

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Maarit Oksanen	
Työn nimi – Title ”Henkilö on tietenkin oikeassa ja kirjailija väärässä” - Kirjoittajan tekemät valinnat henkilöhahmojen luomisessa	
Oppiaine – Subject Kirjoittaminen	Työn laji – Level Pro gradu-tutkielma
Aika – Month and year Syyskuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 102
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkielmani tarkoitus on käsitellä valintoja, joita kirjoittaja joutuu tekemään henkilöhahmoja laatiessaan. Aluksi käsittelen henkilöhahmoja eri genrejen näkökulmasta. Sen jälkeen käsittelen kirjallisuustieteen teorioita apuna käyttäen romaanin henkilöhahmojen rakentumista sekä sitä, missä määrin on mahdollista puhua henkilöhahmon identiteetistä. Lopuksi tarkastelen henkilöhahmojen rakentamisessa tehtäviä valintoja käyttäen apuna omaa romaanikäsikirjoitustani sekä muiden kirjoittajien kokemuksia henkilöhahmojen luomisesta.</p> <p>Käsittelen henkilöhahmon luomista käyttäen apunani kognitiivista psykologiaa. Lähestyn kirjoittamista ongelmanratkaisuna, jonka kautta henkilöhahmo rakentuu. Oleellista on tarkastella henkilöhahmojen rakentumisen prosessia valmiiden henkilöhahmojen tarkastelun sijaan. Kirjoittaminen ei tapahdu tyhjiössä, ja kirjoittajan tekemiä valintoja rajoittavat monet tekijät, kuten valittu genre ja laji. Henkilöhahmon identiteetin rakentuminen on prosessi, jonka aikana kirjoittaja joutuu joutuu jatkuvasti tekemään valintoja henkilöhahmonsuhteen. Samalla hän sulkee pois muita vaihtoehtoja. Näin henkilöhahmon luominen etenee itseään rajoittavana prosessina.</p> <p>Työni perusteella voidaan sanoa, että kirjoitusprosessin edetessä esiin nousevat kirjoittajan omat mieltymykset, eli mitä hän haluaa henkilöhahmoiltaan, sekä kehittyvän tekstin vaatimukset eli tarkoituksenmukaisuus. Eri valinnoilla on erilaiset painoarvot tekstin suhteen, ja niiden muuttaminen myöhemmin saattaa olla vaikeaa tai jopa muuttaa koko tekstin. Kirjoittajan tekemät valinnat tapahtuvat eri tasoilla ja ovat yhteydessä toisiinsa, joten niiden syyt eivät aina ole yksiselitteisiä, ja niitä on mahdollista tarkastella useista näkökulmista. Henkilöhahmoja koskevissa valinnoissa yhdistyvät niin genren ja lajin rajoitukset, kirjoittajan oma näkemys kuin tekstin asettamat vaatimuksetkin.</p>	
Asiasanat – Keywords fiktiiviset henkilöt, ongelmanratkaisu, identiteetti, realismi	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

”Henkilö on tietenkin oikeassa ja kirjailija väärässä.”

- Kirjoittajan tekemät valinnat henkilöhahmojen luomisessa

Maarit Oksanen

Pro gradu

-tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos

Kirjoittamisen maisteriopinnot

Syyskuu 2011

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 HENKILÖHAHMOT JA ERI GENRET	4
2.1 Lyriikka ja henkilöahmot	5
2.2 Draama ja henkilöahmot	11
2.3 Proosa ja henkilöahmot	13
3 REALISMIN PERINNE	16
4 NÄKÖKULMIA HENKILÖHAHMOJEN MÄÄRITTELYYN	19
4.1 Henkilöhahmo ja tekstilaji	21
4.2 Henkilöhahmon rakentuminen	24
4.3 Henkilöhahmojen luokittelu ja kerronnan valinnat	26
4.3.1 Pää- ja sivuhenkilöt	29
4.3.2 Dramatisoitu kertoja	32
4.3.3 Fokalisointi	36
5 HENKILÖHAHMO JA IDENTITEETTI	39
5.1 Identiteetti käsitteenä	41
5.2 Henkilöhahmon identiteetin rakentuminen	43
6 KOGNITIIVISEN PSYKOLOGIAN NÄKÖKULMIA KIRJOITTAMISEEN	49
6.1 Ongelmanratkaisun vaiheet ja kirjoittaminen	50
6.2 Kirjoittajan valintoja ohjaavia ja rajoittavia tekijöitä	54
6.3 Kirjoittamisen tavoitteet	56
6.3.1 Kirjoittamisprosessin vaiheet	57
6.3.2 Kirjoittaminen ongelmanratkaisuna	59
7 KIRJOITTAMISPROSESSIN AIKANA TEKEMÄNI VALINNAT	62
7.1 Genren ja lajin asettamat rajoitukset	64
7.2 Henkilöhahmojeni muotoutuminen	65
7.3 Kertoja ja fokalisointi	73
7.4 Oma kirjoittamiseni ongelmanratkaisuna	76
7.5 Henkilöhahmon identiteettiä rakentamassa	82
7.5.1 Hahmojen toiminta	83
7.5.2 Henkilöhahmojen väliset suhteet	87
7.6 Valintojen vaikutusten ja motiivien erittelyä	92
8 PÄÄTÄNTÖ	101
LÄHTEET	

1 JOHDANTO

Luin kirjan, joka oli saanut myönteisiä arvosteluja. En pitänyt siitä. Jäin miettimään, mistä tämä johtui. Kirjoittajan tyyli oli varsin perinteinen ja ilmaisu selkeää. Teoksessa ei ollut mitään erityisen vaikeaa tai vastenmielistä. Hetken aikaa mietittyäni tajusin, että en pitänyt toisesta päähenkilöstä. Hänestä puuttui se jokin, mikä tekee henkilöstä kiinnostavan ja merkityksellisen. Aloin kiinnostua henkilöahmon syntyprosessista. Miten kirjailija oli hänet luonut? Millaiset valinnat olivat tuottaneet tämän hahmon, joka jäi minulle niin etäiseksi, tyhjäksi kuoreksi?

Henkilöhahmot ovat mielestäni merkittävin tekijä tekstin vetovoiman kannalta. Mikä tekee heistä merkittäviä? Yleisesti ajatellaan, että onnistuneet henkilöahmot ovat uskottavia. Mielestäni uskottavuus on varsin subjektiivinen ja puutteellinen käsite, jonka lähtökohtana tuntuu olevan henkilöahmon toiminnan arvioiminen. Se tuntuu latistavan hahmon arvioinnin yhteen kysymykseen: onko hahmo uskottava? Vastaus on joko kyllä tai ei.

Mielestäni on oleellisempaa tarkastella hahmon rakentumista ja pohtia, mistä ja miten henkilöahmon kokonaisuus muodostuu. Tämä kokonaisuus on se, jota vasten hahmon tekoja tekstissä tarkastellaan. Miten tämä henkilöahmon kokonaisuus on määriteltävissä, ja mikä on sen suhde tekstiin?

Henkilöhahmoja on tutkittu tästä näkökulmasta aikaisemminkin. Kiistelystä aiheena on ollut paitsi se, mikä ja millainen hahmo oikeastaan on, myös se, onko hahmoa ollenkaan mahdollista ajatella irrallaan tekstistä. Toiset näkökulmat pyrkivät etäännyttämään henkilöahmon oikeista ihmisistä, toiset taas korostavat samankaltaisten tulkintojen mahdollisuutta sekä tosielämän että kirjallisuuden henkilöitä tarkasteltaessa. Kirjallisuuden historian näkökulmasta todellisen ihmisen ja henkilöahmon yhteyttä on tulkittu niin, että kirjallisuuden henkilöahmojen historiallisen muutoksen on katsottu peilaavan ihmiskäsityksen muutosta yhteisön jäsenestä itsenäiseksi toimijaksi (Oksenberg-Rorty 2000, 537-553).

Jos ajatellaan, että ihmisen identiteetti voi muuttua ajan mukana ja vaikuttaa kirjallisuuden henkilöhahmoihin, tämä tarkoittaa, että identiteettiä itsessään on mahdollista tarkastella muuttuvana ja eri osista koostuvana. Näin ollen voidaan mielestäni ajatella, että samoin kuin todellisten ihmisten identiteetti, myös henkilöhahmojen identiteetti on mahdollista jakaa osiin. Siinä missä kirjallisuuden tutkimuksessa päähuomio on useimmiten henkilöhahmojen ominaisuuksissa, tässä työssä keskityn siihen, millaisen prosessin tuloksena henkilöhahmot ovat syntyneet.

Fiktiiviset henkilöhahmot syntyvät kirjoittamalla, kirjoittajansa mielikuvituksesta. Kirjoittaja valitsee hahmolleen ulkonäön, ominaisuudet, lähipiirin ja ympäristön. Kirjoittajan tulee luoda hahmoista persoonia, tehdä heistä todellisia kirjoittajan itsensä kautta, mutta hahmojen omilla ehdoilla (Hunt ym. 2005, 96). Valitsemalla henkilöhahmolleen ominaisuuksia ja yhdistämällä ne tekstistä esiin nousevaksi persoonallisuudeksi kirjoittaja luo hahmolleen identiteetin. Työni otsikko ”henkilö on tietenkin oikeassa ja kirjailija väärässä” on kirjailija Kaari Utrion (2000, 492) näkemys siitä, miten henkilöhahmo kasvaa niin vahvaksi persoonallisuudeksi että kirjailija saattaa joutua muuttamaan suunnitelmiaan koko tekstin suhteen. Tämä kuvaa mielestäni hyvin sitä, kuinka erityinen osa fiktiivistä kirjoittamista henkilöhahmojen luominen on.

Tarkastelen pro-gradu työssäni niitä valintoja, joita kirjoittaja tekee pyrkiessään rakentamaan henkilöhahmolleen identiteetin. Aineistonani toimivat oma romaanikäsikirjoitukseni ja siinä esiintyvät henkilöhahmot. Lisäksi käytän apunani *Miten kirjani ovat syntyneet?* -sarjassa esitettyjä kirjailijoiden kokemuksia omien henkilöhahmojensa synnystä. Tutkimuskysymykseni on, millaisia ovat kirjoittajan valinnat, joiden kautta hän rakentaa henkilöhahmoilleen identiteetin, ja millä perusteilla niitä tehdään?

Aluksi tarkastelen lyhyesti, millaisia henkilöhahmoja eri kirjallisuuden genreissä esiintyy. Käsittelem henkilöhahmoja lyriikassa, draamassa ja proosassa ja pohdin niitä eroja ja yhtäläisyyksiä mitä eri genrejen hahmoista on löydettävissä. Kolmannessa luvussa tarkastelen realismia ja siinä esiintyviä henkilöhahmoja.

Realismin perusteellisempi tarkastelu on välttämätöntä, koska itse kirjoitan graduni fiktiivisessä osassa realistista proosaa ja luon omat hahmoni realismin perinteitä noudattaen.

Työni neljännessä luvussa käyn läpi henkilöhahmojen määrittelyä koskevia ongelmia sekä niitä perusteita, joilla henkilöhahmoja on pyritty luokittelemaan. Viidennessä luvussa tarkastelen identiteettiä käsitteenä sekä sitä, miten henkilöhahmon identiteetti rakentuu. Kuudennessa luvussa käsittelen kirjoittamista ja siinä tapahtuvaa henkilöhahmojen luomista ongelmanratkaisuna kognitiivisen psykologian näkökulmasta.

Seitsemännessä luvussa tarkastelen henkilöhahmoja koskevia valintoja rajoittavia tekijöitä sekä esittelen omat henkilöhahmoni, analysoin henkilöideni välisiä suhteita sekä käyn läpi niitä valintoja, joiden kautta henkilöhahmoni ovat rakentuneet. Käytän esimerkkinä katkelmia omasta romaanikäsitelmäkirjoituksestani ja tuen havaintojani eri kirjailijoiden kokemuksilla omien henkilöhahmojensa luomisesta. Lopuksi käsittelen eri näkökulmista tässä luomisprosessissa tapahtuvia valintoja sekä niiden taustalla vaikuttavia syitä.

2 HENKILÖHAHMOT JA ERI GENRET

Kirjallisuutta on pyritty jaottelemaan erilaisiin genreihin. Tunnetuimmassa jaottelussa kirjallisuus jaetaan kolmeen eri osaan: lyriikkaan, proosaan ja draamaan. Se, miten kirjallisuus milloinkin määritellään ja jaotellaan, vaihtelee aikojen kuluessa. Samoin genret saattavat muotoutua ajan kuluessa, ne voivat jakaantua ja saada uusia merkityksiä, tai niiden vanhat merkitykset saattavat muuttua. (Fowler 1982, 5-6,11.) Jos ajatellaan esimerkiksi edellä esitettyä jakoa, proosa saattaa olla hyvinkin runollista tai koostua lähes pelkästään dialogista, näytelmän tapaan. Eivätkä runot ole enää tiiviisti sidoksissa perinteisiin runouden tunnusmerkkeihin, kuten tiettyihin rakenteisiin tai muodolle asetettuihin vaatimuksiin (Wellek & Warren 1969, 293).

Miksi jako genreihin sitten on tarpeellinen? Fowler (1982, 38) korostaa, että jaottelun pyrkimyksenä ei ole jakaa erilaisia tekstejä omiin luokkiinsa, vaan pikemminkin pyrkiä ymmärtämään kunkin tekstin luonnetta ja niitä ominaispiirteitä, mitkä siinä ovat tunnistettavissa. Samaan johtopäätökseen ovat tulleet myös Wellek ja Warren jo vuosia aikaisemmin todetessaan, että eri genrejä pohdittaessa ei tule miettiä pelkkää jaottelua, nimeämistä, sillä puhuttaessa tietyn teoksen kuulumisesta tiettyyn lajiin tullaan samalla kertoneeksi jotakin myös teoksen sisällöstä, sen kuulumisesta osaksi tiettyä ”esteettistä ilmaisuperinnettä”. (Wellek & Warren 1969, 285, 293).

Genrejako on tarpeellinen myös lukijan kannalta. Lukijan on paljon helpompi asennoitua tiettyyn tekstiin kun hänellä on valmiiksi tietoa siitä, mitä genreä teksti edustaa. Genren tunteminen ennalta auttaa häntä tulkitsemaan tekstissä olevia vihjeitä tulevista tapahtumista. Näin ollen tarinan maailma on lukijalle ennestään tuttu, ja tekstin tulkitseminen helpompaa. (Palmer 2004, 41- 42.)

Samoin voi ajatella pätevän kirjoittajankin toimintaan: kirjoittajat voivat muokata eri lajityyppejä, mutta samalla lajityyppi muokkaa edelleen sitä, miten kirjoittajan on mahdollista oman tekstinsä henkilöt esittää. Tässä mielessä kirjoittaja tulee päättäessään tekstinsä tyylilajista samalla päättäneeksi jotakin myös siitä

henkilöstä, joka esiintyy hänen tekstissään. Valitessani oman taiteellisen työni genreksi proosan päätökseeni vaikuttaa se, mitä tiedän kunkin genren edustavan. Henkilöhahmojen rakentamisen kannalta tämä merkitsee sitä, että tulen pääasiallisesti käyttämään hahmojeni rakentamiseen niitä elementtejä, joita pidetään proosalle ominaisina.

Saariluoma (1992, 57) puhuu juuri tästä valintakysymyksestä käsitellessään kirjallisuuden diskursseja. Hän huomauttaa, että valitessaan kirjallisuuden lajin kirjoittaja tulee samalla valinneeksi tietyn diskurssin joka ohjaa hänen kirjoittamistaan. Diskurssit eivät kuitenkaan ole muuttumattomia, eivätkä voi määrätä mitä kirjoittaja voi sanoa, vaikka voivatkin rajoittaa tekstin aihepiiriä. Lehtonen (1996, 67-70) puhuu diskursseista lausumien joukkona, joita säätelevät historialliset säännöt. Diskurssi rajaa hänen mukaansa aiheensa, ja määrää muun muassa miten ja mitä jostakin voidaan sanoa. Kirjoitettaessa omaksutaan aina jokin diskurssi, jonka puitteissa kirjoittaja kykenee ilmaisemaan tarkoitustaan.

Vaikka keskityn työssäni erityisesti proosan henkilöhahmoihin, käsitelen seuraavassa lyhyesti lyriikan ja draaman henkilöhahmoja tuodakseni esille erilaisia henkilöhahmojen tarkastelun tapoja. Vaikka nämä tavat ovat osittain samankaltaisia ja limittyvät keskenään, ne myös tarjoavat laajemman perspektiivin proosan henkilöhahmojen tarkasteluun.

2.1 Lyriikka ja henkilöhahmot

Runot ovat usein minä-muotoon kirjoitettuja, toisin sanoen kertoja on runossa vahvasti läsnä. Sen sijaan, että pysyisi taustalla, hän on usein kokija ja näkijä. Koskimies (1962, 144-146) puhuu tässä yhteydessä ”lyyrillisen runon minästä” ja ”lyyrillisestä ’yliminästä’”. Vaikka Koskimiehen käsittelytavasta ilmenee vanhentunut suhtautumistapa runoilijaan jonkinlaisena jumalallisen innoituksen vastaanottajana, hänen käsityksiään lyyrillisestä minästä voidaan yhä pitää ajankohtaisena.

