare the rod spoil the child." I have a cane too. It is there on the table. Then we had another means that was really effecacious, and that was castor oil. There you see the bottle, Alexander, and a glass. When you've swallowed a few mouthfuls of that you will be a little more docile. And if castor oil didn't help there was a dark and chilly bogey hole where one had to sit for a few hours, until the mice started sniffing at one's face. You see, over there under the stairs, Alexander, a nice big hole is waiting for you. Then of course there were other, more barbarous methods, but I disapprove of them. They were humiliating and dangerous and are not applied, nowadays.

TWO SHOT: ALEXANDER & BISHOP VERGERUS

ALEXANDER

What punishment will I get if I confess?

(Bergman 1982, 136 - 137)

Repliikkien luonnetta selviteltyt **William Miller** tuo kiintoisan näkökulman repliikkikeskusteluun: Hänen mukaansa dialogi voidaan kirjoittaa niin, että se nappaa lukijan/kuulijan erityisen tehokkaasti mukaansa (*hook techniques*). Näitä keinoja ovat *kysymys - vastaus, yhtä mieltä - eri mieltä, paralleelirakenteet ja toisto, useamman henkilön yhteinen repliikki*. (1980, 164 - 166)

Kysymys - vastaus -tekniikka on sitä mitä nimikin sanoo, mutta siitä tulee tehokas varsinkin silloin jos vastaus on muuta kuin odotettu tai jos vastaus on muu kuin sanallinen. Ajatellaan kohtausta, jossa ovat mies ja nainen. Mies kysyy naiselta, että mitä tämä aikoo tehdä illalla. Suoran vastauksen asemesta nainen ottaa puhelimen, valitsee numeron ja sanoo siihen: - Minun on pakko peruuttaa se tämäniltainen. Soitellaan huomenna!

Yhtä mieltä - eri mieltä -tekniikasta on kyse seuraavassa pikku kohtauksessa: Pekka, nuori elokuvamies, juttelee Erkin kanssa. Hän on juuri kieltänyt tekevänsä pornoelokuvia, kun sisään astuu nuori nainen Ulla.

Erkki: *Puhutko sä nyt totta?*

Pekka: *Mä en tosiaankaan tee pornoleffoja!*

Ulla (keskeyttää): *- Mutta sä haluaisit tehdä, eikö vaan?*

Tässäkin vastaus on jotain muuta kuin ilmeinen. Eri mieltä olemisen voi ilmaista vasta-vaiteella, kiertämällä tai hiljaisuudella. *Kauniit ja rohkeat* -sarjassa vastaamattomuus on tunnistettava tehokeino.

Paralleelirakenne ja toisto ovat keinoja, joissa käytetään samansuuntaisia repliikkejä tai toistetaan ainakin osa repliikkiä:

Pekka: *Moi, Ulla. Satasesta vetoa, ettet sä uskonut enää näkeväs mua!*

Ulla: *Satasesta vetoa, että sä et usko mun enää puhuvan pornoleffoista.*

Useamman henkilön yhteinen repliikki voi olla vaikkapa tällainen:

Pekka: *Illalla me voidaan kuunnella musiikkia ja tanssia -*

Ulla: *- ja juoda viiniä ja ja kutsua lisää porukoita -*

Pekka: *- ja pitää kunnon pippalot!*

4. TUTKIMUSTULOKSET

Olen edellisissä luvuissa pohtinut kysymystä *henkilökuvauksen taitoluonteesta*. Olen päätenyt hyväksymään sen käsityksen, että *henkilön synnyttäminen paperille on taito*. Koska se on taito, sitä voidaan oppia.

Olen käynyt läpi niitä *lähteitä, joista henkilö syntyy*. Joku lähtökohta on hyvinkin mimeettinen, joskus henkilö syntyy kuin mekaanisesta generaattorista viskattuna.

Olen mennyt henkilön sisälle ja nähnyt *henkilön sisältöinä*, useiden erilaisten ulkoisten ja sisäisten piirteiden identifioimana, toimijana, toiminnan kohteena, muuttujana, tunteita kokevana, osana miljöötä, äänessä olevana tai vaikenevana.

Olen laajasti myös käynyt läpi niitä oppeja ja ohjeita, joita *anglosaksiset kirjoittajanoppaat pitävät keskeisinä*. Kirjoittajaoppaan käsitteen olen muotoillut näin: *Kirjoittajanopas on kirjoittajille suunnattu käytännöllinen ohjeisto, joka joko muodostuu tiettyä teemaa tutkivasta kokonaisuudesta tai sisältää useamman asiantuntijan lähinnä omaan kokemukseen pohjautuvia neuvoja ja suosituksia. Oppaassa on implisiittinä olemassa ajatus "tee näin, niin onnistut"*. Opas voi myös sisältää enemmän tai vähemmän tunnistettavia ideoita kirjallisuudentutkimuksen alueilta. Siinä voi niin ikään olla harjoitustehtäviä.

Olen havainnut, että anglosaksit luottavat opittavuuteen: he ovat tuottaneet valtavasti alan kirjallisuutta. Joissakin tapauksissa tekijä on puristanut henkilönsynnyttämisen idean yhteen lauseeseen, esimerkiksi Lajos Egri virkkeeseen *The Importance of Being Important*.

Kotimaisten oppaiden anti on anglosaksisen rinnalla ohut ja satunnainen. Meille ei ole vielä syntynytkään varsinaista *tekemiskirjallisuutta*, on vain yleisiä, kirjoittamisen harrastamiseen tutustuttavia kokoomateoksia. Meiltä puuttuu lähes tyystin komea taisteluhuuto: tee näin, niin yleisö tykkää ja kirjaasi myydään!

Ajan merkit ovat kyllä meilläkin muuttumassa. Merkit ovat ensinnä näyttäytyneet välinekirjoittamisen puolella: kun on tarvittu elokuvaan ja televisioon lisää hyviä tarinoita,

opiskelijoita on lähetetty Amerikkaan oppimaan menestystarinoiden saloja. Asenteellisesti pidän merkittävinä muutoksen implikaattoreina Ari Hiltusen teosta *Aristoteles Hollywoodissa* (vaikka kirja ei määritelmäni mukaan olekaan ihan kirjoittajanopas), Jouko Aaltosen kirjaa *Käsikirjoittajan työkalupakki* ja Marketta Rentolan harjoituspainotteista opasta *Kirjoita hyvin*. Jostain syystä koen Jouko Turkan kirjan *Aiheita* tärkeäksi puheenvuoroksi. Tiedänhän minä syynkin: Turka paneutuu *tarinoihin* ja pitää esillä kirjoittajan näkökulmaa. Hän on kirjoittavana subjektina siinä tilanteessa kun paperilla ei vielä ole mitään, kun siihen vasta on tekstiä syntyvä. Anglosaksisen kirjallisuuden kääntämisprojekti on jo saanut pienen sysäyksensä: Liisi Huhtala on suomentanut Dianne Doubtfiren oppaan *Aiotko kirjoittaa romaanin?*

Kun olen nyt lopettamassa tutkimustani, minusta on tärkeätä vielä kohdistaa ajatukset seuraaviin pohteisiin: 1. Koska näyttää siltä, että anglosaksiset opit hahmottavat jonkinlaista keskivertotietä, voimme kysyä, onko keskiverrolle löydettävissä minkäänlaista *vastaliikettä*, joitain vaihtoehtoisia ratkaisuja? Missä määrin kaava pitäisi pyrkiä rikkomaan? 2. Jos kotimaisen kirjoittajakoulutuksen yhdeksi lähtökohdaksi nykyistä selkeämmin otettaisiin *henkilönsynnyttämisen näkökulma*, mitä käytännön ratkaisuja pitäisi tehdä. Itse aion Mikkelissä nykyistä näkyvämmiin nostaa esiin tämän aspektin. Uskon että sen avulla koulutukseen tulee linjakkuutta.

4.1 Pitäisikö kaava rikkoa?

Yleistävästi voi sanoa, että kirjallisuustieteen apuun kirjoittajanoppaat tukeutuvat lähinnä silloin, kun ne tarkastelevat tarinoiden rakennetta. *Strukturalistinen* näkökulma on tietysti odotuksenmukainen jo senkin vuoksi, että kirjoittajakoulutus toimii tarinoiden kentällä. Taisteluhuuto nimenomaan on: näin luon hyvän tarinan! Näin risteytän henkilön tarinaan! Näin tarina syntyy henkilöstä! *Narratologia* tarjoaisi moniakkin hedelmällisiä täsmennyksiä kirjoittajakoulutukseen. Itse olen vahvimmin turvautunut **Gerald Princen** systemaattisiin esityksiin; mm. *juonitypologian* Prince esittää haastavasti, samoin kertojaposition mahdollisuudet (joita en tässä tutkimuksessa juurikaan käsittele). Strukturalismin vaikutus näkyy erilaisina luotelmina, vaihtoehtojen listauksena. Listat ovat tietenkin myös retorinen

tapa kohostaa sanottua. Kotimaisista ja amerikkalaisista oppaista ei ihme kyllä löydy selviä merkkejä strukturalismin ja narratologian sovelluksista. **Rust Hillsin** novellioppaassa on merkkejä **Gerald Genetten** tyypisestä diskurssista, esimerkiksi *frekvenssin, toistuvuuden, keston, ennakoinnin, sävyn ja näkökulman* alueilta (vrt. Genette 1990, 7 - 13 ja Hills 1987).

Yksi kirjoittajakoulutuksen kehittämisen näkymistä avautuukin siitä, että joku/jotkut ottavat yhdistääkseen kirjoittajanoppaiden ja strukturalismin/narratologian opit. Henkilön poetiikan kokonaiskuva syntyy siitä, että emme pelkää yhdistää kirjoittajanoppaiden 'naiiviutta' ja epä-älyllisyyttä tieteen kognitiiviseen tiukkuuteen. Opiskelijan käteen joutuva poetiikka vaatii populaaristamista ja esimerkillistämistä.

Strukturalismi korostuu senkin takia, että draamallisen kirjoittamisen oppaissa aritoteelinen ote on eittämätön; elokuvan, vallankin "kolminäytöksisen elokuvan" paradigma määritellään sivun tarkkuudella²³

Lisätäksemme ajattelupotentiaalia ja vaihtoehtojen määrää olemme Mikkelissä toteuttaneet kirjoittajakoulutusta siten, että rinnan on opetettu lyhytproosaa ja televisiokäsikirjoittamista. Näiden lajien on annettu hedelmöittää toisiaan. Minusta yksi kaavan rikkomiseen yltävä tekniikka on nimen omaan *lajien risteyttäminen*.