Runoudessa onkin kyse enemmänkin paneutumisesta tiettyyn mielentilaan, jota voidaan itsessään pitää runon päämääränä. Runouden ilmaisu ei keskitykään pelkästään minä-muotoon, vaan kuten muutkin tekstit runous voi olla myös näennäisen ulkokohtaista ja kuvailevaa. Näissäkin tapauksissa taustalta on kuitenkin löydettävissä tietty runoudelle ominainen tunnelataus (Koskimies 1949,146-147).

Tuula Hökkä (1995, 107) puolestaan yhdistää lyyrisen minän synnyn modernin subjektin kriisiin. Lyyrisen minän käytön pyrkimyksenä oli hänen mukaansa tehdä ero runon puhujan ja runoilijan välille. Myös Hökkä huomauttaa, että minä-muoto on yksi ilmenemismuoto runoudessa esitetyille ajatuksille, mutta lyyrinen minä voi ilmetä runoissa muillakin tavoin, eikä kahden edellä mainitun yhteys ole automaattinen. Ei ole myöskään välttämätöntä, että lyyristä minää edustavat runossa personoitu puhuja tai edes runosta muodostuva subjektikäsitelmä. ”Mutta jokaiseen aspektiin tällä äänellä on suhde, elastinen mutta vaikeasti määrittyvä”. (Hökkä 1995, 107.) Käsittelen subjektia tarkemmin luvussa 5.2.

Runoilija ottaa kuitenkin työssään kantaa siihen, miten käsitetään subjekti ja minä ja ilmentää tätä kantaa runojensa kautta. Lyyrinen minä toimii runon eri komponentteja yhdistävänä tekijänä. Se yhdistää keskenään erilaisia personointeja ja vastaanottaja-asemia ja sitoo ne yhteen runon tyylin, äänen ja ”perusvision olevasta” kanssa. (Hökkä 1995, 108, 127-128.)

Lyyrinen minä ei siis vaadi minä- muodon käyttöä ollakseen olemassa. Lyyrinen minä on myös kokenut muutoksia runouden muutosten ja siinä käytettävien ilmaisukeinojen muuttuessa. Subjektin filosofia ja historia ovat muuttuneet, ja tämä muutos on heijastunut myös käsitykseen lyyrisestä minästä (Hökkä 1995, 108). Eri tavoin ilmetessäänkin lyyrisen minän voidaan kuitenkin mielestäni edelleen ajatella toimivan Koskimiehen mainitseman mielentilan välittämisessä, ja tämä mielentila on se ydin, se kokonaiskuva jostakin, jonka runo onnistuu lukijalleen välittämään.

Runon puhujan tulkinta voi olla vaikeaa siksi, että tämä koostuu pelkistä sanoista.

Toisin sanoen kaikki runon puhetilanteesta tehtävä tulkinta on näiden sanojen varassa. Esimerkiksi näytelmäkirjallisuudessa puhujasta tehtyä tulkintaa vahvistavat henkilöiden vuorovaikutussuhteet sekä toiminta. Toisaalta runoudessa saatetaan käyttää hyväksi myös rytmiä ja taukoja, jotka osaltaan voivat ilmentää puhujan luonnetta. (Viikari 2005, 92.)

Nähdäkseni Viikari viittaa huomiollaan siihen, että runossa tulkinta lepää enemmän runon puhujan sanojen varassa, eikä henkilöä pohjusteta tai hänen ulkonäköönsä, sosiaaliseen asemaansa tai vastaaviin seikkoihin kyetä samalla tavoin perehtymään tekstin avulla kuin erityisesti proosassa. Tämän voi ajatella myös antavan lukijalle suuremman vapauden tekstin tulkitsemisessa.

Tätä ei kuitenkaan pidä ymmärtää niin, että runoilijalla ei olisi tarvittaessa vastaavia keinoja käytössään. Yksi esimerkki tällaisista keinoista ovat roolirunot. Katja Seutu (2009, 20) määrittelee roolirunot siten, että niille on tunnusomaista puhujan selkeä erottuminen ja se, että runo on ilmenee nimenomaan puhetilanteena.

Roolirunon puhuja saattaa kokea kriisin elämässään, ja ylipäänsä hänen ajatuksensa ja kokemuksensa yhdistyvät tiettyyn puhetilanteessa ilmenevään kehukseen, esimerkiksi fiktiiviseen aikaan tai paikkaan. Usein roolirunojen puhuja onkin historiallinen henkilö tai satujen hahmo. Roolirunojen puhujasta käytetään nimitystä *persona*, joskin samalla käsitteellä saatetaan viitata myös roolirunon traditioon ja poundilaiseen roolinottoon. Poundilainen roolinotto puolestaan viittaa Ezra Poundin runouteen, jossa mukaan *persona*, runoilijan luoma roolihenkilö, on runoilijan väliaikaisesti omaksuma rooli, joka myös muokkaa runoilijaa itseään. (Seutu 2009, 20, 26, 36-37 ja Loehndorf 1997, 123,126 Seudun 2009, 36 mukaan.)

Koska rooliutuminen on kaikessa runoudessa tavanomaista, roolirunosta on pystyttävä tunnistamaan sellaisia signaaleja, jotka mahdollistavat sen tunnistamisen omaksi lajikseen. Aina tämä ei ole helppoa, ja roolirunoja tarkasteltaessa on tyypillistä valita tulkinnan kohteeksi kokonainen runoteos, ja

selvittää sen kautta, rakentuuko teoksessa tunnistettava rooliminius. (Seutu 2009, 23-24.) Samalla tavoin Hökkä (1995) tutkii lyyristä minää käyttäen apunaan useita runoja tietyltä kirjoittajalta. Runouden henkilöhahmoja tarkasteltaessa onkin mielestäni oleellista havaita, että on mahdollista tutkia joko yhtä runoa tai runojen kokonaisuutta. Esimerkiksi runokokoelman tulkinta kokonaisuutena saattaa vaikuttaa siihen tulkintaan, joka tietyn runon puhujasta voidaan esittää ilman sitä ympäröivien runojen kontekstia.

Lyriikalle tunnusomaista on myös metaforien käyttö henkilöhahmojen kuvauksessa. Esimerkiksi runoilijan verratessa rakastettuaan punaiseen ruusuun hän tulee samalla kertoneeksi tästä jotain, minkä luottaa lukijan ymmärtävän. Punainen ruusu on positiivinen vertauskuva, joka tässä liittyy tuoreuteen, raikkauteen ja kauneuteen. Näin kirjoittaja tulee kertoneeksi paljon kiintymyksensä kohteesta metaforan avulla (Wellek & Warren 1969, 293). Vaikka metaforia käytetään runoudessa laajasti ja usein eri tavoin, käsittelen tässä lyhyesti metaforaa vain runon henkilöhahmojen kuvauksen kannalta.

Edellä olevassa esimerkissä pyritään siis kuvaamaan runon henkilöhahmoa keinoin, jotka ovat kaikkien runouteen perehtyneiden lukijoiden tulkittavissa. Mistä tämä tulkinta sitten syntyy? Raili Elovaara (1992, 148) painottaa, että lukijan on itse oivallettava metaforan tarjoamat mahdollisuudet. Vasta lukijan havaitsemien sivumerkitysten eli konnotaatioiden kautta syntyy se tulkinta tai kuvaus, jonka metafora mahdollistaa. Näin ollen mitä enemmän yhteyksiä lukija havaitsee punaisen ruusun ja runoilijan rakastetun välillä, sitä vivahteikkaammaksi metafora muuttuu.

Kuten monet muutkaan kirjallisuustieteen käsitteet, metafora ei ole yksiselitteinen, ja sitä onkin tarkasteltu monista eri näkökulmista. Viikarin (2005, 82) mukaan metafora ”jäsentää maailmaa uudella tavalla paljastaessaan ennen havaitsemattomia vastaavuuksia henkisessä ja aineellisessa todellisuudessa”. Lehtonen (1996, 39-40) sanoo saman asian hieman täsmällisemmin määrittelemällä metaforan kielikuvaksi, jonka avulla merkityksiä on mahdollista tuottaa. Tämä perustuu siihen, että tuntematon voidaan selittää rinnastuksen

avulla, yhdistämällä se johonkin entuudestaan tuttuun jotta sen tulkinta tulisi mahdolliseksi.

Metaforaan läheisesti liittyvä käsite on metonymia. Metonymiassa jokin asia nimetään toisen, siihen läheisesti liittyvän asian avulla. Henkilöhahmojen kannalta voidaan sanoa, että esimerkiksi ”kruunu” voi siis merkitä hallitsijaa. Toisin kuin metafora, joka luo uutta, metonymia perustuu siihen, että asioiden välinen yhteys on ennalta tunnettu. (Viikari 2005, 83-84.) Näin ollen siinä, missä metaforan avulla pyritään tuottamaan merkityksiä, metonymiaa käytettäessä kirjoittaja käyttää hyväkseen sellaisia asioiden välisiä yhteyksiä, joiden hän olettaa olevan lukijan entuudestaan tuntevia.

Symbolin käyttö on myös runoudessa esiintyvä kuvauksen keino. Symbolilla pyritään viittaamaan johonkin asiaan tai esineeseen. Tämän viittaamisen kautta kulloinkin käytettävä symboli kiinnittää huomion myös itseensä. (Wellek & Warren 1969, 234.) Symbolit ovat myös kulttuurisidonnaisia, ja niiden merkitys saattaa muuttua ajan kuluessa (Lehtonen 1996, 19). Sekä metaforaa että symbolia voidaan käyttää runoudessa samantyyppisesti. Esimerkiksi jokin eloton esine voi toimia symbolina runossa puheena olevalle henkilölle ja näin ollen kokea tunteita tai toimia. Tyypillinen esimerkki tästä on talo minuuden symbolina (Viikari 2005, 79). Runokielelle ominaista on, että symbolien ja metaforien avulla halutaan luoda uusia, tuoreita yhteyksiä (Kantola 2008, 275).

Mikä sitten erottaa symbolin ja metaforan toisistaan? Wellekin ja Warrenin (1969, 234) mukaan metaforaa käytetään vain kerran, kun taas symboli on pysyvä. Toisin sanoen metafora voi toistuvasti käytettynä muuttua symboliksi. Myös Kantola (2008, 274) pitää metaforan ja symbolin erotuksena sitä, että symboli on toistuva, joten sillä on kiinteä merkitys toisin kuin metaforalla. Elovaara (1992, 147) analysoi tätä eroa täsmällisemmin toteamalla, että symbolisen kohteen merkitys laajenee. Symbolilla on kirjaimellisen merkityksen lisäksi sivumerkitys tai merkityksiä, mutta ne ovat symbolisen kohteen omia. Metaforan ollessa kyseessä tämä sivumerkitys syrjäyttää kirjaimellisen merkityksen, ja sivumerkitys muuttuu varsinaiseksi merkitykseksi, koska metafora ymmärretään sen kautta.

Elovaara (1992, 140) analysoi Eeva-Liisa Mannerin säettä "Olen tyhjä huone" symbolin ja metaforan näkökulmasta. "Tyhjä huone" osoittautuu metaforaksi, koska se on ristiriidassa runon "minän" kanssa päämerkitysten tasolla. Näin ollen "huone" määrittää "minää". Symboliksi tulkinta ei ole mahdollinen, koska "huoneen" kirjaimellinen merkitys osoittautuu toissijaiseksi tässä yhteydessä.

Itse ymmärrän tämän niin, että metafora ja symboli eroavat toisistaan sen kontekstin perusteella, missä ne esiintyvät ja tämä päättely riippuu lukijasta ja hänen kyvystään havaita sivumerkityksiä. Elovaara (1992, 152) myös muistuttaa, että kontekstikaan ei aina kykene tarjoamaan vastausta tähän ongelmaan, vaan kumpikin lukutapa saattaa olla mahdollinen. Kontekstillä – joko useiden runojen tai yksittäisen runon tarjoamalla – on siis merkittävä asema henkilöhahmojen tulkinnassa.

Henkilöhahmoa on mahdollista kuvata myös analogian kautta. Analogia ei kuitenkaan tuo esille mitään uutta, vaan sen sijaan korostaa joko asioiden samankaltaisuutta tai erilaisuutta. Analogiaa voivat edustaa esimerkiksi nimet, maisema sekä henkilöiden samankaltaisuus tai erilaisuus. (Rimmon-Kenan 1991, 87-91.)

Henkilöhahmon nimi voi toimia symbolina, ja hänen ympäristönsä voi myös joko toimia symbolina tai olla hahmoon metaforisessa tai metonymisessä suhteessa. Esimerkkinä nimestä symbolina voidaan antaa vaikkapa Herbjorg Wassmon *Dinan kirjan* päähenkilön, Dinan, nimi. Nimen symboliikka avautuu lukijalle, kun hän tunnistaa nimen Raamatun kertomuksista ja kykenee havaitsemaan Raamatun tapahtumien ja Dinan elämän väliset yhteydet.

Ympäristö henkilöhahmon kuvaamisen apuna saattaa olla – hahmosta ja kirjoittajan tarkoituksesta riippuen - synkkä, karu, rauhallinen, vilkas, valoisa tai eloisa. Miljöö toimii symbolina esimerkiksi Emily Brontën tunnetussa teoksessa *Humiseva Harju*, jossa Heathcliffin synkkä luonne rinnastuu häntä ympäröivän maiseman karuuteen. Se, toimiiko ympäristö symbolina vai metaforana ratkeaa

usein tekstiyhteyden kautta, mutta tulkinnat eivät välttämättä sulje toisiaan pois (Elovaara 1992, 144). Myös metonymian avulla kirjoittaja voi kertoa hahmosta kuvaamalla hahmon fyysistä tai inhimillistä ympäristöä (Rimmon-Kenan 1991, 86). Näin ollen niukka sisustus viittaa usein hahmon köyhyyteen, ja lukija kykenee tekemään päätelmiä tämän tilanteesta sen kontekstin perusteella, jossa hahmo esitetään.

2.2 Draama ja henkilöhahmot

Pohdittaessa draaman henkilöiden eroa suhteessa muissa teksteissä esiintyviin henkilöihin oleellista on, että draamallisten henkilöiden välinen keskustelu tapahtuu ilman kenenkään välitystä. Keskustelijoihin kuuluu myös näytelmässä mahdollisesti esiintyvä kertoja. Kyseessä on siis kommunikaatioprosessi, jonka kautta ulkopuoliset tapahtumat välittyvät. Erona klassiseen romaaniin on se, että siinä painotus toimii eri tavalla. Romaanissa on usein yksi ääni, joka kuvailee menneisyyden tapahtumia, tai sellaisia tapahtumia jotka eivät kuulu kuulijan havaintopiiriin. (Kinnunen 1985, 14, 66-67.)

Draaman henkilöt olivat vielä 1800- ja 1900- lukujen vaihteessa melko kaavamaisia, jolloin heidän motiivinsa ja tulevat kohtalonsa olivat selvästi havaittavissa. Tänä ajanjaksona näytelmäkirjallisuudessa alkoi kuitenkin tapahtua kehitystä yksinkertaisemmista henkilöistä monimutkaisempiin. Juonen korostaminen ja moraaliset ohjeistukset jäivät taka-alalle, eikä henkilöiden toiminta ollut niin selkeää kuin aikaisemmin, vaan heistä tuli ristiriitaisempia ja ailahtelevampia, sanalla sanoen ihmismäisempiä. (Manheim 2002, 13-15.)

Manheim ilmaisee näkemyksensä varsin varovaisesti keskitettyään tutkimuksensa neljään tiettyyn näytelmäkirjailijaan (Ibsen, Strindberg, Tsehov ja O'Neill). Hänen näkemyksensä kuulostaa kuitenkin perustellulta jo siksin, että vastaava siirtymä on ollut havaittavissa myös proosan hahmoissa, jotka ovat – edustettuaan ensin yhteisöä – siirtyneet kompleksisempaan suuntaan ja lopulta aina postmodernin sirpaloituneeseen henkilöön asti.

Tarkastellessaan henkilöhahmojen luonnetta Kinnunen (1985, 213, 215) määrittelee luonteen ”hypoteesiksi, jonka esitämme henkilöstä kootaksemme yhdeksi kokonaisuudeksi mitä erilaisimpia ominaisuuksia”. Hänen mukaansa luonne kuvaa henkilöä ja yhteisöä yhtä aikaa, ja se vaatii taustakseen yhteisön. Luonteen uskottavuus määräytyy tätä yhteisöä vasten, toisin sanoen luonteen ei ole tarkoitus olla uskottava meidän maailmassamme, vaan siinä maailmassa jossa se esitetään.

Henkilöhahmojen olemassaoloa on pyritty määrittelemään toiminnan kautta. Aristoteles (1982, 24) painotti toiminnan tärkeyttä toteamalla, että ”luonteet syntyvät toiminnasta”. Hän siis ymmärsi toiminnan tärkeämmäksi kuin henkilöt. Rimmon-Kenanin (1991, 48) mukaan henkilön ja toiminnan välillä vallitsee riippuvuussuhde. Näin ollen kumpaakaan ei tulisi ajatella ensisijaisena toiseen nähden, vaan kiinnittää huomio niiden keskinäisen yhteyden merkitykseen tekstissä.