Kun tavanomaisimmasta tavanomaisuudesta pyrkii ulos, kaikki sellainen työskentelyä tukeva materiaali, jossa *annetaan tiettyjä reunaehtoja*, on hyväksi. Kirjoittaja yksinkertaisesti johdatetaan muistamaan, että se ja se aspekti voisi rikastuttaa tekstiä, voisi lisätä "kerroksellisuutta". **Sirkka Laine** on Mikkelissä teettännyt lyhytproosan harjoituksen, jossa seuraavat aspektit on otettava mukaan:

Kirjoita pari liuskaa pitkä novelli noudattamalla seuraavaa kaavaa. Hänkertoja, joka on aikuinen. Otsikko novellin mukaan. Mukana on oltava

konkreettinen toiminta
 harmonia hajuaistimuksena
 enne, joka keskeyttää toiminnan
 muistikuva lapsuudesta (KTK:n kertomana)

toiminnan muutos
 maiseman yhteys mielentilaan (sisäisenä monologina)
 huoli tulevasta, uumoilu
 sisäinen ristiriita
 ulkopuoliset henkilöt, ulkonäön ja toiminnan kuvausta
 dialogi, joka kärjistää ristiriitaa
 vihje ratkaisuksi, jokin kuulohavainto
 toiminnan kuvaus
 yksityiskohta maisemassa (KTK)
 ratkaisun tuottama mielentila
 (Laine 1997, SNO:n arkisto)

KTK merkitsee tässä “Kaikkietävä kertoja”.

Laineen harjoituksessa draamallisuuteen viittaa se, että päähenkilönä mitä ilmeisemmin on ihminen jolla on intentioita, se että hän toimii aktiivisesti ja joutuu ristiriidan kautta käännekohtaan ja ratkaisuun ja se että novellissa on dialogia. Näemme siis henkilön, joka on *aktiivinen, energinen ja intentionaalinen*. Jokainen näistä piirteistä on tyypillinen myös elokuvan päähenkilölle.

Aiemmin jo mainitsemani **Raimo J. Kinnusen** *Röyhkeät muunnelmat* ovat niin ikään vaihtoehtoja tarjoamalla liikahduttaneet kirjoittajan ajatuksia pois tuttuuden uomasta. Henkilökohtainen ohjaus, tehokkain opetusmenetelmä, pyrkii sekin nimen omaan näyttämään uusia ulottuvuuksia.

Yksi niistä harvoista amerikkalaisista oppaista, jotka pohtivat kaavan murtamista ihan eksplisiittisesti, on **Ken Dancygerin** ja **Jeff Rushin** teos *Alternative Scriptwriting. Writing Beyond the Rules*. Kirjoittajat lähtevät ajatuksesta, että *genret* määräävät sen, millaisia henkilöitä tarinoissa esiintyy. Kun vaihtoehtoja henkilön tekemiseksi suunnittelee, ei sinänsä voi jättää lajeja huomiotta. *Lajien sotkemisella ja motivaatioiden vaihdolla* voidaan kuitenkin kirjoittaa vastakarvaan ja saada aikaan uusi maku.

Esimerkiksi elokuvatarinoiden piiristä on tapana erottaa seuraavat genret: lännenelokuva, gangsterielokuva, film noir, screwball-komedia, melodraama, sitcom eli tilannekomedia, kauhuelokuva, science fiction -tarina, sotaelokuva, seikkailuelokuva, eepinen tarina,

urheiluaiheinen elokuva, elämäkerrallinen elokuva ja satiiri (Dancyger - Rush 1991, 46 - 58).

Melodraama mielletään nykyisin liian yksioikoisesti saippuaopperaksi. Tämä on harmillinen yleistys, sillä melodraama on lukijoille ja katsojille läheinen laji, sekä henkilöiltään, sisällöltään että tapahtumiltaan. Lajille on tyypillistä, että

- * siinä päähenkilö on tavallista useammin nainen
- * että sosiaaliset erot näkyvät selvinä
- * että päähenkilö ylittää valtarakennelman rajat, tavallisesti tunnesuhteessaan
- * että kauneus ja älykyys eivät juuri toimi samansuuntaisesti vallan symboleiden kanssa
- * että päähenkilön seurustelu sosiaalisesti ylempien kanssa on uhka sekä hänen omalle perheelleen että vallankäyttäjien suvulle ja siksi hän ei juuri saa tukea
- * että päähenkilö uskoo sosiaaliseen nousuun, että hän on tyytymätön statukseensa
- * että melodraama elää ja vaikuttaa voimakkaasti myös nykyhetkessä; historiallinen melodraama on monesti yleisöstä liian kaukana
- * että henkilöstä huokuu asenteita, esimerkiksi ihanteellisuutta, kyynisyyttä, seksikkyyttä, aggressioita ja että nämä viritykset värittävät melodraamaa (mt. 50 - 51)

Sitcomissa (The situation comedy) päähenkilö taas on yleensä mies, eletään nykyaikaa, päähenkilö ei riko valtakuvioita vaan askarteleo arvojen kanssa, ei niinkään rahan. Melodraaman tapaan sitcominkin päähenkilö joutuu rikkomustensa takia syrjään. Sitcom liikkuu mielellään nykyajassa ja asettaa henkilönsä vastakkain nykyongelmien kanssa ja etsii uusia arvoja. (mt.51)

Woody Allenin elokuvassa *Crimes and Misdemeanors* melodraama ja sitcom yhtyvät. Dramaturgi **Outi Nyytäjää** nykyaikainen melodraaman hyödyntäminen kiinnostaa. Hän on kursseilla opettanutkin tämän genren ominaisuuksia ja etuisuuksia. (Nyytäjä 1995, SNO:n arkisto)

Postmodernin tekniikoilla voidaan päästä tuoreisiin tuloksiin ja irti kaavoista. Esseessään *Mielen ja maailman viidakot* (1991, 8 - 10) Outi Nyytäjä analysoi **David Lynchin** ja **Mark Frostin** kulttisarjaa *Twin Peaks*. Sarja viittaa, lainaa, varastaa kaikista olemassaolevista sarjoista ja hyvin monista elokuvista. Sen koko henkilögalleria on käyty poimimassa poliisisarjoista (Mark Frost editoi *Hill Street Bluesia*), kuplakomedioista, ihmissuhde-elokuvista, noista sietämättömistä Tavallisista ihmisistä, musikaaleista - joista on ilmiselvästi kotoisin Jerry Horne, toinen näistä hornelaisista Kennedyn veljeksistä, nuorisosarjoista (*Fame*), joista tulevat tyttöset, Bobby, James Hurley ja Mike, kauhuelokuvasta jonka henkilökaartiin kuuluvat Leland/Bob sekä Lynchin omista sairaammista tuotteista (*Blue Velvet*), joissa Renaultin veljekset ja Blackie olisivat kotonaan. Jokaisella heillä on oma puheensa ja gestiikkansa.

Sikavasikka on matalajalkainen rujo ristisiitos, jolla on sian pää ja lehmämäiset jalat. Ei ole tietoa, lypsääkö se. Se on hybridi, olio joka on muuttumassa toisesta toiseksi ja joka ei vielä ole kumpikaan. Se on kaikin puolin muuttuvassa tilassa, epävarmuuden tilassa. Hybridiys on *Zeitgeistin*, ajanhengen, ilmentymä. (mt. 9)

Twin Peaks on hybridi. Sitä voisi hyvällä syyllä nimittää postmoderniksi, koska siinä mikään laji, mikään sarjaelokuvan tyyppi, ei ole puhtaana, vaan se siirtyy sekunnin murto-osassa, kesken kohtausten ja repliikin lajista ja tyylistä toiseen, siinä lajit elävät rinnakkain kuin Nooan arkissa. *Twin Peaksista* tekee Nyytäjän mielestä hybridin se, että kaikki materiaali on siinä liikkumisen, muuttumisen tilassa. Se on kuin pizza, jonka pohja, pikkukaupunkisarja *Peyton Place*, on saanut täytteen kaikki sarjat ja kaikki elokuvat, mutta mausteikseen aivan oudot elementit, maagiset ruohot, pöllön silmät, sammakon koivet, ihmisen luut. Eikä se ole donitsi.

Hyvin onnistunut sekoitus perinteisempää saksalaista (esimerkiksi *Derrick*) poliisisarjaa ja **Fassbinderin** raadollista maailmaa on Suomessa TV2:ssä kesällä 1999 esitetty kuu-siosainen *Bella Block*, jossa päähenkilö-rikostenselvittelijänä on keski-ikäinen nainen kaikkine inhimillisine piirteineen.

Yksi kiintoisimmista gangsterielokuvista on **Louis Mallen** *Atlantic City*. Sen sankari on Lou, pikkurikollinen, jota Burt Lancaster esittää. Lou on ikääntynyt henkivartija, jonka loistonpäivät ovat ohi. Hän saa uutta elämäniloa kun hän rupeaa auttamaan Sallya. Tämä on joutunut vaikeuksiin sisarenmiehensä takia. Lou pelastaa Sallyn. Lou ei kuolekaan, mutta joutuu tappamaan. Hän säilyy sympaattisena sankarina.

Poliisisarjoissa ja salapoliisitarinoissa sankarit on viime vuosina totuttu laajemminkin näkemään uudessa valossa. *Black Widow*'ssa asetelma on sama kuin *Maltan haukassa*, Huphrey Bogartin tilalla naista metsästää naispoliisi. Tämän ratkaisun avulla identiteetin problematisointi käynnistyy antoisasti.

Lukijat/katsojat *samastuvat* henkilöihin, jotka 1. ovat joutuneet vaikeisiin tilanteisiin, 2. henkilöihin joista he pitävät ja 3. henkilöihin joiden kanssa tuntevat olevansa samanlaisia. Lukijat/katsojat tulevat tarinaan mukaan juuri noin koettujen henkilöiden vanavedessä. Tunnistaminen myös pitää heidät kärsivällisinä. He ovat valmiimpia sietämään tarinan uskottavuuteen liittyvät rikkeet. Kirjailija ei tietenkään halua, että hänen manipulaatiokeinoja paljastuvat; ja ne paljastuvat helpommin juuri silloin kun samastuminen on heikko.

Kysymys *sympaattisuuden ja vastenmielisyyden* merkityksestä ei ole toisarvoinen. Mitä tapahtuu, jos päähenkilö on vastenmielinen? Millaiseksi tasapainottelu päähenkilön piirteiden paljastumisen ja katsojan/lukijan empatiahalukkuuden välillä muuttuu? Missä raja kulkee? Muuttuuko samastuminen *voyerismiksi* jossain kohdin?

Puhuessaan identifioimisen rajanvedosta **Dancyger** ja **Rush** näkevät demarkaatiolinjojen ylityksiksi ainakin seuraavat ratkaisut:

1. Sympatian, empatian ja antipatian uudenlaisen annostuksen
2. Vastaanottajaposition sävyttämisen voyerismin suuntaan
3. Henkilöä koskevat paljastukset
4. Sankaruuden uudelleenmäärittämisen
5. Karisman uudelleenmäärittämisen

6. Kohtalokkaan puutteen kirjoittamisen päähenkilölle
(1991, 85 - 91)

Katsojat tuntevat sympatiaa Meryl Streepin esittämää Sophieta kohtaan *Sophien valinta* -elokuvassa. Hän on selvinnyt keskitysleiristä hengissä ja se synnyttää sympatiaa. Mutta suhtaudummeko häneen empaattisesti? Samastummeko häneen? Emme. Emme samastu, sillä koemme hänet varautuneeksi ja valehtelevaksi. **Patricia Cornwallin** Kay Scarpetta on etelävaltiolainen kuolemansyöntutkija. Hän on täydellisesti antautunut työlleen, yksityiselämää ei ole, ja jos onkin, se on katastrofaalista. *Fitz ratkaisee* -televisiosarja kuvaa nimihenkilönsä lähes vastenmieliseksi, peluriksi, raha-asioitten sotkijaksi, naisteniskijäksi ja alkoholistiksi. Silti me haluamme seurata näitä ihmisiä kirjasarjan osasta, televisiosarjan osasta toiseen. Kummallekin on kirjoitettu joku sellainen piirre, joka murtaa antipatian. Scarpettalla se on kiintymys sisarentyttäreensä Lucyyn, Fitzillä se on rehellisyys.

Suhteemme päähenkilöihin ei aina ole mutkaton. **Alfred Hitchcock** tiesi tämän. Hän halusi meidän kyllä samastuvan henkilöihinsä, mutta hän halusi meidän katselevan heitä, heidän fyysisiä ja henkisiä ominaisuuksiaan, kuin *voyeristi*. Jos me voimme tuntea myötätuntoa heidän ahdinkoaan kohtaan, empatiaa heidän päämääräänsä kohtaan ja nähdä heidät pakkomielleittensä vallassa, joudumme heidän imuunsa ja jaamme heidän syyllisyytensä. (Dancyger - Rush 1991, 87)

Marion Crane (Janet Leigh) *Psykossa* ja John Ferguson (James Stewart) *Vertigossa* ovat pakkomielleitten vallassa, varastavat ja manipuloivat, mutta silti me katsojina jotenkin eläydymme heihin. Näillä kahdella on paljon yhteistä Hitchcockin tunnetuimman voyeristin, *Takaikkunan* L.B. Jeffriesin (James Stewart) kanssa. Kaikki kolme ovat näennäisesti normaaleja, mutta kuitenkin jotenkin koukussa. Marion Crane on sotkeutunut avioliiton ulkopuoliseen suhteeseen, jonka käyttövoimana on raha. Marion varastaa rahaa ja syyllisyys alkaa ohjata hänen toimintaansa. Syyllisyys muuttuu sovituksi kun hän päättää palauttaa rahat. Kun hän on päässyt sopuun itsensä kanssa, Norman Bates (Anthony Perkins) surmaa hänet ja meistä katsojista tulee voyeristeja suhteessamme surmaajaan.

Voyerismi näkyy selvänä **David Lynchin** elokuvasa *Blue Velvet*. Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) on miellyttävä pikkukaupunkilaismies, fiksu ja utelias. Hän löytää irtileikatun korvan ja haluaa saada selville kenen korva se on. Etsintä johtaa hänet kauniin yökerholaulajattaren tuttavuuteen. Paikallisen poliisin tytär auttaa häntä murtautumaan laulajattaren asuntoon. Beaumont alkaa tarkkailla laulajattarta, mutta nyt ei enää salapoliisina vaan seksuaalisen halun johdattamana. Nainen kiihottaa miestä ja kun nainen saa selville, että mies on katsellut hänen riisuutumistaan, hän kostaa raiskaamalla miehen.

Jeffrey on periaatteessa juuri sellainen henkilö, johon voimme samastua, hänellä on ominaisuuksia joita voimme ihailia. Mutta mitä hän tekee: hän alkaa käyttäytyä kuin voyeristi. Nuo kohtaukset ovat väkivaltaisia ja epätavallisia - ja silti vetoavat meihin. Lynch pelaa samastumisella ja voyerismilla koko elokuvan ajan. Välillä hän palauttaa Jeffreyyn alkuperäiseen tehtäväänsä, ja jälleen me voimme samastua häneen. Illusion pikkukaupungin puhtaudesta me olemme jo menettäneet.

Henkilö saa syvyyttä heti kun hän *paljastaa itsestään jotain uutta*. Ihmisestä näkyy tavallisimmin sosiaalinen ja julkinen minuus. Jos henkilö on epämiellyttävä, kirjoittajan kannattaa antaa hänelle joitakin miellyttäviä piirteitä jotta lukija/katsoja jaksaa sietää häntä. Paljastus on edullista sijoittaa johonkin sellaiseen kohtaan tarinaa, jossa henkilö on kokenut nöyryytyksen. Nöyrytymään joutuva ihminen paljastaa itseään. Näin lukija/katsoja pysyy henkilön otteessa.

Paljastusten hetkiin liittyy *sankarillisuus ja rohkeus*. Rohkeus on sankarillisuuden juurta. Sankarillisuuden Dancyger ja Rush määrittelevät käytännöllisesti: *Sankarillisuus on päähenkilön asenne ja siihen liittyvä toiminta, jonka avulla hän saa yliotteen niistä seikoista jotka estävät häntä pääsemästä päämääräänsä.* (mt. 89)

Yksi sankaruuden puolista on *haasteen laatu*. Haasteena voi olla merkittävä henkilö, vastavoima, vastustaja, esimerkiksi *Batmanin* Jokeri; se voi olla ympäristö, kuten *Dante's Peakin* tulivuori tai *Arabian Lawrencen* erämaa. *Kwai-joen sillassa* eversti (Alec Guinness) on hyvin jäykkäniskainen ja kapteeni (William Holden) hyvin itseks. Nämä piirteet eivät vähennä heidän sankaruuttaan, sillä haaste on sama kummallekin. Ja tarpeeksi kova.

Karismaattisuutta voidaan tietoisesti kasvattaa henkilöissä. Mitä 'karisma' on? Dancygerin ja Rushin mukaan karismaattisuutta synnyttävät seuraavanlaiset seikat:

- * vierauden häivähdys
- * aavistus epätäydellisyyttä
- * kutsumus- ja tehtävätietoisuus
- * voima ja intensiivisyys
- * sukupuoliset ominaisuudet
- * kyky saada muut vakuuttuneiksi

(Dancyger - Rush 1991, 89 - 90; primaarilähde Irvine Schifferin teos *Charisma*)

Karismaattinen henkilö siis eroaa jollain tapaa tavallisista ihmisistä. Hän saa meidät uteliaiksi ja ihastuttaa meitä voimallaan ja tehtävähakuisuudellaan. Tällainen ihminen on seksuaalisesti vetoava mutta ihmisenä kaiken kaikkiaan epätäydellinen. Hänellä voi olla heikko selkä tai silmälasit, hän voi olla lyhytkasvuinen. Karisman avulla on edullista tasapainottaa negatiivisia ja positiivisia piirteitä ja lähentää lukijaa/katsojaa.

Jake La Motta (Robert De Niro) **Paul Schraderin** ja **Mardik Martinin** elokuvassa *Kuin raivo härkä* on karismaattinen mutta raivokas hahmo. Hänessä on intensiivistä amerikkalialaisuutta, hän toimii rivakasti mutta ei ole täydellinen. Hän on primitiivinen ja jotenkin eläimellisten aggressioiden vallassa, aina hyökkäämässä jonkun kimppuun fyysisesti tai henkisesti. Aggressiivisuus on hänen voimansa nyrkkeilijänä mutta este hänen henkilökohtaisille suhteilleen. Hän sekä inhottaa meitä että vetoaa meihin. Häneen on siis kirjoitettu sekä karisma että traaginen särö. Särö koituu hänen kohtalokseen: tarinan lopussa hän on enää säälittävä, maineensa rippeistä elävä toisen luokan pelle.

4.2 Henkilönsynnyttämisen näkökulman terävöittäminen

Olen mielestäni onnistunut kuvaamaan henkilön synnyttämisen *tapettikirjan* sellaisena kuin se hahmottuu alan amerikkalaisesta kirjallisuudesta: näytteitä ja ehdotuksia joka huoneeseen. Ansaitseeko tämä kuvaus *runousopin* nimen, on eri asia. Hellimäni sanapari

käytännön runousoppi on jo sinänsä sellainen käsite, että sitä on vaikea määritellä. Mitkä kriteerit käsitteelle voidaan asettaa, mistä voi tietää, että keskeiset käsitteen alaan kuuluvat osat ovat mukana, mistä sisällön lopulta voi koostaa, riittääkö praksis vai pitäisikö turvautua myös kirjallisuuden teoriaan.

Kun ryhtyy tutkimaan anglosaksisia oppaita, ja miksei kotimaisiakin, ja kun käy läpi niitä muistiinpanoja ja kokemuksia joita on hankkinut opetustilanteista, omista ja muiden, joutuu kaaokseen. Esillä on hyvin harvoin minkäänlaista systemaattista etenemistapaa, tuntuu siltä, että me ohjaajat lähemme liikkeelle omista kokemuksistamme, niistä taideteoksista jotka tunnemme, niistä kirjallisuustieteen opeista joita satumme muistamaan. Materiaaliksi kelpaa oikeastaan mikä tahansa, vaikkapa horoskooppi. Kirjoittajille tarkoitetuissa oppaissa ilmoitetaan lähes aina keille ja mihin tarpeeseen teos on luotu. Näistä myyntilauseista voi konstruoida kertomuksen:

Kirjoittajalta vaaditaan *ammattitaitoa*. Kykyä tai päättäväisyyttä ei opi kirjoista, mutta *ammattitaidon* kanssa on toisin. Kädessäsi, hyvä kirjoittaja, onkin *käytännön opas*, joka takaa sinulle ettei sinun enää tarvitse edetä *yrityksen ja erehdyksen tietä*. Kirjani kyllä liikkuu suoraan ja mutkattomasti *kirjoittamisen mutteritasolla*, se on tarkoitettu niille, jotka paraikaa ovat *aloittamassa ensimmäistä romaaniaan*. Mielestäni romaanikirjoittajaksi aikovan on *viisasta opiskella kirjoittamisen yleistä tekniikkaa*, vaikka hän sitten lopulta olisikin tarpeeksi rohkea ja fiksu *ollakseen välittämättä siitä*. Kuulijani ovat esittäneet *kysymyksiä*, niistä on *keskusteltu*, ja se on auttanut minua tajuamaan *aloittavan kirjoittajan ongelmia*.