Luonteen käsitteeseen kuuluu se, että henkilön on mahdollista toimia yllätyksellisesti. Voimme kuitenkin muodostaa oletuksia hänen tulevasta toiminnastaan aikaisemman toiminnan perusteella. Henkilön reagoitavat muuttuvat sitä mukaa, kun hänen asemansa muuttuu tai häntä ympäröivä yhteisö muuttuu. Vaikka samaa luonnetta on mahdollista lukea eri tavoin, lukijasta riippuen, luonne ei voi kuitenkaan olla täysin yllättävä, vaan henkilöhahmon käyttäytymisen on oltava jollakin tavoin ennustettavaa. (Kinnunen 1985, 215-217.) Jos hahmon toiminta ylittää mielessämme muodostuneet mahdollisuuksien rajat, emme kykene ymmärtämään henkilöä, ja lopputulos on sekava tai jopa yhdentekevä.

Luonteen ohella Kinnunen (1985, 218-219) tarkastelee tyyppiä. Tyyppi eroa luonteesta siten, että toisin kuin luonteen toiminta, tyyppin toiminta on aina mahdollista ennustaa. Kinnunen mainitsee esimerkkinä saiturin. Saiturin toimintaa motivoi aina raha, joko sen ansaitseminen tai säästäminen. Näin ollen hänen reaktionsa ovat ennustettavia, koska ne ovat kaikki jossakin suhteessa rahaan.

Luonne voi toimia järkevin perustein tai esimerkiksi tunteitaan seuraten, kun taas tyyppi ei. Kinnunen kuitenkin muistuttaa, että on harvinaista, että henkilö edustaisi niin täydellisesti tyyppiä, että mikään hänessä ei olisi muuttuvaa. Vaikka henkilön tietyt luonteenpiirteet olisivatkin muuttumattomia, kaikki eivät välttämättä sitä ole.

Draamassa henkilöä ympäröivä miljöö voidaan joko asettaa lavastuksena suoraan katsojan tarkasteltavaksi, tai siihen voidaan viitata henkilöiden välisessä dialogissa. (Wellek & Warren 1969, 278.) Samoin näytelmän henkilöt poikkeavat muista kirjoitetuista hahmoista siten, että hahmot on tarkoitettu oikeiden näyttelijöiden tulkittaviksi. Näin ollen kirjoittaja joutuu jo hahmoa luodessaan miettimään myös sitä, miten tämä toimii jonkun esittämänä (Manheim 2002, 203).

Kinnunen (1985, 37) huomauttaa kuitenkin, että teatteriin kirjoitettua tekstiä ei voida erottaa muista teksteistä siten, että se sisältäisi muista poikkeavia elementtejä ja olisi erityisesti näyttämölle soveltuvaa, vaan ratkaisevaa on teoksen käyttö.

2.3 Proosa ja henkilöahmot

Henkilöahmot voidaan jakaa pää- ja sivuhenkilöihin. Perinteisesti tämä jako on tehty henkilöahmojen ominaisuuksien perusteella. E.M.Forster jakoi tekstissä esiintyvät henkilöahmot litteisiin (flat) ja pyöreisiin (round). Litteät henkilöahmot ovat kykenemättömiä kehittymään, ja saattavat toimia vain jonkun tietyn ominaisuuden edustajina. Pyöreät henkilöahmot Forster määrittelee sen kautta, että ne eivät ole litteitä. (Forster 1963, 75/1927 Rimmon-Kenanin 1991, 54 mukaan.) Heidät voi siis määritellä kehittyviksi sekä kykeneviksi ilmentämään useampia ominaisuuksia. (Rimmon-Kenan 1991, 54 ja Käkelä-Puumala 2008, 246.)

Kehittymättömät henkilöt ovat siis usein sivuhenkilöitä, ja he saattavat esimerkiksi olla karikatyyreja tai tyyppejä, eli olla liioiteltuja tai edustaa yksilöllisen ominaisuuden sijaan tiettyä ihmisryhmää. (Forster 1969, 75/1927 Rimmon-

Kenanin 1991, 54-55 mukaan.) Esimerkiksi tässä suhteessa proosan ja draaman henkilöiden tarkastelutavat sivuavat toisiaan, ja henkilöhahmojen tarkastelussa tuleekin muistaa, että osittain samoja keinoja on mahdollista käyttää myös eri genrejä edustavien tekstien päähenkilöiden tarkastelussa.

Henkilöhahmojen ominaisuuksia pohtiessaan Käkelä-Puumala (2008, 245) mainitsee henkilöhahmon ”syvällisyyden” ja ”uskottavuuden” vastakohtana ”pinnallisuudelle” ja ”kaavamaisuudelle”. Tämän tyyppiset ilmaukset ovat tyyppillisiä henkilöhahmojen analyysissä, mutta samalla ne ovat myös arvottavia. Käsittelen henkilöhahmoja tästä näkökulmasta enemmän luvussa 4.3.

On myös pohdittu, onko henkilöhahmolla arvoa itsessään. Esimerkiksi formalistit olivat sitä mieltä, että henkilöhahmo on tekstin muotoon nähden toissijainen. Heidän mukaansa tekstin sisältö itsessään ei ollut merkittävä, vaan sen tehtävänä oli ainoastaan toimia motivaationa tekstin muodolle. Näin ollen henkilöhahmoakaan ei ajateltu hahmon itsensä kannalta, vaan se oli pelkkä keino, jonka kautta erilaisten kerronnallisten tekniikoiden yhdistäminen tuli mahdolliseksi. (Eagleton 1997, 13-14.) Toisin sanoen kirjoittaja ei luonut hahmoa sen itsensä vuoksi, vaan ilmaistaakseen esimerkiksi draamallisia tai juonellisia pyrkimyksiään.

Kuten edellisessä luvussa mainitsin, henkilöhahmot ja toiminta ovat keskenään riippuvuussuhteessa. Tämä suhde voi ilmetä eri tavoin esimerkiksi eri lajityypeissä. Näin ollen vaikkapa dekkareita lukiessaan lukija odottaa, että päähenkilö on sympaattinen, murha tapahtuu tekstin alussa ja kaikki ratkeaa yllättävästi mutta siististi (Sharples 1999, 98). Lukijalla on siis valmiina käsitys siitä, millaisia henkilöitä tekstissä esiintyy ja miten he toimivat suhteessa toisiinsa.

Riippuvuussuhde ei kuitenkaan poista mahdollisuutta henkilöhahmon ja toiminnan erilliseen tarkasteluun. Lukija saattaa tarvittaessa siirtää huomiotaan toiminnan ja henkilöhahmon välillä. Toiminta voi siis nousta lukemisen keskiöön, mutta kohtauksen vaihtuessa henkilöhahmo voi nousta uudelleen lukijan huomion keskipisteeksi. Henkilöhahmon ja toiminnan välinen hierarkia ei siis ole vakiintunut, vaan se on tarpeen mukaan käännettävissä. (Rimmon-Kenan 1991,

48-49.)

Sekä draamassa että proosassa henkilöhahmon kuvaukseen käytettävät keinot ovat runsaampia kuin runoudessa. Niissä henkilöhahmosta voidaan kertoa enemmän kuvaamalla tarkemmin esimerkiksi hahmon ympäristöä. Se, missä hahmo asuu tai miten hän on kotinsa sisustanut kertovat samalla myös itse hahmosta. Kuten mainitsin luvun 2.1 metonymiaa käsittelevässä esimerkissä, niukka, vaatimaton sisustus viittaa usein köyhyyteen. Hienovaraisemmista merkeistä voi päätellä myös esimerkiksi hahmon ikää, hänen mieltymyksiään ja luonteenpiirteitään. Edellä mainittu niukka sisustus saattaaakin varakkaan ihmisen kohdalla viitata hänen taipumuksestaan askeettisuuteen. Vastaavasti ympäristön kautta voidaan ilmaista myös hahmon kokemia tunnetiloja. (Wellek & Warren 1969, 279 ja Rimmon-Kenan 1991, 87).

On kuitenkin hyvä muistaa, että henkilöhahmon ulkoasu voi usein myös pettää. Näin ollen henkilön ulkoasun avulla ei aina voi päätellä mitään hänen olemuksestaan, vaan kyseessä voi olla valeasu, jolla ei välttämättä ole yhteyttä henkilön todelliseen olemukseen. (Bennett & Royle 1995, 55.)

3 REALISMIN PERINNE

Kirjoittajana koen realismin kirjallisuuden eri tyyliuunnista itselleni läheisimmäksi. Näin ollen realismin perinne vaikuttaa merkittävästi myös graduni taiteelliseen osaan. Tämän vuoksi on mielestäni aiheellista käsitellä realismia myös tässä graduni teoriaosassa. Realismi oli 1800-luvulla kirjallisuuden vallitseva suuntaus, jonka myötä henkilökuvaus nousi yhä suurempaan valta-asemaan. Erityisen merkittävää tekstissä oli psykologinen motivaatio, joka ohjasi henkilöiden käytöstä ja näin ollen myös tapahtumia. Realismissa pyrkimyksenä olikin todellisuuden huolellinen jäljittely, jonka tavoitteena oli saada lukija unohtamaan, että kyse oli itse asiassa fiktiosta. (Saariluoma 1992, 10.) Tätä todellisuuden jäljittelyä tai esittämistä kirjallisuudessa kutsutaan mimesikseksi (Rimmon-Kenan 1991, 135.)

Realismissa henkilöhahmo nousi huomion keskipisteeksi, ei enää pelkkänä toimijana, vaan yksilönä, jonka ymmärtäminen oli edellytys itse tekstin ymmärtämiselle (Käkelä-Puumala 2008, 248.) Henkilöhahmojen psykologisen elämän oli siis jäljiteltävä todellisten ihmisten elämää, jotta lukijan oli mahdollista löytää motivaatioita hahmojen toiminnalle.

Koska realismissa keskityttiin erityisesti yksilöön ja hänen kokemukseensa todellisuudesta, myös henkilöhahmon vapaus tuli mahdolliseksi ja hänestä tuli muista riippumaton toimija. Käytännössä tämä tarkoitti esimerkiksi sitä, että hahmo saattoi irtautua sosiaalisista suhteistaan ja lopulta myös omasta yhteiskuntaluokastaan. (Käkelä-Puumala 2008, 249, 252.)

Saariluoma (1992, 10) määrittelee realismin ”jäänteenomaiseksi kulttuuritraditioksi, joka ei vastaa meidän aikamme todellisuutta, eikä ihmisten todellisuuden kokemisen tapaa”. Mielestäni tämä on kuitenkin varsin jyrkästi sanottu. Saariluoma tuntuu tässä viittaavan siihen, että on olemassa tietty kokemisen tapa, joka määräytyy vain ja ainoastaan siinä ajassa, jossa kulloinkin elämme, ja josta irtautuminen on, jos ei täysin mahdotonta, niin ainakin epätodennäköistä.

Käkelä-Puumala (2008, 253) puolestaan toteaa, että psykologinen realismi vaikuttaa kirjallisuudessa edelleen. Samoin hän huomauttaa, että vaikka sen asema onkin kaventunut modernin ja postmodernin suuntausten myötä, ei tämä jako ole selvärajainen ja ehdoton, vaan tyyliuunnat esiintyvät yhtä aikaa ja vaikuttavat edelleen toisiinsa. Viimeksi mainitut eroavat realismista siten, että modernismissa keskittyminen henkilöihahmon sisäiseen todellisuuteen ja psykologiaan syveni entisestään, kun taas postmodernissa henkilöihahmo muuttui sirpaleiseksi ja sen asema tekstin kokoavana voimana asetettiin kyseenalaiseksi. Koska koen, että juuri realismin traditio on vaikuttanut vahvasti omaan kirjoittamiseeni, tulen käsittelemään työni taiteellisen osan analyysissä myös realismin vaikutusta omiin henkilöihahmoja koskeviin valintoihini.

Miten sitten tulee käsittää puhe realismin pyrkimyksestä todellisuuden jäljittelyyn? Ensinnäkin todellisuutta ei ole mahdollista kirjallisuudessa jäljitellä sellaisenaan, vaan tuloksena on aina todellisuuden representaatio (Morris 2003, 4, Fokkema 1991,16). Representaatiossa teksti suodattuu aina kirjoittajan oman kokemuksen kautta, ja pystyy näin esittämään vain hänen tulkintansa vallitsevasta todellisuudesta. Tämä tulkinta suodattuu välttämättä niiden yhteiskunnallisten konventioiden kautta, joiden keskellä kirjoittaja elää (Fokkema 1991, 16).

Vaikka haluaisikin, kirjoittaja ei ikinä pysty kertomaan tekstissä aivan kaikkea siitä maailmasta, mihin tekstin tapahtumat sijoittuvat. Jokaista yksityiskohtaa on mahdoton kirjoittaa erikseen. Kirjoittajan ei siis ole edes mahdollista tuoda julki kaikkea sitä, mitä ihminen ympäristössään kokee joka hetki. Kirjoittaja myös sijoittaa tekstin tapahtumat tiettyyn järjestykseen, ja tämä järjestys kertoo aina kirjoittajan näkökulmasta ja hänen arvomaailmastaan. Ei ole myöskään mitään syytä lähteä arvioimaan realistisia romaaneja siinä mielessä, että todellisuuden jäljittely olisi paitsi mahdollista myös tavoiteltavaa. Myös realistisessa fiktiossa kirjoittaja päättää itse tekstinsä rakenteen lisäksi siitä, mitä hän kirjoittaa, eli mitkä tapahtumat hän valitsee osaksi tekstiään (Morris 2003,4-5).

Mimesiksen mahdollisuutta voi lähestyä toisellakin tavalla realismin puolustamiseksi. Alan Palmer (2004, 91) toteaa, että vaikka modernismin sisäisen

monologin käyttöä ja tajunnanvirran kuvausta on usein pidetty todenmukaisempana kuin realismin juonen ja tavoitteellisen toiminnan tarkkaa kuvausta, asia saattaa tulla uudelleen tarkastelun kohteeksi. Palmer pitää mahdollisena, että todellisten ihmisten mielen toimintaan perehtyminen osoittaa, ettei realismin henkilöhahmojen päämäärätietoisuutta voidakaan pitää niin todellisuudenvastaisena kuin aikaisemmin on ajateltu.

Itse olen sitä mieltä, että molemmat ovat oikeassa. Todellisuuden tarkka jäljittely ei kirjallisuudessa ole mahdollista, mutta miksi sen edes pitäisi olla? Kenen tahansa elämä kuvattuna juuri sellaisena kuin se on olisi tylsää luettavaa. Toisaalta taas realismi on mielestäni lähimpänä omaa elämäämme juuri Palmerin tarkoittamassa mielessä. Kun katsoo menneisyyteen, huomaa kyllä useimmiten oman toimintansa päämäärätietoisuuden ja johdonmukaisuuden. Se, että itse kirjoitan fiktiivistä työtäni realismin perinteiden mukaan ei kuitenkaan tarkoita sitä, että pitäisin realismia jotenkin parempana kuin muita mahdollisia lajityyppejä. Tällä hetkellä koen yksinkertaisesti sen itselleni kirjoittajana omimmaksi ratkaisuksi.

4 NÄKÖKULMIA HENKILÖHAHMOJEN MÄÄRITTELYYN

Henkilöhahmojen määrittely ei ole yksiselitteistä. Puhuttaessa henkilöhahmoista ensimmäiseksi tulee helposti mieleen ihmisen kaltainen kirjallinen hahmo, jonka toiminta jäljittelee ihmisen toimintaa. Kirjallisuudessa vallitsikin pitkään näkemys, jonka mukaan henkilöhahmot todella edustivat nimenomaan ihmistä, ja niiden toiminta oli perusteltavissa psykologisilla motiiveilla. Näillä motiiveilla oli myös tärkeä merkitys juonen rakentumisen kannalta. Joissain tapauksissa lukijat saattoivat jopa pitää päähenkilöä eräänlaisena kirjailijan omakuvana. (Fokkema 1991, 18.)

Toisaalta henkilöhahmon määrittelyn yhteydessä on myös huomautettu, että henkilöhahmo ei välttämättä ole nimenomaan ihminen, vaan voi olla myös esimerkiksi robotti, eläin tai jokin täysin kuvitteellinen olento (Käkelä-Puumala 2008, 240). Hyvä esimerkki tästä ovat Vernor Vingen koirahahmot teoksessa *Linnunradan ääret*. Muiden henkilöhahmojen näkökulmasta koirat vaikuttavat aluksi vain koirilta, kunnes selviää että ne ajattelevat ja toimivat pienissä laumoissa, ja lauma muodostaa aina yhden ”yksilön”, jolla on yksi tietoisuus ja joka vahingoittuu henkisesti jos joku lauman jäsenistä kuolee.

Alan Palmerin (2004, 201-202) mukaan oleellista henkilöhahmoa tarkasteltaessa ei kuitenkaan ole se, mikä hahmo on kyseessä. Tekstin kannalta tärkeintä on, että lukija kykenee tunnistamaan tekstin taustalta yhtenäisen toimijan. Tämä toimija puolestaan rakentuu aina niillä ehdoilla, jotka ovat meille tuttuja siitä maailmasta, jossa elämme. Tässä mielessä erottelu ihmishahmojen ja ei-ihmisten välillä ei ole tarpeellinen, vaan vaikuttaa pelkästään pinnalliselta.

On edelleen muistettava, että vaikka haluaisimme jäljitellä jonkun todellisen henkilön toimintaa, tekstissä ei edes voi kuvata mitään todellisuutta sellaisenaan, vaan mukana on aina kirjoittajan oma näkemys. Sen sijaan, että kirjoittaja toisi esiin tekstissään todellista maailmaa sellaisenaan, hän kykenee vain representoimaan sitä. Sama pätee jopa elämäkertoihin. Vaikka lähtökohtana niissä on kertoa mahdollisimman totuudenmukaisesti todellisen henkilön

menneestä elämästä, kirjoittajaan itseensäkin ei voi aina luottaa omaa menneisyyttään koskevissa asioissa. Kirjoittajan intentiot ja muistin valikoivuus vaikuttavat siihen, mitä lopulta päätyy paperille (Juutila 1995, 69). Näin ollen todella elettykin elämä muuttuu tekstissä elämän kuvaksi, joka suodattuu eri lukijoille eri tavalla, sen mukaan missä kulttuurissa ja ajassa he tekstiä tulkitsevat.

Wellekin ja Warrenin (1969, 186) mukaan ”Romaanihenkilö on joukko merkitysyksikköjä, hän on tehty lauseista, joko henkilön itsensä esittämistä tai häntä käsittelevistä. Romaanihenkilö on tietyllä tavalla epämääräinen ja vapaa verrattuna elävään ihmiseen, jolla on oma selkeä menneisyys.” Käsittääkseni Wellek ja Warren tulkitsevat henkilöahmot vapaaksi niistä ennakkoluuloista, joita oikeista ihmisistä on mahdollisuus muodostua. Henkilöahmon elämä alkaa siitä, mistä kirjoittaja sen aloittaa, ja kaikki tulkinnat tehdään yksinomaan tekstissä annettujen tietojen perusteella.

Henkilöahmot ovat siis sidottuja siihen kontekstiin, jossa ne esitetään. Toisaalta henkilöahmojen ja todellisten ihmisten samankaltaisuutta voidaan pohtia sosiaalisesta näkökulmasta. Samalla tavoin kuin henkilöahmot omassaan, mekin toimimme aina sosiaalisessa kontekstissa, jossa muut analysoivat meitä tietojensa perusteella ja ”rekonstruoivat” meidät tätä kautta, joko mielestämme oikeuden- tai epäoikeudenmukaisin perustein. Vaikka todellisten ihmisten ja kirjallisten henkilöahmojen erot ovat kiistattomia, meidän ei henkilöahmoja analysoidessamme tule unohtaa myöskään niitä samankaltaisuuksia joita oman mieleemme ja fiktiivisesti rakennettujen mielten toiminnassa esiintyy. (Palmer 2004, 200.)

Mikä henkilöahmo sitten on? Yksiselitteistä vastausta tähän kysymykseen ei liene mahdollista esittää, ja vastaus on hyvin tutkijakohtainen riippuen siitä mitä kirjallisuustieteellistä näkemystä vastaaja kulloinkin edustaa. Itse määrittelin henkilöahmon sillä tavoin, että henkilöahmo on mikä tahansa kirjallinen hahmo, josta lukija kykenee tunnistamaan inhimillisiä piirteitä. Koska kokemustemme kirjo on niin laaja, on myös henkilöahmoja kirjoitettu niin monella eri tavoin, että tarkempi määrittely vaikuttaa mahdottomalta.

4.1 Henkilöhahmo ja tekstilaji

Keskustelut henkilöhahmoista ovat koskeneet paitsi sitä, miten paljon hahmo muistuttaa ihmistä, myös hahmon asemaa itse tekstissä. Jälkimmäistä koskevat näkökannat on mahdollista jakaa realistisiin ja puristisiin eli semioottisiin. Realistisella tarkoitetaan näkökantaa, jossa henkilöhahmoon suhtaudutaan kuten ihmiseen. Tähän näkökulmaan liittyy myös suhtautuminen henkilöhahmoon ihmisen kaltaisena, ja hahmon tulkitseminen toimijana irrallaan siitä tekstistä, jossa hahmo esiintyy. Semioottisessa näkökannassa puolestaan käsitellään henkilöhahmoa pelkästään yhtenä tekstin osana. Hahmo ei nouse tekstistä erillisenä kokonaisuutena, vaan päinvastoin ikään kuin sulautuu muuhun tekstiin, josta sitä ei voida irrottaa. (Mudrick 1961, 211 Rimmon-Kenanin 1991, 43 mukaan.)

Tällaisiin vastakkaisiin näkemyksiin tuntuu sisältyvän oletus, että tulkitessaan tekstiä lukijan on kyettävä valitsemaan niistä jompikumpi. Tämän voidaan ajatella johtuvan siitä, että henkilöhahmo itsessään on kaksijakoinen: se voidaan esittää vain tekstin osana, mutta samalla sillä on mahdollista viitata johonkin tekstin ulkopuoliseen. Näitä tekijöitä ei kuitenkaan tule ajatella toisiaan poissulkevinä, vaan pikemminkin päinvastoin. Molemmat tulkinnat mahdollistuvat toistensa kautta. Henkilöhahmon rakentuminen edellyttää ulkopuolista viittaussuhdetta, mutta tämän viittaussuhteen esittäminen on mahdollista vain tekstin rakenteiden kautta. (Woloch 2003, 17.)

Samaa ongelmaa on mahdollista käsitellä turvautumalla kirjallisuuden erilaisiin tarkastelutapoihin. Henkilöitä on näiden kautta mahdollista ajatella samaan aikaan sekä tekstin osana että itsenäisenä, erillisenä hahmona. Henkilöhahmot ovat osa tekstiä, ja vaikka niitä voidaan ajatella eräänlaisena piirteiden yhtymäkohtana, ne eivät silti pysty irtautumaan tekstistä. Ratkaisevaa tässä on itse tekstin ja sen muodostaman tarinan välinen ero. Tarinasta puhuttaessa hahmot pystyvät nousemaan esiin ja irtautumaan sitä kautta kirjoitetusta tekstistä. (Rimmon-Kenan 1991, 45.)

Kun Woloch (2003) keskittyy puhumaan henkilöahmon muodostumisen ja sitä kuvaavan tekstin välisestä riippuvuussuhteesta, Rimmon-Kenanin (1991) tarjoama ratkaisu tuntuu pikemminkin erottavan nämä asiat toisistaan erottamalla tekstin sen sisällöstä. Henkilöahmon käsitteleminen toisaalta tekstin ja toisaalta tarinan tasolla tuntuu pikemminkin kiertävän ongelman kuin tarjoavan sille ratkaisua.

Henkilöahmosta on mahdollista keskustella myös tekstin ulkopuolella. Vaikka lukija muodostaa kuvan hahmosta tekstin kautta, hän ei ole mitenkään riippuvainen tekstin läsnäolosta viitatessaan hahmoon tai vaikka käyttäessään tätä esimerkkinä tietynlaisesta luonteesta. (Meyer 2006, 14.) Mielestäni tässä ilmenee juuri se, että tekstin rakenteet mahdollistavat henkilöahmon olemassaolon mutta eivät ole välttämättömiä henkilöahmosta puhumisen kannalta. Jos hahmo muodostuu käsitteeksi, siihen saatetaan viitata jopa niin, että viittauksen kuulija ymmärtää tarkoituksen vaikka hahmon koko tarina ei olisi hänelle ollenkaan tuttu. Esimerkkinä tällaisesta hahmosta voitaisiin pitää vaikka Don Juania.

Kuten jo sivulla 12 mainitsin, henkilöahmojen olemassaoloa on myös pyritty määrittelemään puhtaasti toiminnan kautta. Rimmon-Kenan (1991, 48) kuitenkin huomauttaa aiheellisesti, että henkilöahmon ei voida ajatella palvelevan pelkästään tiettyä toimintaa, kuten ei myöskään tietyn toiminnan pelkästään henkilöahmoa. Henkilöahmon muodostamiseen liittyy paljon muutakin. Palmer (2004, 211, 246) kiteyttää asian niin, että yhtenäisen, toimivan mielen kuvaus muodostuu paljon muustakin kuin siitä, että hahmon ajatuksiin tarjotaan suora sisäänpääsy. Lukija muodostaa käsityksensä fiktiivisistä henkilöistä myös näiden toiminnan perusteella.

Päähenkilön mielen kuvaaminen valaisee sisäisiä motiiveja hänen teoilleen sen sijaan, että hänen toimintansa olisi vain reagointia ulkopuolelta tuleviin ärsykkeisiin. Myös henkilöahmojen toiminnan kuvaus heijastaa itse asiassa sitä, mitä he sisimmässään tuntevat. Näin ollen mikään hahmon teko ei ole merkityksetön - muutenhan se ei olisi maininnan arvoinen ollenkaan (Palmer 2004, 31).

Paris (1997, 10) puolestaan näkee toiminnan analyysin jopa korostavan henkilöhahmojen itsenäisyyttä suhteessa tarinaan. Hän toteaa, että lähdetessä analysoimaan henkilöhahmon toimintaa motivaatioiden kautta tullaan samalla erottaneeksi hahmo siitä tarinasta, jonka osana hän esiintyy. Henkilöhahmot joutuvat konfliktiin suhteessa tarinaan, koska he eivät suostu jäämään rooliinsa tarinan osana, vaan vaativat itselleen toimijoina enemmän tilaa kuin kirjoittaja olisi valmis heille antamaan.

Kirjoittaja voi myös käyttää tätä piirrettä hyväkseen. Pauline Réage päättää hämmentävän teoksensa *O: tarina* tarjoten lukijalle kaksi vaihtoehtoista loppua. Joko O joutuu palaamaan takaisin eräänlaiseen ilotaloon, missä hän oli tarinan alussa, tai vaihtoehtoisesti tekee itsemurhan hänen herransa kyllästyttyä häneen. Tulkinta jää siis lukijalle, ja on sen varassa, millaisen käsityksen lukija on O:sta lukemansa perusteella muodostanut ja kumpaa vaihtoehtoa hän pitää sen perusteella todennäköisempänä.

Hahmon toimintaa ja mielenliikkeitä ei ole aina helppo erottaa toisistaan. Usein se, miten hahmo missäkin tilanteessa käyttäytyy avaa mahdollisuuden tehdä päätelmiä siitä, mitä hän ajattelee. Tätä voidaan pitää todisteena siitä, että henkilöahmoa käsiteltäessä tutkimuskohteena ei itse asiassa olekaan itse toiminta, vaan hahmon mielen toiminta, jota erilaiset tilanteet valottavat sen mukaan, miten hahmo niissä käyttäytyy. Näissä tilanteissa oleellinen työkalu on empatia. Empatian avulla meidän on mahdollista ymmärtää toisten kokemuksia ja päästä tällä tavoin osaksi heidän sisäistä maailmaansa. (Palmer 2004, 135, 138.)

Juuri tämä kyky asettua toisen asemaan ja tehdä hänen toimintansa kautta päätelmiä siitä, mitä hän tosiasiallisesti tuntee, on merkittävä työkalu tulkittaessa sitä, miten henkilöahmojen mieli toimii. Voidaan jopa sanoa, että henkilöahmojen mielen toiminnasta ei tule sanoa mitään varmaa ottamatta huomioon sitä keskustelua, mitä käydään pyrittäessä tekemään johtopäätöksiä todellisten ihmisten mielen toiminnasta. (Palmer 2004, 147.)

4.2 Henkilöhahmon rakentuminen

Mistä tekstien henkilöhahmot sitten rakentuvat? Kuinka lukija pystyy muodostamaan mielessään kuvan henkilöhahmosta? Jostakin, joka on muutakin kuin pelkkä toimija tai satunnaisten piirteiden kimppu? Lukijalle voidaan tarjota sellaisia tietoja, jotka saavat hänet yhdistämään tiettyjä piirteitä samaan henkilöön. Rimmon-Kenan (1991, 53) mainitsee neljä asiaa, jotka ovat merkittäviä henkilöhahmon muodostumisessa. Nämä ovat toisto, kaltaisuus, kontrasti ja implikaatio.

Toistolla tarkoitetaan hahmon toistuvaa toimintaa, kun taas samankaltaisuudella viitataan yhteneviin toimintatapoihin erilaisissa tilanteissa. Kontrastia puolestaan luovat sellaiset tilanteet, joissa henkilö käyttäytyy ristiriitaisesti esimerkiksi hakeutumalla vapaaehtoisesti tilanteisiin, joita ei kuitenkaan koe miellyttäväksi. Implikaatio puolestaan voidaan ymmärtää niin, että henkilön toiminnasta tai tuntemuksista on mahdollista tehdä johtopäätöksiä sellaisistakin asioista, joita teksti ei suoraan kerro. (Rimmon-Kenan 1991, 53.) Implikaatioon tuntuukin perustuvan myös kirjoittajille yleisesti annettu ohje: älä kerro, vaan näytä.

Yhtenä henkilöhahmon vanhoista ihanteista on pidetty yhtenäisyyttä. Yhtenäisyyden tärkeä luoja on erisnimi. Erisnimi kokoaa ne piirteet, joista henkilöhahmo muodostuu, ja toimii ikään kuin merkinä lukijalle. (Rimmon-Kenan 1991, 52-53). Modernin ja postmodernin romaanin myötä henkilöhahmot on kuitenkin saatettu jättää nimeämättä (Käkelä-Puumala 2008, 262.) Tämä kertoo osaltaan siitä, että henkilöhahmon yhtenäisyys on muuttunut toissijaiseksi. Postmodernismin kautta on siirrytty vaiheeseen, jossa henkilöhahmo lakkaa olemasta tapahtumia koossapitävä voima (Saariluoma 1992, 26).

Narratiivisen fiktion keskeiseksi tehtäväksi voidaan määritellä fiktiivisten henkilöiden mielen toiminnasta kertominen. Oikeiden ihmisten ja fiktiivisten ihmisten toiminnassa on nähtävissä selviä yhtäläisyyksiä. Tämä perustuu siihen, että henkilöhahmon toiminta tekstissä vastaa tavallisen ihmisen toimintaa todellisessa elämässä. Näin ollen lukija kykenee muodostamaan itselleen kuvan

henkilöhahmosta kokonaisena ihmisenä sen perusteella, mitä hän tietää oikeista ihmisistä ja heidän toiminnastaan. (Palmer 2004, 5, 11.)

Teksti siis tarjoaa meille vihjeitä, jotka kykenemme mielessämme liittämään siihen, mitä tiedämme ihmisten toiminnasta, ja nämä vihjeet auttavat meitä erottamaan eri henkilöhahmot toisistaan ja muodostamaan käsityksen heidän luonteistaan. Tarvitsemme siis tekstiä siihen, että tutustumme henkilöhahmoon, tunnemme hänen tarinansa. Päästyään kerran mieleemme hahmo ei kuitenkaan vaadi enää tekstiä välittömäksi tuekseen. Toisaalta hahmo ei myöskään ole vakaa, vaan käsityksemme hänestä saattaa muuttua ajan kuluessa ja uusien lukukertojen myötä.

Oma käsityksemme hahmojen toiminnasta ei siis säily aina täsmälleen samanlaisena, vaan tulkitsemme niitä myös sen mukaan, millaisessa kulttuurissa ja minä ajanjaksona elämme. Kuitenkin kirjallisuuden psykologinen tulkitseminen ja sen heijastaminen omiin kokemuksiimme auttaa meitä hahmottamaan omia kokemuksiamme. Ainoastaan kirjallisuus pystyy tarjoamaan meille todellisen pääsyn jonkun – vaikkakin kuvitteellisen henkilön- mielen sisälle. Teoriat pystyvät tarjoamaan meille erilaisia käyttäytymismalleja, mutta vasta kirjallisuuden kautta pystymme kokemaan, miltä tuntuu olla joku toinen ja jakaa hänen kanssaan jopa hänen sisäinen maailmansa. (Paris 1997, 8.)

Saman kokemuksen voidaan ajatella toistuvan myös kirjoittamisessa. Luodessaan henkilöhahmoa kirjoittaja yrittää niin sanotusti päästä henkilönsä sisälle, siihen tilaan jossa hänen ei tarvitse enää analysoida tätä kirjoittaakseen eteenpäin vaan tekstiä syntyy kuin itsekseen. Monesti kirjoittajat puhuvatkin siitä, miten henkilö alkaa elää omaa elämäänsä. Näin ollen sama kokemus voi olla tavoitettavissa paitsi lukukokemuksen myös kirjoittamisen kautta silloin kun kirjoittajan voi sanoa tuntevan hahmonsä niin hyvin, että häntä on mahdollista ajatella yksilönä eikä muokattavana tekstin osana.

4.3 Henkilöhahmojen luokittelu ja kerronnan valinnat

Henkilöhahmoja on luokiteltu useilla eri perusteilla. Yksi tunnetuimmista on luvussa kaksi esittelemäni E.M. Forsterin laatima jako. Hän erotti henkilöhahmot kahteen ryhmään, litteisiin ja pyöreisiin. Litteillä hän viittasi hahmoihin, jotka ovat yksiulotteisia ja joilla on vain yksi ominaisuus, jonka varaan ne rakentuvat. Pyöreät henkilöhahmot puolestaan ovat psykologisesti syviä ja moniulotteisia ja niiden määritelmänä onkin, että ne eivät ole litteitä. (Forster 1963/1927, Rimmon-Kenanin 1991, 54 mukaan.)

Kyseistä jakoa voidaan syventää jakamalla hahmot vielä staattisiin hahmoihin ja kehittyviin hahmoihin. Staattisuutta on pidetty litteiden henkilöhahmojen ominaisuutena, kun taas kehittyvyys on ollut pyöreiden hahmojen ominaisuus (Forster 1963/1927, Rimmon-Kenanin 1991, 54 mukaan). Jako ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen. Staattinen hahmo ei välttämättä ole kykenemätön kehittymään, tai kokonaan vailla ristiriitoja. Toisaalta on myös henkilöhahmoja, jotka eivät kuulu selvästi kumpaankaan kategoriaan. Lisäksi on huomattava, että hahmot eivät välttämättä pysy tietyssä tilassa, vaan voivat liikkua esimerkiksi staattisesta kehittyvään tai toisin päin. (Rimmon-Kenanin 1991, 54.)