Romaanin kirjoittaminen edellyttää monia *limikkäisiä ja lomikkaisia asioita*. *Henkilökuvauksesta* tässä kirjassa esimerkiksi keskustellaan *teeman, näkökulman, romaanin suunnittelun, vuoropuhelun, rakenteen ja romaanin kirjoittamisen yhteydessä* sekä tietysti omassa *pääluvussaan*. En halunnut toisin, koska *luomisprosessia ei voi pilkkoa jähmeiksi lokeroiksi*. Käsillä olevassa kirjassa, hyvä harrastajakirjoittaja, *vallitsee arkijärkevä ote*.²⁴

Joku ohjaaja onnistuu näillä eväillä loistavasti, toisen eväspussi ei riitä. Kirjoittajakoulutuksen praksis pohjautuu paljolti *työpajatyypiseen* toteutustapaan. Oman kokemukseni mukaan nk. teoriaa työpajoissa tarjoillaan vähän, harjoittelua paljon. Kun puhun praksiksestä, tarkoitan nimen omaan tällaisia tekstipajoja. Itse olen vakuuttunut niiden käyttökel-
poisuudesta.

Kun mietin millainen henkilönrakentamisen runousopin tulisi olla, vastaan: sellainen että se sopii käytettäväksi tekemistä painottavien opetustilanteiden, myös etätehtäviä tekevien opiskelijoiden apuna. Kriteeri: *käyttökelpoisuus*.

Sen tulisi hahmottaa systemaattisesti henkilönrakentamisen koko kuva - esimerkiksi siten kuin olen tässä tutkimuksessa hahmottanut. Tapettikirjaa siis tarvitaan. Kriteeri: *kattavuus ja järjestelmällisyys*.

Kaavamaisuutta ei tulisi säikähtää. *Kaava* kannattaa opettaa, eivät musiikinopiskelijatkaan hyppää yli kaikkien niiden paradigmojen, joihin länsimaisen musiikin kehitys perustuu. Kaava antaa aluksi turvallisen suunnan, luovat ratkaisut tulevat perässä.

Palautan mieleen **Crocen** ja **Collingwoodin** luonnehdinnat käsityöläisen ja taiteilijan eroista:

Taiteilija ei voi aloittaessaan tietää, millainen hänen intuitiivisten prosessiensa lopputuote tulee olemaan. Syy tähän on selvä: taiteilijan tehtävä on ilmaista tunteita. Ilmaisun prosessissa se, mikä oli hänelle sameaa ja epäselvää, asteittain selkeytyy ja järjestyy; ennen ilmaisuprosessin täydellistymistä taiteilija ei tiedä mitä hän täsmällisesti ottaen haluaisi ilmaista. Käsityöläisen puolestaan on tunnettava tavoittelemansa lopputulos jo ennen työhön ryhtymistä. - Eikö kaava juuri kuvaa "koko kaaren" ja myös todennäköisen päätepisteen.

Taideteokset ovat strukturalismin mukaan oikeastaan kaavoja. Kertomuksen kaavat, henkilönrakentamisen kaavat (tai "esitekstit" kuten niitä usein kutsutaan) ja kokonaisten teosten *kokoamissäännöt* koskevat kaikkia kulttuureja. (Eaton 1995, 116 - 117) Elokuvan kaavojen kokoamisohjeet ovat tällä hetkellä parhaiten tiedossa. Kaava palvelee elokuvan puolella häpeilemättä menestyksen ja yleisön nautinnon (myös älyllisen) tarpeita. Henkilö on parhaimpia keinoja noiden tavoitteiden saavuttamiseksi. Kriteeri: *perusparadigman, kaavan, haltuunotto niin että myös lukijoiden/katsojien halut tulevat huomioon otetuiksi*.

Millainen henkilönrakentamisen runousopin *esittämistapa* olisi edullisin? Kirjoittajanoppaiden esitystapa on yleensä sellainen, että ensin luodaan lyhyt tietorunko. Se on usein luettelamuotoinen, kokonaisuuden havaitsee jo silmäilemällä. Olennaisimman osan muodostavat kuitenkin *esimerkit*, hyvin valitut katkelmat. Tekstikatkelmista mielestäni tulisi runousopinkin pääasiassa rakentua. Niistä ja lyhyistä harjoituksista. Olen jo aiemmin huomauttanut, kuinka harjoitusten tyyppilinen lopputulos on *luonnostelma*. **Raymond Queneau**n ”Tyyliharjoitusten” tapaan useita ja eri tavoin kohostuneita ratkaisuja pohtimalla ja matkimallakin opiskelija kykenee löytämään vaihtoehtoja. *Matkiminen* on varsin yleinen harjoitustyyppi: Kirjoita X:n tapaan Y, niin että siinä on a, b ja c. Tämä laventaa myös opiskelijan tekstientuntemusta; ohjaajathan valittavat etteivät heidän ohjattavansa lue tarpeeksi. Kriteeri: *helppoymmärteisyys*.

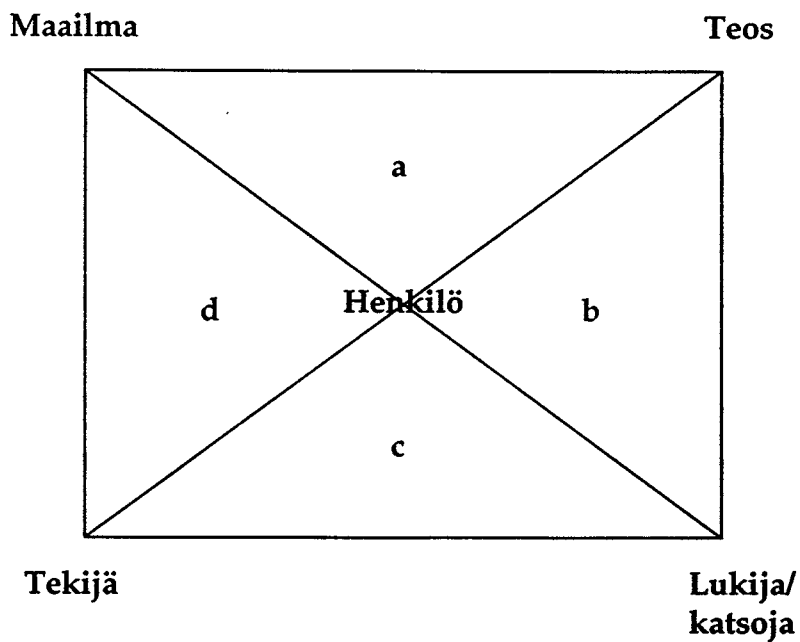
Uudistumisen aspekti jää kirjoittajanoppaissa lähes aina taka-alalle tai putoaa kokonaan pois. Miten siis taiteellisesti vaativampien mahdollisuuksien esilläpito pitäisi järjestää? Omalta osaltaan kunnianhimon vaade käy ilmi esimerkkimateriaalista, mikäli runousopin tekijä on onnistunut valitsemaan ja aukikirjoittamaan innostavaa antia. Olemme jo havainneet, että sellainen termi kuin *postmoderni tekniikka* tai *intertekstuaalisuus* on kirjoittajakielellä *varastamista* tai *yhdistämistä* tai *lajien risteyttämistä*. Ei niinkään siis kannata pohtia *mitä* on postmodernismi, kannattaa pohtia *miten* yhdistetään, *miten* risteytetään. Parempi näyttää kuin essehtiä.

Uudistumisen kannalta *uusien medioiden ja tekniikoiden ilmaantuminen kirjoittajien näköpiiriin* on haaste. ”Ensi vuosikymmenen isänpäivähitti saattaa olla bittiluonteensa vuoksi ongelmitta oheistuotteisiinsa sulautunut *Tuntematon sotilas*, jonka lukuja voi sekä katsoa, pelata että lukea”, sanoo **Markku Eskelinen** (1996, B3).

Nyt kun yliopistoissa on aloitettu kirjoittajakoulutus, nyt kun yliopisto on lähentynyt eri puolilla Suomea sijaitsevia koulutuspaikkoja, nyt kun mukaan on mahduttu myös ohjaajakoulutus, opiskelijat tarvitsevat viekoittelevia ja perinteisestä kirjallisuudentutkimuksesta poikkeavia tutkimusaiheita. Erilaisten käytännöllisten runousoppien tuottaminen on yksi miellyttävistä tehtävistä.

Hahmotan tähän lopuksi eräänlaisen kirjoittajakoulutuksen toimintakentän kokonaisku-
van. Siinä neliön kulmiin olen merkinnyt käsitteet *maailma - teos - lukija/katsoja - tekijä*.
Neliön keskipisteeksi olen nostanut käsitteen *henkilö*. Henkilö on yhdistävä tekijä maail-
moissa a, b, c ja d. Henkilö on niin ikään keskipiste janoilla, joissa matkataan maailmasta
lukijaan/katsojaan tai tekijästä teokseen. Näissä maailmoissa, näillä janoilla myös kirjoitta-
jakoulutustutkimus tulee liikkumaan, näitä maailmoita ja janoja myös henkilön runousoppi
myötäilee.

KAAVIO 4: Kirjoittajakoulutustutkimuksen toimintakenttä



VIITTEET

1. Ks. *ekspressionismi* Cuddon 1991, 318 - 320. Kirjailijan tavoite ei niinkään ollut esittää ulkoista 'todellisuutta' kuin heijastaa omaa henkilökohtaista maailmanvisiotaan. Minä puhuisin *maailmanversiosta*. - *Freudilaisessa metodissa* on lähinnä kyse kirjailijan ja hänen teostensa suhteesta, vastaavuudesta, ks. Cuddon 1991, 356 - 359. - *Jungilaisuuden sanakirjamääritelmä* esim. Rauhala 1977, 2438 - 2439. Psykkisen häiriötilan luonne, sielunelämän tyyppioppi ja vallankin kollektiivisen tiedostamattoman vaikutus ihmisille yhteisten mielikuvien syntymiseen on alue, jota 'kirjoittajakoulutustieteen' kannattaa tutkia. Eikö menestystarinan kollektiivinen nautinto ole johdettavissa juuri jungilaisesta tiedostamattoman vaikutuksesta? - Siitä, ja mistä muusta? - *Symbolismista* voidaan sanoa, että se mm. on taiteellinen menetelmä, joka pyrkii suggeroimaan eikä kuvailemaan, siinä tuntemattomalla on osuutensa. Symbolismi myös reagoi kaavoja vastaan. (Anttila 1926, 258 - 259.) Symbolismilla on käyttöarvoa esim. juonen ja rakenteen kannalta, esimerkiksi *matka tuntemattomaan* voisi olla juuri tällainen symbolinen juoni (Cuddon 1991, 939). Henkilönrakentamisen tekniikkana symbolismiin oivallukset lienevät myös käyttökelpoisia. - *Postmodernin ilmaisutekniikasta* saa hyvän kuvan mm. Sinikka Tuohimaan tutkimuksesta (1990, 20 - 26).

2. Antiikin kreikkalaisen Theofrastoksen *Luonteita*-teos kuvaa kolmekymmentä erilaista tapaa tai tyyliä olla ihminen, kolmekymmentä erilaista ominaisuuskimppua, kolmekymmentä käyttäytymisen moodia. Seuraavat ominaisuudet ohjaavat ihmistä: teeskentely, imartelu, jaarittelu, moukkamaisuus, miellyttämishalu, kaistapäisyys, puheliaisuus, juoruilu, julkeus, itaruus, karkeus, tahdittomuus, virkainto, tyhmyys, äreys, taikausko, tyytymättömyys, epäluuluisuus, inhottavuus, epäkohteliaisuus, turhamaisuus, rahan orjuus, mahtailu, ylimielisyys, pelkuruus, harvainvallan kannattaminen, hidasoppisuus, panettelu, mieltymys pahuuteen ja omanvoitonpyynti. (Theofrastos 1968, suomennos Pentti Saarikosken)

Suomen Nuorisio-opistossa esimerkiksi dramaturgi Outi Nyytäjä on ottanut Theofrastoksen esiin TV-käsikirjoittajakursseillaan (SNO:n arkisto 1985).

3. Jos taitotiedon käsitteessä korostetaan taitavan toiminnan keinojen tuntemusta, kyse on *teknologisesta tiedosta*. Sananmukaisestihan teknologia on "tekhnen logos" eli "oppi tekniikasta" eli "taito-oppi". Sanaa *teknologiakäytettiin* ensimmäistä kertaa antiikissa merkityksessä "logoksen tekhne" eli "puhetaito". (Niiniluoto 1992, 54; 57; vrt. Micham 1979, 163 - 201)

4. Vanha ja suosittu harjoitus on kirjoittaa mallin mukaan, siten että valitaan pätkä tunnetun kirjailijan tekstiä ja jatketaan siitä omin voimin. Tavoitteena on ettei kirjoittajan vaihtuminen näy. Ks. esim. Hughes 1992, 117; Raymond Quaneau'n teosta *Tyyliharjoituksia* käytetään myös mallikirjana harjoittelulle (Quaneau 1991). Amerikkalainen Ronald B. Tobias on jopa kehittänyt idean yhdeksäsätä tekemisen mallista: starategiamallin, lukijamallin, rakennemallin, juonimallin, toimintamallin,

henkilömallin, ajatuksen mallin, paikan mallin ja tyylin mallin (Tobias 1989, sisällysluettelo).

5. *Uskottavuuden* käsite on niin laaja, että sen käsitteleminen olisi toisen tutkimuksen aihe. Kirjoittajanoppaissa termiä käytetään havaintojeni mukaan lähinnä tarkoittamassa *psykologista uskottavuutta*. Orson Scott Card toteaa: “Yes, I know you make them up. But readers want your characters to seem like real people. Whole and alive, believable and worth caring about. Readers want to get to know your characters as well as they know their own friends, their own family. As well as they know themselves.” (Card 1988, 4) *Nautinnon dramaturgiaa* eritellessään Ari Hiltunen korostaa henkilön sympaattisuuden keskeisyyttä, vrt. esim. Metsolan Erkistä puhuessaan (1999, 257)

6. Tässä olen lähinnä ottanut vauhtia Hutcheonin ajatuksista, joita hän esittää teoksessaan *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988, 3 - 36)

7. Lyytikäinen on esimerkiksi osoittanut, kuinka Juhani Ahon *Papin rouvan* Elli suhtautuu Flaubertin *Rouva Bovaryyn* (1991, 170 - 171). Outi Nyytäjäällä on tapana kehottaa opiskelijoita “varastamaan”, koska kaikki tarinat on jo keksitty (SNO:n arkisto 1985). Per Olov Enquist mainitsee Kuopion kaupunginteatterin ohjelmalehtisessä, kuinka häntä kiinnostavat *inhimillisen kentän ääri-ilaitojen hahmot, kuinka sairaat, mielenvikaiset, poikkeavat ihmiset luovat dramatiikkaa siten, että heitä ympäröivien ihmisten on otettava kantaa heihin. Kuvamaakarit*-näytelmässä hänen poikkeushenkilönsä on kansakunnan kaapin päälle nostettu kirjailija Selma Lagerlöf. (1999, keväänäytäntökausi). Joissakin tapauksissa henkilö liittyy teemaan siten korostuneesti, että koko tekstin voi ajatella valmistetuksi tiettyyn tarkoitukseen. Heimonen on esimerkiksi analysoinut Matti Kuikkaniemen näytelmän *Rautavitonen*. Näytelmä on valmistunut eräänlaiseksi sosiaalityöntekijän työkalupakiksi. Siinä on henkilöt luotu Grimmin sadun pohjalta, eräänlaisiksi Hamelnin pillipiipareiksi, nykyajan syrjäytyneiksi, jotka perustavat katusoittajien edunvalvontaryhmän ja median avulla saavat nostetuksi taivaskanaville sanomansa. Yhteiskunta joutuu myöntämään virheensä. Henkilöt edustavat kukin sosiaalipoliittista viestiä. (Heimonen 1998)

8. Miksi juuri nämä teokset? Waltarin oppaan ensipainos ilmestyi vuonna 1935. Se oli ensimmäinen lajiaan Suomessa. Monet ammattikirjailijat ja harrastajat ovat ilmoittaneet vaikuttuneensa Waltarin ajatuksista. Kaukosen artikkeli sisältyy Lehtosen - Tiihosen toimittamaan *Kirjoittajan eväät* -kokoomateokseen (1976). Sen olen valinnut nin ikään historiallisista syistä. Kun kirjoittajakoulutus 1970-luvulla huomattavasti piristyi Suomessa, tämä kirja herätti huomiota: vihdoinkin ammattilaiset esittävät näkökulmiaan nk. luovaan kirjoittamiseen. Kirjassa ratkotaan sellaisia ongelmia, joita kursseille ja kirjoituskilpailuihin osallistuvat ongelmikseen ilmoittavat (1976, 7 - 9). Egrin (1965) valinta perustuu teoksen käytön laajuuteen ja sen arvoaltaan. Mm. Harvardin, Yalen, Princetonin, Stanfordin ja New Yorkin yliopisto ovat kirjaan turvautuneet. Cardin opas (1988) ilmaisee nimenomaisesti keskittyvänsä henkilökysymyksiin. Sillä on myös taattu levikkinsä USA:ssa: se lukeutuu *Writer's Digest Books* -sarjan teoksiin. Syd Fieldin kirja ja sen apuna toimiva harjoituskirja *The Screenwriter's Workbook* (1984) olivat ensimmäiset meillä yleiseen myyntiin ilmaantuneet elokuvakäsikirjoittamisen oppaat ja otettiin nopeasti käyttöön mm. Mikkelin-kursseilla. Rita Mae Brown (1988) on mukana siksi, että hänen kirjansa edustaa yhden kirjailijan omista näkemyksistä lähtevää

ajatuskokonaisuutta. Hän on varsin hyvin myyvä etelävaltioiden kuvaaja. Wyndham (1. painos 1968, uudistettu painos 1989) ja Nolan (1990) tuonevat mukaan omat lapsi- ja kauhunäkökulmansa. Hughesin teos (1992) on hyvin toimitettu harjoituskirja, joka keskittyy kirjoittajan “omasta päästä” tuotettaviin harjoituksiin. Santa Barbaran materiaali (1990) on mukana edustavuuttaan.

9. Suomen Nuoriso-opistossa on onnistuneesti kokeiltu Mellerin *Rouva Kananpaskan* tekniikkaa jäljittelevää harjoitusta (Heikkinen 1997, harjoitusmoniste).

10. Orson Scott Card kertoo pitkän esimerkin siitä, kuinka hän yhdistelemällä omia varhaisiin kouluvuosiin sijoittuvia muistikuviaan kehitti henkilökuvaa todellisen fysiikanopettajansa aineksista (1988, 32 - 34).

11. Jane Rogers ottaa artikkelissaan (Maira Monteithin ja Robert Milesin toimittamassa teoksessa *Teaching Creative Writing* 1992) selvän käsityöläisyyttä puolustavan kannan ja luettelee opetuksen alaan soveltuviksi aloitustavat, juonenkuljetuksen, henkilökuvauksen, miljöönrakentelun, dialogin ja tyylin. What can be taught are techniques: the tricks and skills a writer uses. (Rogers 1992, 110 - 118)

12. Tobiasin teos (1989) on yksi *Writer's Digest* Booksien keskeisistä teoksista. Tätä Ohiossa tuotettavaa kirjasarjaa markkinoidaan säännöllisesti mm. kirjoittajien lehdissä.

13. Samantapaisia tavoitteita tapaa esim. Krull 1989, Contents

14. Kun katsomme tarinaa henkilön näkökulmasta, voimme havaita, että kirjoittajalla on kolme erilaista mahdollisuutta luoda lukijastrategiaa: 1. *Antaa lukijalle juuri se mitä tämä odottaa.* 2. *Antaa lukijalle sellaista mitä tämä ei odota.* 3. *Antaa lukijalle mitä hän odottaa, mutta ei juuri sillä tavalla kuin hän odottaa.* (Tobias 1989, 25 - 26)

15. Sana *monomythi* on James Joycen teoksesta *Finnegans Wake* (Viking Press Inc. New York 1939, 581)

16. Jung huomauttaa lainanneensa termin *arkkityyppi* klassisista lähteistä: Cicerolta, Pliniukselta jne. (Campbell 1949/1990, 338)

17. Ken Dancygerin - Jeff Rushin teoksessa *Alternative Scriptwriter* (!) määrittellään esim. seuraavien lajien ominaispiirteet: westernin, gangsterielokuvan, film noiren, screwball-komedian, melodraaman, tilannekomedian, kauhuelokuvan, tieteiselokuvan, sotaelokuvan, seikkailuelokuvan, eppisen elokuvan (esim. Kwaijoen silta), urheiluelokuvan, elämäkertaelokuvan ja satiirin (1991, 46 - 58). Saamme mm. tietää millaisia ovat näiden lajien tyypilliset henkilöt: melodraaman keskeinen henkilö on yleisimmin nainen; screwball-komediassa keskushenkilönä on jotenkin muista ihmisistä eristyksiin joutunut mies, joka epätoivoisesti etsii naista häivyttämään yksinäisyyttä; film noiren päähenkilö elää kuin veitsenterällä; hän on olemassa vain kitualiaasti jne.