Tällaiset jaottelut ovat kuitenkin aina kyseenalaisia jo sen vuoksi, että eri hahmoilla on eri tarkoitus tekstissä, eikä kaikista siis edes kannata tehdä vivahteikkaita ja monimutkaisia. Yksiulotteisella hahmolla voi olla merkitystä tekstin etenemisen kannalta, tai se voi tarjota valmiita tulkintamahdollisuuksia, kuten esimerkiksi sivulla 12 mainitsemani tyyppi, jonka toiminta on mahdollista ennustaa. Yksiulotteista hahmoa on kuitenkin pidetty vähemmän merkityksellisenä kuin hahmoa, jonka sisäinen elämä välittyy tekstistä tehokkaasti (Fokkema 1991, 23).

Forsterin (1963/1927) jaottelu on ongelmallinen myös siksi, että mitään ehdottomia rajoja henkilöiden välillä ei ole olemassa. Toki voidaan löytää kuvauksen perusteella mahdollisimman syvä henkilöhahmo ja toisaalta määritelmällisesti litteä, mutta tällaista määritelmää käyttämällä unohdetaan

samalla kaikki ne välimuodot, jotka voivat edustaa osaksi kumpaakin tyyppiä, ja joita on näin ollen mahdotonta määritellä mihinkään luokkaan. Forsterin teoriasta tuntuu myös paistavan ajatus, että päähenkilöt ovat aina yksiselitteisesti päähenkilöitä ja sivuhenkilöt vähemmän merkityksellisiä, vaikka näiden asemien tekstissä on myös mahdollista vaihtua. Itse ehdottaisinkin, että henkilöhahmojen tutkimuksessa tulisi lähteä liikkeelle siitä, miten hahmo kussakin tekstissä esitetään ja käsitellä itse hahmoa ensisijaisesti sen kautta.

Yhtenä henkilöhahmojen arviointiperusteena on toiminut se, kuinka paljon hahmon on katsottu muistuttavan oikeaa ihmistä, eli kuinka ”luonnollisena” hahmoa on pidetty. Tällöin arvosteluperusteena on ollut kielen läpinäkyvyys: jos lukijan ei tarvitse kiinnittää huomiota kieleen, mimesis eli jäljittely on onnistunut hyvin ja ympäröivä todellisuus on tavoitettu kielessä mahdollisimman hyvin. Jos taas representaatio ei ole onnistunut, hahmon on ajateltu koostuvan pelkästä muodosta, eikä sitä ole pidetty yhtä onnistuneena. (Fokkema 1999, 21-22, 24.)

Onnistuneen representaation pitäminen toimivan hahmon kriteerinä ei kuitenkaan kykene tarjoamaan uusia malleja itse analyysia varten, eikä tällaista arviointia voida myöskään pitää perusteltuna itse tekstin kannalta. Puhuttaessa henkilöhahmoista on keskitytty liikaa siihen, onko hahmo keinotekoinen vai voidaanko siinä havaita psykologista syvyyttä. Tällainen arviointi kuitenkin sivuuttaa kokonaan sen seikan, että hahmo koostuu tekstistä ja näin ollen sitä sitovat tekstin rajoitukset, eikä se siis ole suoraan verrattavissa oikeisiin ihmisiin. (Fokkema 1991, 25-28.)

Fokkema sitoo henkilöhahmon niin tiukasti kiinni tekstiin tässä yhteydessä, että hän tuntuu unohtavan sen, miten hyvä teksti pystyy lukijan mielessä ylittämään omat rajansa ja näin ollen tarjoamaan enemmän aineksia hänen päättelykyvyilleen kuin päältä päin näyttäisi. Henkilöhahmoja arvioitaessa on myös muistettava, että vaikka tiedot hahmoista ovat rajalliset, niin ovat tiedot myös tosielämän henkilöistä. Harvojen ihmisten elämää pääsee seuraamaan niin läheltä, että sitä voisi tarkkailla jatkuvasti, ja toisaalta muiden ihmisten pään sisään pääsy on mahdotonta. Palmer (2004, 200) puhuukin paitsi kirjallisissa teoksissa, myös

tosielämässä esiintyvistä aukoista, joilla hän viittaa juuri niihin hetkiin, joista meillä ei joko lukijana tai todellisena ihmisenä ole tietoa.

Fiktiivisten hahmojen ja todellisten ihmisten erona on pidetty myös sitä, että henkilöhahmon tarina päättyy samalla kun teksti, jossa hahmo esiintyy, päättyy. Entäs sitten ihmiset, jotka ovat jo kuolleet? Eikö heidänkin tarinansa voi sanoa päättyneen? Vastaavanlaisesti voidaan ajatella myös niistä todellisista ihmisistä, joiden kanssa emme enää ole tekemisissä. Heidän elämänsä jatkuu jossakin toisaalla, vaikka he eivät enää kuulukaan meidän kokemuspiiriimme. (Palmer 2004, 199.)

Lukijan on mahdollista rakentaa fiktiivisistä henkilöistä kokonaisia käyttämällä hyväksi niitä kokemuksia, joita hänellä on todellisista ihmisistä. Vaikka emme ole jatkuvasti tekemisissä kaikkien tuntemiemme ihmisten kanssa, pystymme silti ajattelemaan heitä kokonaisina yksilöinä ja heidän olemassaoloon jatkuvana ja meistä riippumattomana. Tavatessamme jonkun henkilön pitkistä aikaa yritämmekin selvittää, mitä hän on poissaolonsa aikana kokenut ja miten nämä kokemukset ovat häneen vaikuttaneet (Palmer 2004, 199-200.)

Käytännössä saatamme pystyä selvittämään todellisista ihmisistä sellaista tietoa, mitä fiktiivisistä emme voi saada, kuten esimerkiksi kengännumeron tai veriryhmän. Sekä fiktiivisten että todellisten ihmisten toiminta perustuu kuitenkin sille, että he muodostavat hypoteeseja ja tulkintoja joutuen turvautumaan puutteellisiin, tilannekohtaisiin tietoihin. Myös lukija joutuu läpikäymään tämän saman prosessin muodostaen itselleen käsitystä henkilöahmoista (Palmer 2004, 200).

Toisin sanoen käyttämällä hyväksi sitä, mitä tiedämme todellisista ihmisistä pystymme ymmärtämään ja tulkitsemaan myös henkilöahmojen käyttäytymistä. Mielestäni Palmerin (2004) näkemykset ovat varsin vakuuttavia, koska vain tällä tavoin sekä kirjoittaja että lukija pystyvät saamaan henkilöahmosta eheän kuvan. Tämä myös selittää sen, miten eri henkilöahmoja on mahdollista tulkita kulttuurisesti tai historiallisesti eri tavalla. Sekä ihmisen kokemuspohja että käsitys

ihmisyydestä on muuttuva, ja näin ollen nämä asiat vaikuttavat myös henkilöhahmojen tarkasteluun.

Andrew Bennett ja Nicholas Royle (1995, 49) puolestaan käsittelevät henkilöhahmoja positiivisten ja negatiivisten tunteiden kohteena. Heidän mukaansa henkilöhahmoja on mahdotonta ajatella pelkkinä objekteina, koska ne vaikuttavat voimakkaasti siihen, miten koemme itsemme, joko tarjoamalla meille samaistumisen tai vastenmielisyyden tunteita.

Jälleen kerran tässä toistuu se, että lukija löytää hahmosta jotakin sellaista, jonka hän kykenee tunnistamaan. Itse vierastan samaistumisen käsitettä henkilöhahmoista puhuttaessa, koska en juuri ajattele hahmoja itseni kaltaisina. Samaistumisen ja sivulla 23 mainitsemani empatian erona on mielestäni se, että samaistuminen edellyttää, että henkilöhahmo muistuttaa lukijaa tai on sellaisessa elämäntilanteessa, missä lukija on ollut tai voisi kuvitella olevansa. Empatia sen sijaan tarkoittaa hahmon kykyä herättää myötätuntoa, vaikka lukija ei löytäisikään itsestään ja hahmosta mitään yhtäläisyyttä. Se että henkilöhahmo pystyy herättämään tunteita, olivat ne sitten minkälaisia tahansa, on merkki siitä, että tunnistus on tapahtunut. Jotakin on onnistuttu välittämään.

4.3.1 Pää- ja sivuhenkilöt

Päähenkilön ja sivuhenkilön rajaa voi olla vaikea määrittää. Välillä tekstissä on selvästi yksi päähenkilö, toisinaan heitä voi taas olla useita. Usein henkilöiden merkittävyyden voi päätellä siitä, kuinka suuressa osassa tarinaa he ovat mukana. Ajateltaessa tekstiä fiktiivisen maailmankaikkeuden tilana, jonka hahmot jakavat keskenään, tilan jakautuminen henkilöhahmojen kesken on kiistatta osoitus hahmon merkityksellisyydestä tarinan kannalta. Kyseessä on siis kirjoittajan valinta. Samalla kun yhdelle hahmolle annetaan tilaa, sitä viedään samalla muilta. (Woloch 2003, 12-13.)

Tätä ei tule kuitenkaan tulkita niin, että päähenkilöitä voivat olla vain hahmot, jotka

ovat mukana tekstissä alusta loppuun. Toisinaan päähenkilö saattaa poistua tarinasta muita aikaisemmin tai ilmestyä siihen myöhemmin, mutta olla silti kiistatta merkittävä sen kokonaisuuden kannalta. Tunnettu esimerkki päähenkilön myöhäisestä esittelystä on tietenkin Väinö Linnan *Tuntematon sotilas*, jossa taitava mutta auktoriteetteja uhmaava sotilas Antti Rokka esitellään vasta sivulla 116.

Henkilöhahmoja on mahdollista jakaa pää- ja sivuhenkilöihin myös ominaisuuksiensa perusteella. Näin teki myös E.M. Forster jakaessaan henkilöt litteisiin ja pyöreisiin (Rimmon-Kenan 1991, 54). Tämä jaottelu perustuu oletukseen, että päähenkilöt ovat automaattisesti monipuolisempia kuin sivuhenkilöt, jotka puolestaan ovat kykenemättömiä kehittymään. Kuten muutkaan jaot, tämäkään ei kuitenkaan kykene tekemään yksiselitteistä eroa pää- ja sivuhenkilöiden välille.

Myös kerronta voi toimia henkilöhahmoa rajoittavana tekijänä. Jos kerronnassa priorisoidaan toiminnan kuvausta, viedään samalla tilaa henkilöhahmoilta. Perinpohjainen henkilöhahmojen toiminnan tarkoituksien analysointi puolestaan saattaa antaa sivuhenkilöille kohtuuttoman suuren tilan tekstissä, ja näin ollen raskauttaa kokonaisuutta turhaan. (Woloch, 2003, 13.)

Mikä sitten on sivuhenkilön tehtävä tekstissä? Sivuhenkilö ei esiinny tekstissä yhtä laajasti kuin päähenkilö ja katoaa usein lyhyen ajan kuluessa. Sivuhenkilö saattaa myös edustaa tekstissä jotakin yleistä, esimerkiksi toimia tietyn ihmisryhmän edustajana siinä yhteiskunnassa jossa päähenkilö elää. (Rimmon-Kenan 1991, 55). Esimerkkinä ihmisryhmää edustavista sivuhenkilöistä toimivat Sofi Oksasen *Puhdistus*-teoksen tyttöjä prostituoiduiksi sieppaavat miehet, jotka ovat karkeita, väkivaltaisia ja vastenmielisiä. Heidän elämänsä ei teoksessa käsitellä muuta kuin niissä kohtauksissa, joissa he esiintyvät yhdessä tyttöjen kanssa. Lukijan ei ole tarpeen tietää heistä enempää. He täyttävät tehtävänsä ilmentäessään niitä ominaisuuksia, joita vastaavanlaisiin rikollisiin oikeassakin elämässä liitetään.

Sivuhenkilön läsnäoloa voidaan tarkastella myös henkilön itsensä kannalta,

psykologisesta näkökulmasta. Sivuhenkilö näyttäytyy eräänlaisessa välitilassa: hän on olemassa, mutta ei kuitenkaan riittävän merkityksellinen säilyäkseen läpi koko tekstin. Hänen kosketuksensa päähenkilöön kiinnittää huomion hänen omaan riittämättömyyteensä esiintyä päähenkilön asemassa, omaan epätäydellisyyteensä psykologisena toimijana. (Woloch 2003, 40.) Sivuhenkilö saattaa myös olla esimerkiksi karikatyyri, eli hahmolla voi olla jokin voimakkaasti liioiteltu piirre, jonka varaan henkilö rakentuu (Rimmon-Kenan 1991, 55). Silloin henkilö on pyritty rakentamaan sillä tavalla, että tämä piirre määrittelee hänen olemassaolonsa, ja muiden ominaisuuksien on tarkoituskin jäädä sen varjoon.

Toisaalta se, että henkilöhahmo esiintyy rajoitetusti tietyssä tekstissä, ei merkitse sitä, että hän ei voisi olla päähenkilö jossakin toisessa. Näin ollen hänen olemassaolonsa kiinnittää huomion myös toisiin mahdollisiin tarinoihin, jotka kietoutuvat tekstin ympärille mutta eivät esiinny siinä. (Woloch 2003, 40.) Esimerkiksi fantasiakirjasarjoja rakennetaan usein sillä tavoin, että saman kirjoittajan eri sarjoissa tietyt henkilöt ovat välillä päähenkilöinä yhdessä sarjassa mutta vain sivuosassa seuraavassa. Näin kirjoittaja pystyy kuljettamaan useampia tarinoita jotka sijoittuvat samaan maailmaan.

Mielestäni ajatus toisista mahdollisista kertomuksista on merkityksellinen myös siksi, että se tuo samalla kirjallisuuden entistä lähemmäksi sitä sosiaalista todellisuutta, jossa itse elämme. Sivuhenkilö voi olla meille kuin kuka tahansa ohimenevä tuttavuus oikeassa elämässä. Olemme hetken kosketuksissa häneen, ja hän sivuaa omaa elämäämme. Hän on kuitenkin oman elämänsä päähenkilö, josta emme saa koskaan tietää sen enempää. Hän ei kuulu meidän elämäämme kuin hetkellisesti, mutta se ei tarkoita sitä ettei hänellä olisi omaansa.

Analysoidessa pää- ja sivuhenkilöiden välistä eroa on mielestäni oleellista muistaa, että henkilöhahmot eivät esiinny tyhjiössä, vaan ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Näin ollen hedelmällisintä henkilöiden tarkastelussa on ottaa lähtökohdaksi tekstin kokonaisuus, jossa kaikki hahmot esiintyvät, ja tarkastella hahmoja toisiaan vasten. Analysoidessaan Jane Austenin teosta *Ylpeys ja ennakkoluulo* Woloch (2003, 69) kiinnittää huomiota siihen, miten teoksen

päähenkilö Elisabeth korostuu päähenkilönä suhteessa muihin perheenjäseniin, jotka eivät ole yhtä moniulotteisia kuin Elisabeth. Palaan tähän henkilöiden väliseen dynamiikkaan tarkemmin työni analyysiosiossa.

4.3.2 Dramatisoitu kertoja

Suuri osa romaaneista kirjoitetaan käyttämällä hyväksi fiktiivistä kertojaa ja tämän näkökulmaa. Näin ollen kerronta toteutetaan useimmiten joko minä - tai hän - muodossa. Käyttäessään minä -muotoa kirjoittaja käyttää sellaista kertojaa, jonka tulkinnan kautta tekstin tapahtumat suodattuvat. (Booth 1983, 151-152.)

Kaunokirjallisessa tekstissä on aina kertoja. Häntä ei ole mahdollista sulkea tekstin ulkopuolelle. Jopa sellaisessa tekstissä, jossa kertoja on pyritty häivyttämään mahdollisimman hyvin, hän on silti olemassa. Booth (1983, 151-152) erottaa toisistaan dramatisoidun ja ei-dramatisoidun kertojan. Ei-dramatisoitu kertoja ei heti erotu tekstistä eikä kommentoi tapahtumia. Hän pysyy sivussa kerrotusta, eikä mitenkään viittaa itseensä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kertojaa ei olisi olemassa. Booth puhuu tässä yhteydessä implikoidusta kirjoittajasta. Vaikka kertojaa ei mitenkään tuotaisi esille, hän on silti olemassa tekstin taustalla. Tällainen implikoitu kirjoittaja on automaattisesti läsnä kaikissa teksteissä, myös niissä, joissa on helposti tunnistettava dramatisoitu kertoja.

Rimmon-Kenan (1991, 122) käyttää puolestaan ilmaisua ”havaittavuuden aste”. Tällä hän tarkoittaa kertojan näkymättömyyttä, joka voi vaihdella minimaalisesta maksimaaliseen. Myös hän huomauttaa, että maksimaalinen näkymättömyys sekoittuu usein kertojan puuttumiseen.