18. Herättäessään säälin ja pelon tunteita tragedia johtaa ilmiöön, jota Aristoteles kutsuu nimellä *katharsis*, selkiytyminen tai puhdistuminen. Katsoja tuntee mielihyvää tunnistaessaan kertomuksen koskettavan myös omaa itseään ja omaa elämäänsä. Hän oppii jotain olennaista siitä, millainen ihminen hän pohjimmiltaan on. Aristoteleen

mukaan tällaisen vaikutuksen saavuttamiseksi tärkeitä tragedian rakennepiirteitä ovat käännekohdat (*peripeteia*), joissa päähenkilön onni kääntyy ja tämä joutuu kokemaan erehdyksensä vääjäämättömät seuraukset, sekä joko päähenkilön itsensä tai jonkun muun kokemat tunnistamiset (*anagnorisis*). Huomatessaan näyttämöllä jonkin ihmisen tai asian yllättävää näyttäytymistä joksikin muuksi tragedian katsoja voi samalla tunnistaa vastaavia yllättäviä piirteitä omasta elämästään. Siten tragedia voi lisätä itsetuntemusta. (Sihvola 1997, 237, selitykset Paavo Hohdin suomennokseen Aristoteleen *Runousopista*)

19. Tässä termiä *teema* käytetään tavallisessa sanakirjamerkityksessä, jossa amerikkalaiset kirjoittajanoppaakin sitä näyttävät käyttävän, siis *teema on teoksen keskeinen idea, joka voidaan esittää suoraan tai epäsuorasti*, esim. *Othellon teema on mustasukkaisuus*. Vrt. Cuddon 1991, 969.

20. *Parafrasilla* tarkoitan tässä 'tekstin tai tietyn tekstikohdan versiota, joka voi olla vapaa muunnelma tai monisanaisempi esitys alkuperäisestä', vrt. Cuddon 1991, 680.

21. Olen turvautunut populaariin Jung-kirjallisuuteen, nimittäin E.A.Bennetin teokseen *Mitä Jung todella sanoi* (1968). Tämä teos on kokemusteni mukaan juuri se, jota harrastajakirjoittajat käyttävät.

22. Dramaturgi Leena Virtanen on kehittänyt Christopher Voglerin ajatuksia ja käyttänyt niitä Mikkelin-kursseilla, vrt. Vogler 1996, *The Writer's Journey*

23. Kolminäytöksisen elokuvan paradigma määrittelee kuinka tarinan osat pitää tehdä ja mitä niihin missäkin kohtaa pitää sijoittaa sekä sen mikä niiden vaikutustavoite on:

1. *Rakenne (structure)*: Jokaisella 'näytöksellä' on oma luonteensa, fokuksensa: Ensimmäistä näytöstä hallitsee *ongelmafokus*, toista *kehitysfokus* ja kolmatta *ratkaisufokus*. Toisin sanoen valmistelu - vastakkaisasettelu - ratkaisu (*setup - confrontation - resolution*). Syd Fieldin tiukan näkemyksen mukaan vaiheet näkyvät prosentiosuuksina näin: 25% - 50% - 25%.

2. *Premissi (premise)*: Tarinalla on ideansa. Yleensä se esitetään päähenkilön ongelmana. *All About Eve* -elokuvan premissi on tämä: Mitä tapahtuu suurelle näyttelijättärelle (Bette Davis) kun ikä rupeaa vaikuttamaan hänen ulkonäkönsä ja uraansa?

3. *Konflikti (conflict)*: Mies astuu miestä vastaan, ihminen ympäristöönsä vastaan. Nämä ovat klassisia tapoja pistää tarinaan dynamiikkaa. Sukupuoli, ikä, maailmankatsomus ja kulttuuriset erot jonkin verran varioivat ratkaisuja.

4. *Henkilöt (character)*: Vastaanottajat kokevat tarinan päähenkilön kautta, häneen he samastuvat, hänen ongelmansa he adoptoivat. Henkilöllä on ulkonäkö ja luonteenpiirteensä. Hän on tarinan taloudessa energiakeskittymä.

5. *Dialogi (dialogue)*: Vuoropuhelu toimii ainakin kolmessa tehtävässä: karakterisoi henkilöitä, tukee juonenkuljetusta ja lisää sävyjä. (vrt. Turco 1989, 4 - 43)

6. *Ilmapiiri (atmosphere)*: Yksityiskohdat, esineet ja paikat luovat uskottavuutta henkilöihin ja tilanteisiin.

7. *Toiminnan linja (action line)*: Elokuvasa toiminnan linja tarkoittaa varsinaisesti pääjuonen (*foreground story*) kulkua erotukseksi sivujuonista (*background story*). Pääjuoni on tavallisesti ulkoista toimintaa, sidoksissa konflikteihin ja näyttävähkö; sivujuonet kannattelevat ihmissuhteita ja ovat sidoksissa tunteisiin.

8. *Nouseva toiminta (rising action)*: Toiminnan linja nousee kohti kolmatta näytöstä eli päähenkilöä kohtaava konfliktitaso tiukkenee. Kolmannessa näytöksessä se saavuttaa tiukkuutensa huipun.

9. *Alateksti (subtext)* on sivujuoni tai päähenkilön sisäinen kamppailu hänen yrittäessään ratkaista konfliktinsa. Alateksti on ilmaistavissa yleisillä tunnetermeillä, esim. viha - rakkaus tai elämä - kuolema.

10. *Paljastus (discovery)*: Yllätyksen mahdollisuus on tärkeä olla olemassa. Liittyy se sitten juoneen tai henkilöön, se ylläpitää mielenkiintoamme. Tarinan lopussa paljastusten on oltava isompia kuin alkupuolella.

11. *Käännös (reversal)* saattaa olla käänne juonessa, muutos, päähenkilön onni esimerkiksi kääntyy. Tällainen takaisku synnyttää katsojassa/lukijassa jännitystä ja huolta. Juonta ei saa rasittaa liian monilla käännteillä.

12. *Käännekohta (turning point)*: Syd Fieldillä suuret käännekohtat (*plot points*) sijaitsevat tietyissä kohdissa norminmukaista käsikirjoitusta. Fieldille käsikirjoituksessa on 120 sivua, PP I eli 1. käännekohta on sivulla 25 - 27 ja PP II eli 2. käännekohta sivulla 85 - 90. (Field 1982, 191) Käännekohtat, suuremmat ja pienemmät, aiheuttavat yllätyksiä, toivoa ja jännitystä, ja pitävät kiinnostuksemme yllä. PP voidaan suomentaa JP:ksi (*juonipiste*).

Olen termistöä esitellessäni turvautunut Syd Fieldin lisäksi **Ken Dancygeriin** ja **Jeff Rushiin** (1991, 2 - 6) sekä **Ben Bradyn** ja **Lance Leen** ajatuksiin (1990, 55 - 89; 260 - 268).

24. Vrt. Doubtfire 1981, Johdannoksi-lukuun.

LÄHTEET

- Aaltonen Jouko 1993, *Käsikirjoittajan työkalupakki. Miten teen video-ohjelman käsikirjoituksen?* Valtionhallinnon kehittämiskeskus. Painatuskeskus. Helsinki
- Altman Robert 1994, *Esipuhe*. Teoksessa Carver Raymond, *Oikopolkuja*. Suomennos Raija Mattila. Tammi. Helsinki
- Anttila Aarne 1926, *Johdatus uudenajan kirjallisuuden valtavirtauksiin*. WSOY. Porvoo
- Apo Satu - Enckell Johanna - Kuusi Osmo - Tarasti Eero (toim.) 1974, *Strukturalismia semiotiikkaa poetiikkaa*. Oy Gaudeamus Ab. Helsinki
- Apo Satu 1974, *Kansansadun struktuurien tutkimus*. Teoksessa Apo Satu - Enckell Johanna - Kuusi Osmo - Tarasti Eero (toim.), *Strukturalismia semiotiikkaa poetiikkaa*. Oy Gaudeamus Ab. Helsinki
- Aristoteles 1997, *Retoriikka*. Suomennos Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Selitykset laatinut Juha Sihvola. Teoksessa Aristoteles IX. Gaudeamus. Tampere
- 1994, *Runousoppi*. Suomennos Pentti Saarikoski. Otava. Keuruu
- 1997, *Runousoppi*. Suomennos Paavo Hohti. Selitykset laatinut Juha Sihvola. Aristoteles IX. Gaudeamus. Tampere
- Baldick Chris 1991, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press. London, New York
- Barthes Roland 1974, *S/Z*. Trans. by Richard Miller. Basil Blackwell. Great Britain
- Bicknell Treld Pelkey - Trotman Felicity (ed.) 1988, *How to Write & Illustrate Children's Books and get them Published! North Light Books. Cincinnati. Ohio*
- Bennet E.A. 1968, *Mitä Jung todella sanoi*. Suomennos Erkki Rutanen. WSOY Taskutieto
- Birkett Julian 1986, *Word Power. A Guide to Creative Writing*. A & C Black. London
- Blythe Hal - Sweet Charlie 1992, *Avoid the Tin Man Syndrome*. *Writer's Digest*, december 1992, 20 - 21
- Brady Ben - Lance Lee 1990, *The Understructure of Writing for Films & Television*. University of Texas Press. Austin. USA
- Bremond 1964, *Le message narratif*. *Communications* 4/1964, 25 - 31
- Brown Rita Mae 1988, *Starting from Scratch. A Different Kind of Writer's Manual*. Bantam Books. USA
- Campbell Joseph 1990, *Sankarin tuhannet kasvot*. Suomennos Hannes Virrankoski. Otava. Keuruu
- Card Orson Scott, *Characters & Viewpoint*. *Writer's Digest Books*. Cincinnati. USA

- Carver Raymond 1994, *Oikopolkuja*. Suomennos Raija Mattila. Tammi. Helsinki
- Chatman Seymour 1978, *Story and Discourse*. Cornell University Press. Ithaca. New York
- Connor Steven 1989, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Balckwell. UK
- Conrad Barnaby (toim.) 1990, *The Complete Guide to Writing Fiction*. By BC and the staff of the Santa Barbara Writers' Conference. Writer's Digest Books Cincinnati. Ohio
- Croce Benedetto 1902/1972, *Aesthetic As Science of Expression and General Linguistic*. Käännös D. Ainslie. Toinen, korjattu laitos 1922. The Noonday Press. New York
- Dancyger Ken - Rush Jeff 1991, *Alternative Scriptwriting. Writing Beyond the Rules*. Focal Press. Boston. London. USA
- Dibell Ansen 1988, *Plot*. Writer's Digest Books. Cincinnati. Ohio
- Doubtfire Dianne 1987, *Aiotko kirjoittaa romaanin?* Mukailleen suomentanut Liisi Huhtala. Kirjayhtymä. Helsinki
- Dreyfus H.L. ja S.E. 1986, *Mind over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*. Blackwell. Oxford
- Eagleton Terry 1997, *Kirjallisuusteoria. Johdatus. 2.*, uudistettu painos. Suomennos Hosiailuoma, Koli, Kylmänen, Lehtonen, Ovaska, Puoskari ja Savolainen. Vastapaino. Tampere
- Egri Lajos 1965, *The Art of Creative Writing*. The Citadel Press. USA
- 1960, *The Art of Dramatic Writing*. Simon and Schuster. New York. USA
- Ekholm Kai - Paatela Kaisa - Säilä Heikki 1984, *Oriveden opit. Kirjoittamisesta ja sen opettamisesta*. WSOY. Juva
- Enckell Johanna 1974, *Ranskalainen strukturalismi kirjallisuudentutkimuksessa (poetiikka)*. Teoksessa Apo Satu - Enckell Johanna - Kuusi Osmo - Tarasti Eero (toim.), *Strukturalismia semiotiikkaa poetiikkaa*. Oy Gaudeamus Ab. Helsinki
- Enquist Per Olov 1999, *Kuvantekijät-esityksen käsiohjelma*. Kuopion Kaupunginteatteri. Kevät
- Eskelinen Markku 1997, *Digitaalinen avaruus*. WSOY. Juva
- 1996, *Kun tietokone imaisee kirjallisuuden*. Helsingin Sanomat 1.12.1996, B3
- Falk Kathryn (ed.) 1990, *How to Write a Romance and Get It Published*. A Signet Book. New American Library. A Division of Penguin Books USA Inc.
- Fann Ernest L. 1985, *How to Write A Screenplay. The Basic Format*. David-Kristy

- Publishing. Los Angeles. California
- Field Syd 1984, *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. Expanded Edition. A Dell Trade Paperback. USA
- 1984, *The Screenwriter's Workbook*. A Dell Trade Paperback. USA
- Foster E.M. 1927/1955, *Aspects of the Novel*. A Harvest/HBJ Book. USA
- Friedman Norman 1975, *Form and Meaning in Fiction*. University of Georgia Press. Athens
- Gardner John 1991, *The Art of Fiction. Notes on Craft for Young Writers*. Vintage Books. A Division of Random House, Inc. New York
- Genette Gerald 1990, *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trans. by Jane E. Lewin. Cornell University Press. Ithaca. New York
- Goodman Nelson 1885, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Hackett Publishing Company Inc. Indianapolis. Indiana
- Hadley Irvin - Eyerly Jeannette 1988, *Writing Young Adult Novels*. Writer's Digest Books. Cincinnati. Ohio
- Hallikainen Pertti 1965, *Satiirilla sanottua. Kaksi Veikko Huovisen teosta*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 21. SKS. Helsinki
- Halonen Ilpo - Airaksinen Timo - Niiniluoto Ilkka (toim.) 1992, *Taito*. Suomen Filosofinen Yhdistys. Helsinki
- Harjaluoma Soili, *Kirjoittajakoulutus nyt ja tulevaisuudessa*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 23. Nykypaino Oy. Helsinki
- Heffron Jack 1991, *The Writer's Digest Guide to Graduate Writing Programs*. Introduction. Writer's Digest. August 1991, 30 - 33
- Heidegger Martin 1995, *Taideteoksen alkuperä*. Suomennos Hannu Sivenius. Kyriiri Oy. Helsinki
- Heikkinen Pirkko - Juurinen Timo (toim.) 1998, *Levottomia merkintöjä*. Opiskelijanovelleja. Paukkula. Mikkeli
- Heikkinen Pirkko - Pääskynen Kari 1980, *Kirjoittajakoulutus 1978 - 1995*. Valtion kirjallisuustoimikunta. Monisteena jaettu tutkimus
- Heikkinen Pirkko 1991, *Ohjaajakurssin ohjelma*. Suomen Nuorisopiston (SNO) arkisto
- 1997, *Rouva Kananpaska ja muita harjoituksia*. Suomen Nuorisopiston (SNO) arkisto
- Heimonen Timo 1998, *Draama: Elämän käsikirjoitus. Sosiaalinen syrjäytyminen Matti Kuikkaniemen Rautavitonen-näytelmän kuvaamana*. Sosiaalipolitiikan pro gradu -tutkielma. Kuopion yhteiskuntatieteellinen tiedekunta
- Hietala Veijo 1990, *Situating the Subject in Film Theory - Meaning and Spectatorship in*

Cinema. Turun yliopisto. Turku

- 1994, *Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Kirjastopalvelu Oy. Gummerus Oy Kirjapaino. Jyväskylä
- Highsmith Patricia 1990, *Plotting and Writing Suspense Fiction*. St. Martin's Press. New York
- Hills Rust 1987, *Writing in General and the Short Story in Particular*. Revised, with a New Introduction. Houghton Mifflin Company. Boston
- Hiltunen Ari 1999, *Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia*. Hanki ja jää. Gaudeamus. Tampere
- Hofmannsthal Hugo von 1962, *Der Rosenkavalier*. Fischer Bucherei. Frankfurt am Main
- Hospers John 1956, *The Croce - Collingwood Theory of Art*. Philosophy 31, 291 - 308
- Hughes Elaine Farris 1991, *Writing from the Inner Self*. Harper Perennial. USA
- Huhtala Liisi 1987, *Johdannoksi*. Teoksessa Doubtfire Dianne, *Aiotko kirjoittaa romaanin?* Suomenos Liisi Huhtala. Kirjayhtymä. Helsinki
- Hutcheon Linda 1988, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge. New York and London
- Häkkinen Kaisa (toim.) 1987, *Nykysuomen sanakirja 6. Etymologinen sanakirja*. WSOY. Porvoo
- Häyry Matti 1992, *Taide, taito ja teoksen olemassaolo*. Teoksessa Halonen Ilpo - Airaksinen Timo - Niiniluoto Ilkka (toim.), *Taito*. Suomen Filosofinen Yhdistys. Helsinki
- Isohella Anne-Riitta 1999. *Jos Anna Karenina olisi voinut ottaa avioeron, mistä Leo Tolstoi olisi kirjoittanut? Mukkulan kirjailijat aloittavat kulttuurisen rajankäynnin*. Helsingin Sanomat 21.6.99, C8
- Johnson Jill 1991, *Graduate Writing Programs*. Writer's Digest. August 1991, 33 - 68
- Jääskeläinen Miisa - Pietiläinen Petri (toim.) 1997, *Kirjoittaja opissa. Kirjoittamisen taitoa ja tiedettä etsimässä*. Jyväskylän yliopiston kirjaston julkaisusyksikkö. Yliopistopaino. Jyväskylä
- Kajanto Iiro 1973, *Antiikista Asterixiin*. WSOY Taskutieto. Porvoo
- Kant Immanuel 1966, *Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben von Gerhard Lehman. Stuttgart
- Kantokorpi Mervi - Lyytikäinen Pirjo - Viikari Auli 1990, *Runousopin perusteet*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Vammalan kirjapaino
- Kantokorpi Mervi 1990, *Proosan runousoppia*. Teoksessa Kantokorpi Mervi - Lyytikäinen Pirjo - Viikari Auli, *Runousopin perusteet*. Helsingin yliopiston Lahden

tutkimus- ja koulutuskeskus. Vammalan kirjapaino

- Kaukonen Tauno 1976, *Henkilöt*. Teoksessa Lehtonen Jouko - Tiihonen Ilpo (toim.), *Kirjoittajan eväät. Näkökulmia luovaan kirjoittamiseen*. Gummerus. Jyväskylä
- Kessler Jasha 1991, *Kalifornian yliopiston kirjoittajakoulutuksesta*. Muistiinpanot kirjoittajakoulutusta UCLassa vetävän prof. Kesslerin haastattelusta lokakuussa 1991. Haastattelijana Pirkko Heikkinen Suomen Nuorisio-opiston (SNO) arkisto
- Kinnunen Aarne 1989, *Kertomuksen opissa. Avoimen maailman hahmotuksesta*. WSOY. Juva
- Kinnunen Raimo J. 1978, *Mikä lukijaa kiinnostaa? Röyhkeät muunnelmat*. Suomen Nuorisio-opiston (SNO) arkisto
- Koskela Lasse - Rojola Lea 1997, *Lukijan ABC-kirja*. SKS Tietolipas 150. Rauma
- Kress Nancy 1993, *Getting Emotional*. Writer's Digest, January 1993, 8 - 11
- Koukkunen Kalevi 1990, *Vierassanojen etymologinen sanakirja*. Nykysuomen sanakirja 8. WSOY. Porvoo
- Krull Kathleen 1989, *12 Keys to Writing Books that Sell*. Writer's Digest Books. Cincinnati. Ohio
- Kundera Milan 1987, *Romaanin taide*. Suomennos Jan Blomstedt ja Riikka Stewen. WSOY. Juva
- Kusch Martin 1986, *Ymmärtämisen haaste*. Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen. Jyväskylä
- Kylmänen Erkki 1999, *Kulttuuriteollisuus hakee SiSusta voimaa. Nelivuotiseksi kaavailtu Sisältö-Suomi-hanke yhdistäisi luovuuden ja teknisen osaamisen*. Helsingin Sanomat 11.3.99, C6
- Laine Sirkka 1991, *Haastattelu*. Haastattelijana Pirkko Heikkinen 7.1.91. Suomen Nuorisio-opiston (SNO) arkisto
- 1998, *Haastattelu*. Haastattelijana Pirkko Heikkinen 15.3.98. Suomen Nuorisio-opiston (SNO) arkisto
- 1996 - 1997, *Novellikurssien materiaali ja luennot*. Suomen Nuorisio-opiston (SNO) arkisto
- 1996, *Unikurssien materiaali ja luennot*. Suomen Nuorisio-opiston (SNO) arkisto
- 1999, *Unikursseja käsittelevä kirje*. Suomen Nuorisio-opiston (SNO) arkisto
- Laitinen Kai 1980, *Runous ja runousoppi*. Otavan Suuri Ensyklopedia. Otava. Keuruu
- Lehtonen Jouko - Tiihonen Ilpo (toim.) 1976, *Kirjoittajan eväät. Näkökulmia luovaan kirjoittamiseen*. Gummerus. Jyväskylä

- Liukkonen Tero 1997, *J.H.Erkon kirjoituskilpailun lausunto*. Suomen Nuoriso-opiston (SNO) arkisto
- Lovio Maisa 1987, *Kirjoittajan yliopistot. Tutkimus kirjoittajakoulutuksesta Suomessa*. Valtion taidehallinnon julkaisuja no 32. Valtion painatuskeskus. Helsinki
- Lyytikäinen Pirjo 1991, *Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gerard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus*. Teoksessa Viikari Auli (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tietolipas 121. Tammer-Paino Oy. Tampere
- Mack M. - Gregor I. (ed.) 1968, *Imagined Worlds: Essays on Some English Novels and Novelists in Honour of J. Butt*. Methuen. London
- McHale Brian 1978, *Free Indirect Discourse: a survey of recent accounts*. *Poetics and Theory of Literature* 1978:3, 249 - 287
- Majakovski Vladimir 1969, *Kuinka säkeitä valmistetaan*. Teoksessa *Pilvi housuissa ja muita runoja*. Suomennokset Tuomas Anhava (Elsa Triolet'n ranskannoksesta) ja Arvo Turtiainen
- Makkonen Anna 1991, *Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?* Teoksessa Viikari Auli (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. SKS Tietolipas 121. Tammer-Paino Oy. Tampere
- Micham C. 1979, *Philosophy and the History of Technology*. Teoksessa Bugliarello G. - Doner D.B. (ed.), *The History and Philosophy of Technology*. University of Illinois Press. Urbana
- Miller William 1980, *Screenwriting for Narrative Film and Television*. Columbus Books. London
- Mudrick Marvin 1961, *Character and Event in Fiction*. *Yale Review* 1961:50, 202 - 218
- Muelder Eaton Marcia 1995, *Estetiikan ydinkysymyksiä*. Suomennos Pekka Rantanen. Helsingin yliopisto. Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. Gummerus. Jyväskylä
- Monteith Moira - Miles Robert (ed.), *Teaching Creative Writing*. Open University Press. USA
- Newton Michael 1989, *How to Write Action/Adventure Novels*. *Writer's Digest Books*. Cincinnati. Ohio
- Niiniluoto Ilkka 1984, *Johdatus tieteenfilosofiaan. Käsitteen- ja teorianmuodostus*. Keuruu
- 1992, *Taito-kollokvion avaussanat*. Teoksessa Halonen Ilpo - Airaksinen Timo - Niiniluoto Ilkka (toim.), *Taito*. Suomen Filosofisen Yhdistyksen Helsingissä 11. - 12.1.1990 järjestämän kollokvion esitelmät. Suomen

Filosofinen Yhdistys. Helsinki

----- 1992, *Taitotieto*. Teoksessa Halonen Ilpo - Airaksinen Timo - Niiniluoto Ilkka, *Taito*.