Dramatisoitu kertoja on yksi henkilöhahmoista. Tapahtumat esitetään hänen kauttaan, ja näin ollen tekstin tapahtumat rajoittuvat hänen tietoonsa tai kokemuksiinsa. Dramatisoitu kertoja saattaa viitata itseensä minä-muodossa, mutta hän saattaa myös sulautua muiden hahmojen joukkoon niin, että hänestä puhutaan kolmannessa persoonassa, mutta samalla hän voi toimia eräänlaisena

heijastuksena, jonka kautta lukija saa tietoa tekstin tapahtumista. (Booth 1983, 152-153.)

Pohtiessaan fiktion ja ei-fiktion rajoja Dorrit Cohn (2006, 106) huomauttaa, että minämuotoon kirjoitetun fiktion ja ei-fiktion erottaa toisistaan se, että minämuotoon kirjoitetussa fiktiossa kirjan tekijällä on eri nimi kuin siinä esiintyvällä kertojalla. Tämä kommentti ei kuitenkaan tunnu ottavan huomioon esimerkiksi sellaisia teoksia, joissa kertojan nimeä ei ilmoiteta, mutta itse kerronta tapahtuu silti minämuodossa. Näissä lukijan onkin kyettävä tunnistamaan kertoja tietyksi henkilöahmoksi muilla keinoin.

Kertoja voi siis esiintyä useissa rooleissa: hän voi olla näkymätön, jolloin tekstissä vain kuvaillaan henkilöitä ikään kuin ulkopuolelta. Hän saattaa olla yksi henkilöistä, jolloin hänen toiminnallaan on merkitystä myös tapahtumien kehittymisen kannalta. Toisaalta kertoja saattaa esiintyä myös tekstin kirjoittajana, jolloin hän on myös vapaa esimerkiksi kommentoimaan hahmojen tekoja. Tällaisessa tapauksessa kertoja voi myös olla esimerkiksi moraalisesti eri mieltä hahmojensa kanssa, ja myös kertoa sen lukijalle. (Booth 1983,155-156.)

Tällaisesta päähenkilön ja kertojan välisestä etäännyttämisestä Cohn (2006, 156) käyttää esimerkkinä Thomas Mannin novellia *Kuolema Venetsiassa*, jossa kertojan suhde päähenkilöön on aluksi ihaileva, mutta muuttuu romaanin edetessä yhä etäisemmäksi. Vaikka kerronta tapahtuu päähenkilön näkökulmasta, tarinan arvottava taso muuttuu, kun kertojan ja päähenkilön näkemykset alkavat erota toisistaan.

On myös muistettava, että kertojan ei välttämättä tarvitse olla luotettava. Hän voi kertoa lukijalle omat näkemyksensä asioista, jotka voivat tekstin edetessä osoittautua myös vääriksi. Tällöin kertoja on epäuskottava, eikä hänen esittämiään tulkintoja tapahtumista voi pitää luotettavina. (Booth 1983,158 , Rimmon-Kenan 1991, 127.)

Boothin (1983, 158, 160) mukaan kertoja voidaan määritellä luotettavaksi tai

epäluotettavaksi etupäässä sen mukaan, miten hänen toimintansa tuntuu sopivan tekstin kirjoittajan arvomaailmaan. Sen jälkeen, kun kertoja on havaittu epäluotettavaksi, koko teksti joudutaan tulkitsemaan tämän uuden tiedon valossa uudella tavalla, ja myös muut henkilöt joudutaan näin ollen arvioimaan uudelleen, koska heistä annettu aikaisempi tieto voi myös osoittautua virheelliseksi. Toisaalta kertojaa saattavat sitoa samat rajoitukset jotka sitovat muita tekstin henkilöitä, jolloin hän tulkitsee omat näkemyksensä vain hänelle suotujen kokemusten kautta. Rimmon-Kenan (1991, 128-129) mainitsee myös arvomaailman yhteensopimattomuuden lisäksi epäluotettavana kertojan, jolla on rajoittunut tietämys (esimerkiksi jos kertojana on lapsi tai kertoja ei tunne tarkasti asiaa, josta puhuu), sekä asianosaisuuden, jonka ollessa kyseessä kertoja on itse osallisena tekstin tapahtumissa.

Harhaanjohtavuus ei siis aina ole tahallista. Esimerkiksi Diane Shetterfieldin teoksessa *Kolmastoista kertomus* lukija saa tietää vastauksen kahden sisaren arvoitukseen vasta kun kertoja itsekin tajuaa, että siskoksia onkin kolme.

Palmer (2004, 33) pitää Boothin esittelemää epäluotettavaa kertojaa omana, erillisenä asianaan joka on liitettävissä vain ensimmäisen persoonan kertojiin. Sen lisäksi hän toteaa, että tavallisesti kolmannessa persoonassa esitetty kerronta ei valehtele, vaikka tosin harvoja poikkeuksiakin löytyy.

Kertoja pystyy tarjoamaan lukijalle helposti sellaista tietoa, jota tällä ei muuten olisi. Tämä koskee monia asioita alkaen hahmojen sisäisestä elämästä ja heidän toimiensa tarkoituksesta aina siihen, minkälaisessa ympäristössä he elävät. Kertojan on siis mahdollista olla kaikkietävä, jolloin hän saattaa tietää kaiken mitä kirjoittajakin. (Booth 1983, 160,169.)

Dorrit Cohnin (2006, 27) mukaan kolmannessa persoonassa kerrotut, henkilöahmojen sisäistä elämää koskevat kommentit ovat juuri sellaisia, joita todellisessa maailmassa elävistä henkilöistä ei ole mahdollista tietää, ja näin ollen ne ”leimaavat fiktiiviset henkilöt taiteellisesti luodun maailman kansalaisiksi”. Kertojan on mahdollista näin esittää tapahtumia luotettavasti, kun taas esimerkiksi

dialogin kautta esitettynä tapahtumat voivat olla draamallisesti tehokkaampia, mutta samalla esitettyjen seikkojen luotettavuus kärsii (Booth 1983, 175).

Booth (1983, 273) ilmaisee vahvasti olevansa sitä mieltä, että antamalla hahmojen puhua ja esittämällä tapahtumat heidän kauttaan kerronta on väistämättä rikkaampaa kuin kertomalla kaikki hahmon puolesta ja esittämällä heidän toimintansa ja sen syyt jo valmiiksi tulkittuina. Myös Palmer (2004, 122) huomauttaa, että kertoja voi toki halutessaan ilmaista näkyvästi henkilöahmon aikomukset tarjoamalla suoran pääsyn tämän ajatuksiin, mutta henkilöahmojen toiminnan motivaatiot ovat usein havaittavissa implisiittisesti, jolloin niiden perinpohjainen selittäminen osoittautuu tarpeettomaksi.

Kuvaamalla hahmon toimintaa kirjoittaja kuvaa samalla hahmon mielentilaa. Toiminnan kautta kirjoittajan on mahdollista tuoda julki niitä tunteita, joita henkilöahmo on käynyt läpi ja jotka osaltaan motivoivat hahmoa toimimaan tietyllä tavalla. Erityisen hyvin hahmojen mielenliikkeet ja suhteet toisiinsa tulevat esiin niiden yhtäaikaisen toiminnan kuvauksessa. (Palmer 2004, 107, 122-123.)

Henkilöahmojen erilaiset näkökulmat tapahtumiin ovat tärkeitä myös tarinan kannalta välttämättömien konfliktien luomiseksi. Jos konflikteja ei pääsisi syntymään, ei olisi tarinoitakaan. Tarinat syntyvät siis henkilöahmojen välisistä suhteista. Henkilöahmot näkevät toisensa tietystä näkökulmasta, ja samoin he tulkitsevat toisille tapahtuvat fyysiset tapahtumat tietystä näkökulmasta. Tämän vuoksi on suositeltavaa, että tarinan tapahtumiin tulisi viitata pikemminkin kokemuksina. (Palmer 2004, 194.)

On kuitenkin syytä muistaa, että henkilöahmot saattavat myös pettää itseään, eikä edes suora kuvaus siitä, mitä he itse itsestään ajattelevat ole aina luotettavaa. Samalla tavoin on mahdollista, että erehdymme omista motiiveistamme tosielämässä, emmekä aina ole edes oman itsemme asiantuntijoita. Tästä syystä kirjoittajan voi olla syytä toisinaan suoda pääsy hahmon ajatuksiin. Se voi auttaa saamaan selville niitä motiiveja, jotka todella vaikuttavat hahmon toiminnan taustalla. Tämä on kuitenkin tarpeellista vain silloin,

kun hahmon toiminnan kuvaus ei yksinään riitä selvittämään henkilön motiiveja. (Palmer 2004, 128-129, 191.)

Olen samaa mieltä siitä, että toiminnan selittäminen on useimmiten tarpeetonta. Liialliseen auki kirjoittamiseen on mielestäni syyllistynyt toisinaan jopa Väinö Linna, joka usein avaa henkilöitä liiaksikin paitsi esittämällä henkilöiden luonteenpiirteet toiminnan kautta myös selittämällä heidän luonnettaan ja motiivejaan.

Toisaalta on hyvä miettiä, täytyykö motiivien olla aina selkeästi esillä. Ainakin itseäni kiinnostavat eniten juuri ne henkilöahmot, joista ei koskaan tarjotakaan lukijalle mitään lopullista selitystä. Kirjaan tulee myös helpommin tartuttua uudelleen, kun tulkintamahdollisuuksia on useita. Tästäkin tapauksesta esimerkkinä toimii Sofi Oksasen *Puhdistus*. Miksi Liide pelastaa sukulaistyttönsä lopussa, ja tappaa häntä jahdanneet miehet? Tunteeko hän kuitenkin myötätuntoa tyttöä kohtaan? Johtuuko se hänen omista aikaisemmista pahoinpitely- ja kiusauskokemuksistaan? Vai tuntee hän kuitenkin syyllisyyttä siitä, mitä teki siskolleen, ja yrittää näin maksaa velkansa? Lukijalle ei vastata suoraan näihin kysymyksiin. Toisaalta, ehkä suoraa vastausta niihin ei edes ole olemassa.

4.3.3 Fokalisointi

Alan Palmerin (2004, 48) määritelmän mukaan ”fokalisointi on se perspektiivi tai näkökulma josta tapahtumat kerrotaan.” Henkilöahmojen tutkimisen kannalta fokalisointi on hyödyllinen käsite siksi, että se tarjoaa mahdollisuuden tarkastella sitä tapaa, millä kirjoittaja kertoo henkilöahmoistaan. Se, millä tavoin kirjoittaja käyttää päähenkilön näkökulmaa hyväkseen kerronnassa, tarjoaa samalla mahdollisuuden päästä henkilön tajunnan sisälle. Tällä tavoin kirjoittaja onnistuu myös tehokkaasti linkittämään hahmon sisäisen maailman siihen ulkoiseen, sosiaaliseen kontekstiin jossa hahmo esitetään. (Palmer 2004, 48-49.)

On kuitenkin syytä muistaa, että henkilöahmot voivat myös kertoa toisistaan, eli

yksi hahmo voi kuvailla jonkun toisen kokemuksia. Näin ollen puhuessaan jostakin henkilöahmosta tapahtuman kertoja saattaa kuitenkin esittää asiat jonkun toisen näkökulmasta (Rimmon-Kenan 1991, 92-93).

Fokalisointi voidaan jakaa eri tyyppeihin. Yksi tapa tarkastella fokalisointia on jakaa se sisäiseen ja ulkoiseen. Sisäisessä fokalisoinnissa tapahtumat esitetään yleensä jonkin tekstin henkilön tai henkilöiden näkökulmasta, kun taas ulkoinen fokalisointi liitetään yleensä kertojaan, eli siihen miten kertoja havainnoi tekstissä esitettyjen hahmojen toimintaa niiden ulkopuolelta. Lisäksi ulkoisen fokalisoijan on mahdollista havainnoida kohteena olevaa henkilöä joko ulkoa tai sisältä käsin. Ensimmäisessä tapauksessa henkilöahmon toimintaa kuvataan sellaisenaan, ilman selityksiä, kun taas toisessa tapauksessa fokalisoiija pääsee kuvaamansa henkilön sisälle ja pystyy selvittämään hänen tuntemuksiaan lukijalle toiminnan edetessä. (Rimmon-Kenan 1991, 96-98.) Ulkoisen fokalisoijan havainnoissa henkilöä sisältä käsin hän siis pystyy kuvailemaan mitä jokin henkilö kokee kuitenkin olematta kyseinen henkilö.

Morris (2003, 115-116) mainitsee fokalisoinnin eduksi sen, että sen avulla on mahdollista syventää mielikuvaa subjektiivisen tietoisuuden tunnusta tekstissä. Tämän mielikuvan syntymistä auttaa nimenomaan se, että kertojan ja fokalisoinnin voidaan ajatella olevan epäsoinnussa keskenään. Nähdäkseni Morris tarkoittaa tällä sitä, että rikkomalla kertojan näkökulman vallitsevuuden ja siirtymällä välillä henkilöahmojen itsensä näkökulmaan kirjoittaja onnistuu kertomaan henkilöahmoistaan syvällisemmin kuin tyytymällä pelkkään kertojan näkökulmaan.

Sekä Morris että Palmer siis näkevät fokalisoinnin hyötynä mahdollisuuden kuvata henkilöahmoja monipuolisemmin. Fokalisoinnin käsite on kuitenkin myös ongelmallinen. Palmer (2004, 49-50) mainitsee esimerkkinä sen, että fokalisoinnin tutkimuksessa keskitytään enimmäkseen havaitsemiseen, ja muut mielen osat alueet jätetään vähemmälle. Myöskään tekstin fokalisoijasta ei aina olla yksimielisiä.

Fokalisointia on mahdollista tarkastella vielä yksityiskohtaisemmin (ks. esim. Rimmon-Kenan 1991, 92-109). Oman fiktiivisen tekstini kannalta fokalisoinnin ansio on juuri siinä, että pystyn tarvittaessa esittämään henkilöahmon ajatuksia ja toivoakseni syventämään hahmoani ilman että minun tarvitsisi turvautua esimerkiksi minä-kertojaan. Fokalisointi siis lisää valinnanvaraa niihin tapoihin, joilla kirjoittajan on mahdollista henkilöahmo esittää. Mielestäni fokalisointi myös selventää pää- ja sivuhenkilöiden välistä eroa, koska tekstin tapahtumat kuvataan useammin päähenkilön näkökulmasta ja auttaa näin kirjoittajaa ohjaamaan lukijan tulkintaa henkilöiden asemasta tarinassa.

5 HENKILÖHAHMO JA IDENTITEETTI

Koska tutkin työssäni henkilöahmojen rakentumista käyttäen hyväkseni ajatusta identiteetin muodostumisesta, on mielestäni aiheellista käsitellä henkilöahmon kuvauksen historiaa ja sen muuttumisen merkitystä suhteessa ihmisten näkemykseen itsestään.

Kirjallisuuden historian aikana henkilöahmojen toimintaa on analysoitu sen mukaan, mitä henkilöahmo kulloinkin edustaa. Henkilöahmon kautta on ilmaistu paitsi yhteisöllisiä arvoja, myös yksilöllisen ihmisen valintoja ja vapautta ja moraalista velvoitetta päättää omasta toiminnastaan. Ihmiskäsityksen muuttuminen on havaittavissa tästä kirjallisuuden henkilöahmojen muuttumisesta. Yhteiskunnallisessa mielessä tämä ilmenee henkilöahmon muutoksessa tietyn yhteisön jäsenestä itsenäiseksi toimijaksi. Modernin ja postmodernin romaanin kannalta tämä merkitsee kirjallisuudessa kuvatun yksilön kokemusmaailman pirstaloitumista ja lopulta henkilöahmon siirtämistä taka-alalle yhtenäisen todellisuuden kuvaamisen muuttuessa mahdottomaksi postmodernin myötä. (Oksenberg-Rorty 2000, 537-553.)

Karkeasti voidaan siis sanoa henkilöahmon muuttuneen yleisestä kohti yksityistä. Yhteisölliset sankaritarinat, eepokset, saivat tehdä tilaa romaanille, jossa keskityttiin kuvaamaan yksityistä ihmistä, tämän persoonallisuutta ja henkilökohtaista elämää, ilman entisenkaltaista kiinteää suhdetta yhteisöllisesti merkittäviin tapahtumiin. (Blackenburg 1774, Saariluoman 1992, 36 mukaan).

Henkilöahmon korostuminen alkoi näkyä romaanissa 1700-luvulla. Henkilöahmosta tuli nyt tekstin keskipiste, jonka sisäinen maailma ja kehitys toimi avaimena tekstin tulkintaan. Samalla henkilöahmon sisäisen elämän mahdollisimman tarkkaa esittämistä alettiin pitää myös tekstin arviointiperusteena. (Saariluoma 1992, 36.)

Kuten jo sivulla 16 realismia käsitellessäni mainitsin, realismi oli vallitseva suuntaus 1800-luvulla ja sen myötä henkilökuvaus nousi merkittäväksi.

Psykologisen motivaation vaikutus hahmon toimintaan samoin kuin todellisuuden jäljittely tekstissä toimivat realismin tunnusmerkkeinä. Yksilöön keskittyminen vapautti henkilöhahmon itsenäiseksi toimijaksi, jonka oli näin mahdollista irtautua omasta sosiaalisesta ympäristöstään ja siis myös yhteiskuntaluokastaan.

Modernismi kirjallisuudensuuntauksena sai alkunsa 1800-luvun lopussa. Modernismille ominaista oli, että todellisuuden olemassaoloa ei sinänsä kyseenalaistettu, mutta sen kuvaamista siten, että se näyttäytyisi samanlaisena kaikille, pidettiin mahdottomana. Henkilöhahmo oli edelleen kerronnan keskipisteenä, mutta toimi nyt pikemminkin tekstin koossapitävänä voimana. Tapahtumat yhdistyivät toisiinsa henkilön tajunnassa, ja myös lukija havaitsi ne tätä kautta. Yhtenevän todellisuuden sijaan läsnä oli yksilön kokemus todellisuudesta, joka näyttäytyi lukijalle henkilöhahmon kautta. (Saariluoma 1992, 13, 40.)

Modernismissa keskityttiin siis henkilöhahmon sisäiseen todellisuuteen ja psykologiseen olemukseen, ja henkilöhahmo saattoi vaikuttaa monimutkaiselta tai jopa hajanaiselta. Tämä ei kuitenkaan merkinnyt sitä, että hahmo olisi hajonnut, vaan pikemminkin pyrkimystä koetella henkilöhahmon sisäistä yhtenäisyyttä sekä rajoja itsen ja muiden välillä. (Fokkema 1991, 57-58.) Tässä mielessä modernismi tavallaan syvensi jo realismin aloittamaa henkilökuvauksen tapaa (Käkelä-Puumala 2008, 253).

Postmodernin kirjallisuuden katsotaan saaneen alkunsa Yhdysvalloissa ja Ranskassa 1960-luvun lopussa. Tästä ei kuitenkaan vallitse kirjallisuudentutkijoiden parissa täyttä yksimielisyyttä, samoin kuin ei siitäkään, mitä postmoderni oikein pitää sisällään ja missä kohtaa se alkaa erota modernista. Saariluoman mukaan yleisimmät postmodernin kirjallisuuden tunnusmerkit ovat realismin ja yleensä todellisuuden kuvauksen hylkääminen mahdottomana, kirjailijan roolin mitätöiminen tekstin synnyssä sekä itse tekstin ja kaikkien tekstien keskinäisen suhteen korostaminen. (Saariluoma 1992, 18-19.)

Henkilöhahmon muuttumista voidaan kuvata siten, että realistisessa proosassa

henkilöhahmot olivat keskeisiä ja vielä modernissakin romaanissa tapahtumat nähtiin päähenkilön tajunnan kautta, joka toimi tekstin kokoavana elementtinä. Postmodernissa kirjallisuudessa subjektin keskeinen asema on kuitenkin pyritty kyseenalaistamaan. (Saariluoma 1992, 18-19.) Tämä kyseenalaistaminen ei kuitenkaan merkitse henkilöahmon täydellistä muuttumista ja kirjallisten konventioiden yhtäkkistä murtumista, vaan ajatuksena on pikemminkin ollut poikkeuksien löytäminen siitä henkilöahmon kuvauksen tyypistä, mikä on aiemmin nähty vallitsevana normina. (Fokkema 1991, 59.)

Kirjallisuuden aikakausien määrittelemisen ei ole yksiselitteistä, mutta se on kuitenkin tarpeen selitettäessä niitä reaktioita, joita postmodernin henkilöahmon ilmaantuminen kirjallisuuteen on aiheuttanut (Fokkema 1991, 59). Mielestäni nämä reaktiot peilautuvat myös siihen, miten ihmisen identiteetti on minäkin aikana rakentunut. Identiteetin rakentuminen on sidoksissa paitsi aikaan, myös kulttuuriin.

Näin ollen voidaan mielestäni sanoa, että tietyn identiteetin rakentuminen ja muuttuminen peilautuu kirjallisessa kulttuurissamme. Eikö siis henkilöahmoille tekstin myötä muotoutuvaa identiteettiä voi samalla tavoin purkaa osiin, katsoa mitkä ovat milloinkin sen rakennusaineet? Tulen seuraavassa käsittelemään sitä, missä määrin henkilöahmolla voidaan sanoa olevan oma identiteetti ja miten se muotoutuu.

5.1 Identiteetti käsitteenä

Henkilöhahmoja on käsitelty kirjallisuudentutkimuksessa esimerkiksi puhumalla identiteetistä, minuudesta ja subjektista. Nämä käsitteet ovat siirtyneet kirjallisuustieteeseen muilta tieteenaloilta, eikä niiden käyttö ole yhtenevää (Käkelä-Puumala 2008, 241-242.) Myös omien havaintojeni mukaan nämä käsitteet todellakin sekoittuvat keskenään ja ovat usein päällekkäisiä eri tutkijoiden valitsemista eri ilmauksista huolimatta.

Stuart Hall (1999, 21) esittelee kolme eri käsitystä identiteetistä. Nämä ovat valistuksen subjekti, sosiologinen subjekti sekä postmoderni subjekti. Valistuksen subjektin perustan muodosti ajatus siitä, että ihminen on eheä ja vakaa yksilö, jolla on muuttumaton ja jatkuva ydin.

Sosiologisella subjektilla Hall puolestaan viittaa klassiseen sosiologiseen käsitykseen, jonka mukaan identiteetti on subjektin ”sisäinen ydin”, eli jotakin, mikä subjektilla on. Identiteetin muodostumisen edellytyksenä on siis vuorovaikutus subjektin ja yhteiskunnan välillä, ja identiteetin tarkoituksena on pitää subjekti vakaana vastaamalla ympäristön muutospaineisiin. Näin ollen identiteetti voi myös muokkautua ylläpitääkseen subjektin ja sen ulkopuolisen maailman välistä tasapainoa. (Hall 1999, 22.) Tässä näkemyksessä siis subjekti ja identiteetti erotetaan selvästi toisistaan ja subjekti esitetään identiteettiä laajempänä käsitteenä.

Postmodernilla subjektilla ei ole vakaata identiteettiä, vaan sen sijaan se ottaa erilaisia identiteettejä eri aikoina. Nämä identiteetit voivat olla keskenään ristiriitaisia, eivätkä ne muodosta kokonaisuutta, vaan vaihtelevat jatkuvasti. (Hall 1999, 23.)

Saariluoma puhuu vastaavalla tavalla subjektin kokemasta muutoksesta. Hänen mukaansa subjekti on nykyään tuotettu sen sijaan että se olisi oma yksikkönsä. Aiemmin subjekti käsitettiin ikään kuin palasena, joka yhdessä muiden itsenäisten subjektien kanssa muodostaa yhteiskunnan. Subjektin tuotettavuus puolestaan tarkoittaa sitä, että subjektin rakentamiseen osallistuvat paitsi henkilö itse, myös häntä ympäröivä yhteiskunta sekä sen sisältämät instituutiot. Tämä subjektin muutos aiheuttaa myös sen, että subjekti ei enää ole vakaa ja muuttumaton. (Saariluoma 1992, 33.) Tämä subjektin tuotettavuuden kuvaus on hyvin samanlainen kuin Hallin identiteetin muokkautumisen kuvaus. Pohjimmiltaan kyseessä on sama asia, vaikka Saariluoma ei pyrikään erottamaan identiteettiä subjektista, vaan puhuu ainoastaan jälkimmäisestä. Kummassakin tapauksessa kyseessä on ensisijaisesti subjektin vakauttaminen ympäristön paineessa.

Meyer (2006, 10) puhuu myös identiteetin käsitettä arvioidessaan siitä, että identiteettiä ei ajatella pysyvänä rakenteena, vaan sitä muokkaavat paitsi yksilölliset, myös sosiaaliset tekijät. Näin ollen henkilökohtainen kriisi tai kehitys samoin kuin historialliset tai kulttuuriset muutokset muokkaavat identiteettiä. Identiteetin rakentumista tarkasteltaessa on kuitenkin syytä muistaa, että meillä ei ole rajattomia mahdollisuuksia muokata itseämme, koska ajatusmaailmamme on muokkautunut sen kulttuurin myötä, mihin olemme syntyneet (Palmer 2004, 92).

Halutessaan muokata omaa identiteettiään yksilö saattaa esimerkiksi haluta identifioitua johonkin sellaiseen ryhmään, johon kuulumisesta hän saattaa ajatella itselleen olevan hyötyä, joko materiaalisesti tai sosiaalisen aseman nousun kautta. Toisaalta taas tiettyyn sosiaaliseen ryhmään kuuluminen saattaa myös heikentää yksilön sosiaalista asemaa ja näin ollen vaikuttaa negatiivisesti hänen sosiaaliseen identiteettiinsä. (Kelly & Breinlinger 1996, 40-41.)

Identiteetti on kuitenkin monisyinen käsite, jonka tyhjentävä määrittely on vaikeaa. Pohtiessaan identiteetin filosofista rakentumista Meyer (2006, 18) tulee siihen johtopäätökseen, että tyhjentäviä vastauksia aiheesta ei ole olemassa. Identiteetti pysyy kiisteltyinä käsitteenä. Hän kuitenkin liittää siihen muutamia ominaisuuksia, kuten mielen ja ruumiin ykseys, itsetutkiskelu ja itsen koostaminen sekä häilyntä sosiaalisen ja yksityisen välillä.

5.2 Henkilöhahmon identiteetin rakentuminen

Bennett & Royle (1995, 51) määrittelevät henkilöhahmon identiteetin koostuvan siten, että vaikka hahmolla saattaa olla keskenään ristiriitaisia ominaisuuksia, ne kykenevät kuitenkin muodostamaan lopulta kokonaisuuden. Henkilöhahmon tulee siis olla samaan aikaan kompleksinen ja kuitenkin tietyllä tavalla yksinkertainen. Lähtiessäni muodostamaan omia henkilöhahmojani aion lähestyä niiden luomista tästä näkökulmasta. En kuitenkaan niin, että lähtisin luomaan henkilöhahmoa määrittelemällä heidän luonteenpiirteensä erikseen paperille, vaan pitäen tämän ajatuksen taustalla koko ajan.

Tämä ei kuitenkaan ole aivan yksinkertaista. Ensiksi on pohdittava sitä, missä määrin henkilöhahmoilla voidaan sanoa olevan omaa identiteettiä. Viittaan tässä jo aikaisemmin esittämäni Bennettin ja Roylen toteamukseen siitä, miten henkilöhahmoja on mahdotonta ajatella pelkkinä objekteina. Mihin siis viittaamme, jos puhumme henkilöhahmon identiteetistä? Meyer (2006, 14) käyttää tekstissään esimerkkinä Emma Bovarya. Me voimme keskustella hänestä ja ymmärtää hänen motiivejaan ja elämänsä kulkua. Tiedämme siis, kuka hän on. Voidaanko silti ajatella, että hänellä on oma identiteetti?

Arvioidessamme kirjallisuuden henkilöitä päädymme pohtimaan heidän toimintaansa käyttäen hyväksi sitä tietoa, mikä meille on muodostunut seurattuamme todellisten ihmisten toimintaa. Poimimme siis tekstistä vihjeitä samalla tavoin kun arvoimme tuntemiamme ihmisiä heidän käytöksensä antamien vihjeiden perusteella. (Hochman 1985, 36 ja Palmer 2004, 11.) Nämä vihjeet voivat kuitenkin olla harhaanjohtavia, ja tulkintamme voivat olla epävarmoja tai jopa vääriä. Nämä tulkinnat ovat kuitenkin ainoa mahdollisuutemme pyrkiä muodostamaan itsellemme käsitys siitä, millainen henkilö kussakin tapauksessa on kyseessä. Onpa kyseessä sitten todellinen henkilö tai ei, pyrimme siis luokittelemaan hänet erilaisten kategorioiden mukaan. (Hochman 1985, 38, 46.)

Tämän kaiken tarkoituksena ei kuitenkaan ole väittää, ettei kirjallisuuden henkilöhahmojen ja todellisten ihmisten välillä olisi minkäänlaista eroa. Olennaista on ottaa huomioon se, että kirjallisuuden henkilöiden analysointiin voidaan käyttää niitä samoja keinoja, jotka ovat meille tuttuja omasta elämästämme. (Hochman 1985, 48.) Näin ollen on mahdollista ajatella, että analysoidessamme tosielämän henkilöiden toimia, heidän identiteettiään, siirrämmme oppimamme analyysitavan kirjallisuuden henkilöiden tarkasteluun.

Analysoidessaan henkilöhahmon identiteettiä Fokkema (1991, 70) erottaa toisistaan hahmon identiteetin ja minuuden. Minuus on hahmon ytimen muodostava kokonaisuus, kun taas identiteetti rakentuu siinä sosiaalisessa ja kulttuurisessa kontekstissa, jossa henkilöhahmo esitetään. Tämä näkemys

lähenee jälleen Hallin sosiaalista subjektia siinä mielessä, että identiteetti on riippuvainen hahmoa ympäröivästä maailmasta ja rakentuu sosiaalisten suhteiden kautta.

Mielestäni nämä edellä mainitut seikat huomioon ottaen on mahdollista puhua henkilöhahmojen identiteetistä. Lähtökohtana on kysymys identiteetin rakentumisesta. Postmodernin näkemyksen mukaan ihminen voi jopa valita itselleen oman identiteetin suuntautumalla niihin asioihin, jotka kokee tavoittelemisen arvoisiksi. Identiteetin rakentaminen on muuttunut ideologiseksi (Meyer 2006, 15).

Vastaavalla tavalla kirjoittaja kokoaa henkilöhahmolleen identiteetin määrittäessään henkilöhahmon sosiaalisia suhteita, hänen elintapojaan, pukeutumistaan jne., vaikka kyseessä onkin kuvitteellinen henkilö. Nimenomaan kuvitteellisten ihmisten kohdalla mahdollisuus identiteetin valintaan tulee konkreettiseksi.

Puhuessani henkilöhahmon identiteetistä käytän hyväkseni Hallin (1999) määritelmää sosiaalisesta subjektista. Henkilöhahmojeni identiteettiä tulee voida ajatella muuttuvana, jotta kerronnassa säilyisi mahdollisuus päähenkilön muutokseen lukijan mielenkiinnon ylläpitämiseksi. Samalla on mielestäni tärkeää, että tekstistä käy ilmi ulkopuolisen maailman sekä muiden tekstissä esiintyvien henkilöiden toiminnan vaikutus päähenkilöön.

Pidän valistuksen subjektia liian muuttumattomana tähän tarkoitukseen, ja toisaalta taas postmodernia näkemystä identiteetin hajanaisuudesta liian epävakaana ja itse asiassa kirjallisuuden näkökulmasta varsin epämielenkiintoisena. Postmodernit tajunnanvirtaromaanit hajonneine subjekteineen saattavat kertoa joillekin lukijoille jotain siitä ajasta, missä elämme, mutta itse pidän tällaisia teoksia useimmiten huonosti rakennettuina ja rasittavana lukukokemuksena.

Varsinkin realistisen romaanin on ajateltu tuovan ansiokkaasti esiin paitsi

hahmojen sisäistä elämää, myös heidän sosiaalisia suhteitaan (Woloch 2003, 19). Kuten jo luvussa kolme mainitsin, modernismin esittämää tajunnanvirtaa on pidetty todenmukaisempana kuin realistisen romaanin henkilöhahmojen esittämisen tapaa. Toisaalta nykyään ihmismielen toiminnan tutkimukset tuntuvat viittaavan siihen, ettei realismissa esitetty päämäärätietoinen toiminta enää vaikutakaan yhtä epäuskottavalta (Palmer 2004, 91). Koska itse pyrin muodostamaan henkilöhahmoni noudattamalla realistisen romaanin perinteitä, aion siis luoda hahmojeni identiteetit tukeutuen vahvasti sosiaaliseen ympäristöön mutta myös hahmon omiin päämääriin ja tekoihin pitäen mielessä niiden välisen vuorovaikutussuhteen.

Kun kirjoittaja luo hahmolleen tietynlaisen identiteetin, hän auttaa samalla ymmärtämään hahmon toimintaa. Se, mitä hahmo on, toimii lukijan kannalta myös viitteenä siitä, millaista käytöstä hahmolta saattaa odottaa. Esimerkiksi psykoanalyysia on hyödynnetty laajasti kirjallisuuden tutkimuksessa, koska kirjallisuus käsittelee ihmisiä, jotka joutuvat tekstissä ristiriitaisiin tilanteisiin joko yksilöinä tai yhteisönsä jäseninä (Paris 1997, 3).

Henkilöhahmon rakentuminen alkaa välittömästi hahmon ensimmäisestä teosta alkaen. Hahmo kehittyy eheäksi persoonallisuudeksi sitä mukaa, kun teksti tarjoaa uusia vihjeitä hahmon tulkitsemiseksi. Näiden vihjeiden avulla lukija voi tehdä hahmoa koskevia oletuksia, jotka sitten tarkentuvat uusien vihjeiden myötä. Kirjoittaja ei voi kuitenkaan loputtomasti käsitellä tiettyä hahmoa, vaan hän pystyy käsittelemään kutakin hahmoa vain tiettyjen rajojen puitteissa. Näin ollen tekstiin jää välttämättä aukkoja, mutta niistä huolimatta henkilöhahmon on välityttävä tekstistä yhtenäisenä eteenpäin (Palmer 2004, 40-41).

Palmerille tärkeä käsite puhuttaessa henkilöhahmoista on ”embedded narratives”, josta käytän nimitystä sisäänrakennetut kertomukset. Tällä Palmer viittaa siihen kokonaisuuteen, jonka hahmon toimiva mieli muodostaa. Siihen sisältyvät siis hahmon toiminta, hänen toiveensa, hänen muistonsa, näkemyksensä maailmasta, toimintansa motiivit ja niin edelleen. Toisin sanoen kaikki, mikä kuuluu hahmon havaintojen piiriin ja maailmakuvaan. Kertomus viittaa tässä siihen, että tarina

havaitaan vain yhden henkilöahmon rajallisesta näkökulmasta. (Palmer 2004, 183-184.)