Niklander Hannu 1990, *Romaanista elokuvaksi*. Harjoitus. SNO:n arkisto

Nolan William F. 1990, *How to Write Horror Fiction*. Writer's Digest Books. Cincinnati. Ohio

Nyrhinen Tiina 1997, *Kovia otteita ja tunteiden nieleskelyä*. Helsingin Sanomat 10.11.97, C6

Nyytäjä Outi 1985, *Elokuvadramaturgian perusteet. Luennot*. Suomen Nuoriso-opiston (SNO) arkisto

----- 1995, *Elokuvadramaturgian perusteet. Luennot*. Suomen Nuoriso-opiston (SNO) arkisto

----- 1996, *Elokuvadramaturgian keinoja. Luennot*. Suomen Nuoriso-opiston (SNO) arkisto

----- 1991, *Mielen ja maailman viidakot - Twin Peaks*. Teatteri 5/1991, 8 - 10

Orlofsky Michael 1994, *The Power of Place*. Writer's Digest, december 1994, 37 - 41

Osborne Maggie 1990, *Breathing Life into Your Characters*. Teoksessa Falk Kathryn (ed.), *How to Write a Romance and Get It Published*. A Signet Book. New American Library. A Division of Penguin Books USA Inc.

Oxier Debra 1990, *Romantic Names*. Teoksessa Falk Kathryn (ed.), *How to Write a Romance and Get It Published*. A Signet Book. New American Library. A Division of Penguin Books USA

Park James (ed.) 1989, *The Virgin Film Yearbook. Volume 8*. Virgin. Kent

Pietiläinen Petri 1997, *Kommentti Kirsi Tervamäen artikkeliin*. Teoksessa Jääskeläinen Miisa - Pietiläinen Petri (toim.) 1997, *Kirjoittaja opissa. Kirjoittamisen taitoa ja tiedettä etsimässä*. Jyväskylän yliopiston kirjaston julkaisuyksikkö. Yliopistopaino. Jyväskylä

Platon 1982, *Teokset 5. Foibos*. Suomennos Merja Itkonen-Kaila. Otava. Keuruu

Price Martin 1968, *The Other Self: Thoughts about Character in the Novel*. Teoksessa Mack M. - Gregor I. (ed.), *Imagined Worlds: Essays on Some English Novels and Novelists in Honour of J. Butt*. Methuen. London

Prince Gerald 1987, *Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press. Lincoln & London. USA

Puhto Sanna 1999, *Millä kirjoitat, siten ajattelet*. Juha Siltasen haastattelu. Helsingin Sanomat 9.7.99, D2 - D3

Puolimatka Tapio 1995, *Kasvatus ja filosofia*. Kirjayhtymä. Helsinki/Rauma

- Queneau Raymond 1991, *Tyyliharjoituksia*. Suomennos Pentti Salmenranta. Otava.
Keuruu
- Rauhala Lauri 1977, *Otavan Suuri Ensyklopedia*. Otava. Keuruu
- Rentola Marketta 1997, *Kirjoita hyvin*. Tammi. Helsinki
- Rimmon-Kenan Shlomith 1991, *Kertomuksen poetiikka*. Suomennos Auli Viikari.
Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tietolipas 123. Tampere
- Rogers Jane 1992, *Teaching the Craft of Writing*. Teoksessa Monteith Moira and Miles
Robert (ed.), *Teaching Creative Writing*. Open University Press. USA
- Savolainen Jarkko - Airaksinen Timo 1992, *Keinotekoisien taito*. Teoksessa Halonen Ilpo -
Airaksinen Timo - Niiniluoto Ilkka (toim.), *Taito*. Suomen Filosofinen
Yhdistys. Helsinki
- Schiffer Irvine 1973, *Charisma*. University of Toronto Press. Toronto
- Schumacher Michael 1992, *The Inner Worlds of William Kotzwinkle*. *Writer's Digest*, july
1992, 34 - 39
- Seger Linda 1994, *Making a Good Script Great*. Revised & Expanded 2nd Edition.
Samuel French Trade. Hollywood
- Sihvola Juha 1992, *Kreikkalainen filosofia ja käytännön taidot*. Teoksessa Halonen Ilpo -
Airaksinen Timo - Niiniluoto Ilkka (toim.), *Taito*. Suomen Filosofinen
Yhdistys. Helsinki
- 1997, *Selitykset Aristoteleen Retriikka-teokseen ja Runousoppiin*.
Teoksessa *Aristoteles IX. Retoriikka ja Runousoppi*. Suomennokset Paavo
Hohti ja Päivi Myllykoski. Gaudeamus. Tampere
- SNO 1996 - 1997=Suomen Nuorisopiston arkisto. Mikkeli
- Stein Gertrude 1975, *How to Write*. With a New Preface and Introduction by Patricia
Meyerowitz. Dover Publications, Inc. New York
- Storr Catherine 1988, *The Basics of Writing for Children*. Teoksessa Bicknell Treld Pelkey
- Trotman Felicity (ed.), *How to Write & Illustrate Children's Books and Get
them Published!* North Light Books. Cincinnati. Ohio
- Tarkka Pekka 1997a, *Satiiri peltivatsaisesta ihmisestä*. Helsingin Sanomat 13.9.97, C6
----- 1997b, *Tuhlaajapoika palaa isiensä maille*. Helsingin Sanomat 17.8.97, B3
- Theofrastos 1968, *Luonteita*. Suomennos Pentti Saarikoski. Otava. Helsinki
- Tobias Ronald B. 1989, *Theme & Strategy*. *Writer's Digest Books*. Cincinnati. Ohio
- Tuohimaa Sinikka 1990, *Maailma tekstinä. Kari Aronpuron runous ja postmoderni*. Acta
Universitatis Ouluensis. Series B. Humaniora 15. Oulu
- Turco Lewis 1989, *Dialogue*. *Writer's Digest Books*. Cincinnati. Ohio
- Turkka Jouko 1982, *Aiheita*. Otava. Keuruu

- UCLA 1991, Kalifornian yliopiston Los Angeles täydennyskoulutuskeskuksen ohjelma
Underwood Tim - Miller Chuck (toim.) 1991, *Stephen King ja kauhun anatomia*.
Suomennos Inkeri Lahtinen. Mabuse. Helsinki
- Uspenski Boris 1991, *Komposition poetiikka. Taideteoksen sommittelun periaatteet*.
Suomennos Marja-Leena Vainionpää-Palmgren. Orient Express. RT-Paino
- Waltari Mika 1935/1994, *Aiotko kirjailijaksi?* WSOY. Juva
- WD = Writer's Digest 1996, november 16 - 17
- Wellek Rene - Warren Austin 1969, *Kirjallisuus ja sen teoria*. Suomennos Vilho Viksten
ja Matti Suurpää. Otava. Helsinki
- Viikari Auli (toim.) 1991, *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Suomalaisen
Kirjallisuuden Seura. Tietolipas 121. Tammer-Paino Oy. Tampere
- Wiio Osmo A. 1992, *Viestinnän tutkimussuuntia*. Helsinki
- Virtanen Leena 1996, *TV-dramaturgian luennot*. Suomen Nuorisio-opiston (SNO) arkistot
----- 1997, *TV-dramaturgian luennot*. Suomen Nuorisio-opiston (SNO) arkistot
- Vogler Christopher 1996, *The Writer's Journey*. 2nd edition. Boxtree. London
- Vuorinen Jyri 1996, *Estetiikan klsassikoita*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. SKS
Tietolipas 126. Juva
- Vuori Satu 1998, *Mitä mieltä kirjoittajakoulutuksesta?* Selosteita ja tiedotteita N:o 3.
Jyväskylän yliopisto. Avoin yliopisto. Jyväskylä
- Wyndham Lee 1989, *Writing for Children & Teenagers*. Revised by Arnold Madison.
Writer's Digest Books. Cincinnati Ohio
- Young Lailan 1994, *Mitä kasvot kertovat*. Suomennos Riikka Toivanen. WSOY. Porvoo

Tekstinäytteet

Fiktiot:

Afrikan kuningatar. Elokuvan käsikirjoitus James Agee - John Huston, perustuu C.S.Fosterin romaaniin. 1951

Aho Tiina, *Isä*. Kokoelmassa *Levottomia merkintöjä*. Paukkula 1998

Carver Raymond, *Keräys*. Kokoelmassa *Oikopolkuja*. Suomennos Raija Mattila. Tammi 1994

Carver Raymond, *Niin paljon vettä niin lähellä kotia*. Kokoelmassa *Oikopolkuja*. Suomennos Raija Mattila. Tammi 1994

Fanny ja Alexander. Elokuvan käsikirjoitus Ingmar Bergman. 1982

Gogol Nikolai, *Kuolleet sielut*. Suomennos Jalo Kalima ja Juhani Konkka. WSOY 1945

Graduate, The. Suomeksi *Miehuuskoe*. Elokuvan käsikirjoitus Buck Henry. 1967

Hemingway Ernest, *Tappajat*. Weilin&Göös 1969

Huovinen Veikko, *Ihmisten puheet*. Kootut teokset. 3. osa. WSOY 1984

Härkönen Anna-Leena, *Avoimien ovien päivä*. Otava 1998

Mörö Mari, *Kiltin yön lahjat*. WSOY 1998

O'Connor Flannery. *Hyvää miestä ei hevin löydä*. Kokoelmassa *Palava kehä*. Suomennos Jussi Nousiainen. Otava 1984

Sofokles, *Kuningas Oidipus*. Suomennos Otto Manninen. WSOY 1966

Tootsie. Elokuvan käsikirjoitus Larry Gelbart. 1982

Wallenius Leena, *Lotta kymppityttö*. Otava 1996