Merkittävintä tässä lähestymistavassa on, että siinä lähestytään henkilöahmon kuvitteellista mieltä kokonaisuutena, joka on mahdollista tekstin tapahtumien perusteella tulkita yhtenäiseksi ja jatkuvaksi (Palmer 2004, 185-186.) Mielestäni voidaan sanoa, että nämä näkemykset liittyvät juuri realistisen romaanin henkilöahmon rakentamiseen olennaisesti.

Kuten jo aikaisemmin mainitsin, kirjoittaja rakentaa henkilöahmolle identiteettiä niillä valinnoillaan, mitä hän kirjoittajana tekee. Teksti sisältää näin luotuja hajanaisia vihjeitä hahmoista, joiden perusteella lukija tekee johtopäätöksiä siitä, millainen hahmo on. Rimmon-Kenan (1991, 77) puhuu henkilöahmon luonnehdinnasta, jolla hän pyrkii määrittelemään sitä, miten henkilöahmo tekstissä ilmenee. Se, miten hän erittelee henkilöahmon luonnehdinnan pääpiirteet, liittyy mielestäni suoraan kirjoittajan tekemiin valintoihin. Se, millaisia valintoja kirjoittaja näiden seikkojen suhteen tekee, muokkaa henkilöahmon identiteetin sellaiseksi kuin se tekstissä esiintyy.

Henkilöahmosta on joko mahdollista kertoa suoraan, tai esittää epäsuorasti millainen hahmo on (Rimmon-Kenan 1991, 77-78) . Ensimmäisessä tyypissä kerrotaan suoraan, millainen henkilöahmo on, kuten vaikkapa Vilho Koskela oli ”niin vähäpuheinen, että oli saanut liikanimen Ville Vaitelias”, Väinö Linnan (1994, 26) *Tuntemattomassa sotilaassa*. Toisessa tyypissä taas ominaisuutta havainnollistetaan niin, että se on lukijan pääteltävissä (Rimmon-Kenan 1991, 78.)

Epäsuoraan esittämiseen kuuluvat toiminta, puhe, ulkoinen olemus ja ympäristö. Toiminta voi olla joko tavanomaista tai epätavanomaista. Tavanomaiset teot saattavat merkitä henkilökuvan staattisuutta, kun taas epätavanomaiset teot merkitsevät usein kertomuksen käännekohtaa. Molempien tekojen voidaan katsoa kuuluvan johonkin seuraavista: suoritettut teot, teot jotka jätetään tekemättä tai teot jotka aiotaan tehdä. (Rimmon-Kenan 1991, 79-86.) Kun Dina murhaa miehensä heti alussa Hjerborg Wassmon teoksessa *Dinan kirja*, yksi kertomuksen

käännekohdista esitetään ensimmäisenä. Näin myös lukija saadaan heti kiinnostumaan niistä seikoista, mitkä ovat johtaneet Dinan tähän tilanteeseen. Lukija olettaa siis, että Dinalla on jokin motiivi teolleen, ja että myöhemmin kirjassa kerrotaan lisää Dinan ja hänen miehensä suhteesta ja tätä kautta myös siitä, miksi Dina päättyy murhaamaan miehensä.

Henkilön puhe kertoo myös henkilöstä, joko suoraan, jolloin puheen sisältö paljastaa henkilön asenteita, tai tyyllillisesti, jolloin puhe voi paljastaa hahmon yhteiskuntaluokan, ammatin tai asuinpaikan (Rimmon-Kenan 1991, 82-83). Hahmon puhe myös tukee vaikutelmaa yksilöllisestä tietoisuudesta (Morris 2003, 115).

Ulkoinen olemus puolestaan voi kertoa hahmosta jotakin, kuten vaatetus tai kampaus, tai olla hahmosta riippumaton. Myös ympäristön perusteella on mahdollista tehdä päätelmiä henkilöstä, joko esittämällä hänen asuinolosuhteensa tai kuvaamalla hänen inhimillistä ympäristöään eli sitä millaisen perheen jäsen hän on tai mitä yhteiskuntaluokkaa hän edustaa. (Rimmon-Kenan 1991, 85-86).

Kuten sivulla 10 mainitsin, henkilöistä on mahdollista kertoa myös analogian kautta. Koska analogia korostaa asioiden samankaltaisuutta tai erilaisuutta, sitä on mahdollista käyttää apuna henkilöahmon luonteen esille tuomisessa. Edellä mainittu ympäristö voi olla hahmon kanssa analogisessa suhteessa. Samoin monet kirjailijat ilmentävät vaikkapa nimillä henkilöiden ominaispiirteitä, mistä toimii esimerkkinä R.A. Salvatoreen fantasiasarjassa esiintyvä paha matriarkka Malice. Henkilöiden välisestä analogiasta taas esimerkkinä on Tolkienin Frodo Reppuli, joka vastustaa sormuksen paha voimaa toisin kuin Klonkku, jonka sormus on jo viekoitellut tuhoon. Tässä Frodon kyky vastustaa sormuksen voimaa korostuu, koska se esitetään suhteessa Klonkun heikkouteen.

6 KOGNITIIVISEN PSYKOLOGIAN NÄKÖKULMIA KIRJOITTAMISEEN

Kognitiivisen psykologian tavoitteena on tutkia ihmisen mielen toimintaa sekä sitä, millaista ihmisen älykkyys on (Anderson 2000, 1). Tällä tarkoitetaan siis sitä, millä tavoin ihminen ymmärtää oman elinympäristönsä ja tekee toimintapäätöksiä sen perusteella. Kognitiivisen psykologian tutkimus käsittelee sitä, miten ihminen havainnoi ympäristöään, oppii siitä, muistaa oppimansa ja toimii sen perusteella. (Eysenck 2006, 3.) Kognitiivisen psykologian käsityksen mukaan ongelmanratkaisun, päättelyn ja päätöksenteon on perinteisesti katsottu muodostavan ajattelun käsitteen (Kellogg, 1995, 329).

Kaikkien kognitiivisten toimintojen voidaan ajatella perustuvan ongelmanratkaisuun (Anderson 2000, 240). Tämä perustuu siihen näkemykseen, että ihmisen toiminta on pohjimmiltaan päämäärätietoista ja toiminnan tarkoituksena on niiden esteiden poistaminen, jotka erottavat meidät asettamastamme päämäärästä. (Anderson 1983, Nevell 1980, Tolman 1932, Andersonin 2000, 240 mukaan.)

Kaikki ratkaistavat ongelmat eivät ole keskenään samankaltaisia. Yksi tapa eritellä ongelmia on jakaa ne hyvin määriteltyihin (well-defined) ja huonosti määriteltyihin (ill-defined). Hyvin määriteltyjen ongelmien menet, lähtötilanne sekä tavoitetilat ovat selvillä. Huonosti määriteltyjä ovat sen sijaan ne ongelmat, joissa nämä tai jotkin näistä eivät ole selvästi määriteltävissä. Esimerkiksi hyvin määritellystä ongelmasta käy vaikkapa labyrintti. Huonosti määriteltynä ongelmana voi pitää vaikkapa esseiden kirjoittamista. (Kellogg 1995, 331-333 ja Eysenck 2006, 357.)

Monimutkaiset ongelmat kuten shakki eivät kuitenkaan ole verrattavissa esimerkiksi musiikkiin, kirjoittamiseen ja taiteeseen, jotka kuuluvat huonosti määriteltyjen ongelmien piiriin. Erona on se, että viimeksi mainittujen tavoitteena on merkitysten luominen osana ongelmanratkaisua. (Kellogg 1994, 13.)

Ongelmanratkaisu on varsin hyvin kirjoittamiseen soveltuva lähestymistapa. Sen sijaan, että vain lopputuloksella olisi merkitystä, ongelmanratkaisussa keskitytään

kirjoittajan itselleen asettamiin tavoitteisiin. Tyyli, kielioppisäännöt ja muut muotoseikat ovat toki tärkeitä, mutta niiden ensisijainen tarkoitus on auttaa kirjoittajaa saavuttamaan itselleen asettamansa tavoitteet. Ongelmanratkaisun lähtökohta on, että kirjoittajan on mahdollista muuttaa ja parantaa kirjoittamisessa käyttämiään strategioita. Vaikka mikään strategia ei kykene automaattisesti tarjoamaan ratkaisuja, siitä on kuitenkin etua, että kirjoittaja tiedostaa mahdollisuutensa erilaisiin ratkaisuihin ja päätöksiin. Vasta niiden tunnistaminen mahdollistaa tietoisten valintojen tekemisen kirjoittamisessa. (Flower 1989, 3-4.)

Ongelmanratkaisussa on syytä pitää mielessä, että ihmiset määrittelevät ongelmat. Näin ollen ongelma on olemassa vain, jos omien tavoitteiden ja tämänhetkisen olotilan välillä on ristiriita, tai jos omat tavoitteet ovat ristiriidassa keskenään. Ongelman ratkaisemisen kannalta sen määrittely on tärkeää. Kirjoittamisessa tämä ilmenee niin, että se auttaa selvittämään ristiriitoja omassa ajattelussa. Näin ollen kirjoittaminen toimii ongelman käsittelyprosessina. (Flower 1989, 31.)

6.1 Ongelmanratkaisun vaiheet ja kirjoittaminen

Flower (1989, 135-141) painottaa ongelman analyysin tärkeyttä, koska analyysi auttaa tarkalleen määrittämään sen konfliktin joka on tavoitteen saavuttamisen esteenä. Ongelman analysoinnin ensimmäinen askel onkin ongelman paikallistaminen. Pelkkä ongelman kuvaus ei siis riitä, vaan ongelma tulee osata määritellä niin, että konflikti tulee näkyviin. Suuri osa siitä työstä, jota kirjoittajat ongelmia ratkoessaan tekevät, liittyy juuri konfliktin tutkimiseen ja ongelman huolelliseen määrittelyyn ratkaisun löytymiseksi.

Tärkeätä on myös ongelman asettaminen kontekstiin. Ongelma on siis kyettävä yhdistämään muihin, samankaltaisiin ongelmiin ja liitettävä tällä tavoin laajempaan kontekstiin. Ongelman tiedostaminen sekä yleisellä että yksityisellä tasolla täydentävät toisiaan, ja tarjoavat laajemman tarkastelutavan. (Flower 1989, 137.) Käytännön esimerkki tästä omassa työssäni on, että kontekstina rakentuvalla

henkilöhahmolle toimivat jo olemassa olevat realismin henkilöhahmot.

Jos ongelma on käytännöllinen, ja vaati toimintaa, ongelma tai tavoitteet (goals), voidaan määritellä tehtävinä, jotka on mahdollista suorittaa käytännössä. Tämä toiminnallinen (operational) ongelmanmäärittely on abstraktia määrittelyä hyödyllisempi, koska sen avulla voidaan löytää tie ratkaisuun tai ainakin mahdollisia toimintatapoja. Ongelma kannattaa myös jakaa erilaisiin alaongelmiin (subproblems). Kun ongelma on jaettu osiin, on nähtävissä, kuinka ne asettuvat osiksi ongelman kokonaisuutta, ja ongelman hallitseminen on helpompaa (Flower 1989, 138, 141.)

Kognitiivisen psykologian tutkimuksessa esimerkiksi Kellogg (1995, 331) ja Anderson (2000, 241) puolestaan mainitsevat alatavoitteet (subgoals) joita asettamalla ongelma voidaan jakaa pienempiin osiin ratkaisun helpottamiseksi. Operaattori (operator) viittaa siihen toimintaan, joka suorittamalla päästään seuraavaa tavoitetta kohti, kunnes ongelma on selvitetty. Toisiaan läheisesti muistuttavien termien käyttöä voidaan pitää merkinä siitä, miten samantyyppistä lähestymistapaa on mahdollista soveltaa monipuolisesti erilaisten ongelmien ratkaisuun.

Ongelman jakaminen osiin on mielestäni oleellista kirjoittamisen kannalta, jossa tekstiä rakennetaan kohtaus kerrallaan. Henkilöhahmo rakentuu näiden kohtausten kautta, ja niitä työstetään yksi kerrallaan kokonaisuuden muodostamiseksi. Pienemmässä mittakaavassa on mahdollista ajatella, että jopa yksittäistä lausetta voi olla tarpeen työstää kappaleen rakentumiseksi.

Alaongelmia on mahdollista tarkastella myös henkilöhahmojen rakentamisen näkökulmasta. Henkilöhahmot muodostavat keskenään yhteensopivista seikoista koostuvan kokonaisuuden vastaavalla tavoin kuin teksti. Siksi myös henkilöhahmojen muodostuminen voidaan mielestäni jakaa alaongelmiin. Esimerkkinä tästä ovat muun muassa hahmojen toimintaa ohjaavat motiivit, joiden selvittäminen on tärkeää kirjoittajalle itselleen, jotta tekstistä välittyy mielikuva hahmosta yhtenäisenä toimijana.

Kognitiivisen psykologian tutkimuksessa ongelmanratkaisun yhteydessä puhutaan myös ongelmakentästä (problem space) joka koostuu ongelmanratkaisun eri vaiheista sekä sovellettavista operaattoreista. Kun ongelma on tyydyttävästi ratkaistu, on päästy tavoitetilaa (goal state). (Kellogg 1995, 331 Anderson 2000, 242 ja Eysenck 2006, 369.) Kirjoittamisen kannalta ongelmakenttä voidaan määritellä siten, että se on tila, jossa kirjoittaja punnitsee eri vaihtoehtoja, kuten mitä hän aikoo sanoa ja miten, sekä liikkuu näiden vaihtoehtojen välillä (Kellogg 1994, 34).

Ongelman ratkaisemiseksi olennaista on siis onnistua siirtymään tavoitetilaa selvittämällä, mitä operaattoreita tehtävässä tulee käyttää, ja valita niistä tehtävään parhaiten sopivat. Anderson (2000, 252-259) mainitsee kolme mahdollista tapaa valita operaattoreita. Ensimmäinen tapa on välttää sellaisia operaattoreita, jotka tekevät edellisten vaikutuksen tyhjäksi. Toinen on pyrkiä valitsemaan sellainen operaattori, joka pienentää eroa nykyisen tilan ja tavoitetilan eli ongelman ratkaisun välillä, eli toisin sanoen vie perille mahdollisimman suoraa reittiä. Kolmas tapa on pyrkiä luomaan väliaikainen tavoite toiminnalle, jotta valittua operaattoria olisi mahdollista käyttää. Jos siis näyttää siltä, että operaattori ei olekaan suorin keino tavoitetta kohti, mutta se koetaan silti hyödylliseksi, voidaan ottaa väliaikaisesti uusi tavoite, jotta operaattoria ei tarvitse hylätä.

Jos ajatellaan henkilöahmon rakentumista, jossa kirjoittaminen on toimintaa tavoitetilaa kohti, on mielestäni oleellista huomata, että tuotettu teksti ei saa olla ristiriidassa aikaisemman kanssa. Jos näin käy, joko uutta tai vanhaa tekstiä tulee muuttaa. Näin ollen tekstin sisällön tulee tukea aikaisemmin kirjoitettua, eikä olla ristiriidassa sen kanssa. Samoin kirjoittaja pyrkii tietenkin aina luomaan sellaista tekstiä, joka veisi työtä kokonaisuutena eteenpäin. Joskus kohtaaminen saattaa kuitenkin vaikuttaa ylimääräiseltä tai sellaiselta, ettei se anna hahmosta riittävästi uutta tietoa. Ratkaisu ei kuitenkaan ole aina kohtauksen poistaminen, vaan se kannattaa jättää mahdollista myöhempää käyttöä varten. Kokonaisuuden kehittyessä se saattaaakin löytää paikkansa tulevassa tekstissä, jos ei sellaisenaan niin muokattuna. Näin ollen kirjoitusjärjestyksen vaihto voi toisinaan olla tehokas

keino tekstin kehittymisen kannalta.

Joskus ongelmanratkaisu on helpointa aloittaa tavoitetilasta ja työskennellä lopusta alkua kohti. Päämäärästä aloittaminen voi helpottaa niiden operaattorien löytämistä, joiden käyttäminen johtaa ongelman ratkaisuun. (Kellogg 1995, 343-344, Johnson-Laird 2006, 364.) Kirjoittamiseen tätä voidaan mielestäni soveltaa siten, että vaikka tavoitetilasta aloittaminen ei ole sinänsä mahdollista, jos ajatellaan tavoitetilana valmista tekstiä tai omassa tapauksessani henkilöhahmoa, kirjoittajan työtä kuitenkin helpottaa mahdollisuus aloittaa työskentely mistä tahansa tekstin kohdasta, eikä ongelmanratkaisu siis ole sidottu tapaan edetä alusta loppuun.

Ongelmanratkaisua voidaan ajatella etsintänä, jonka tavoitteena on löytää sopiva polku, jota seurata (Anderson 2000, 242). Pelkkä sinnikäs etsiminen ei kuitenkaan riitä, vaan tehtävässä tulee myös soveltaa jo olemassa olevaa tietoa sekä käyttää luovuutta. Niiden käyttäminen on tuloksekkaan ajattelun perusedellytyksiä. (Kellogg 1995, 337.)

Tässä piileekin ongelmanratkaisun hedelmällisyys kirjoittamisessa. Viimeistellyn lopputuloksen sijaan kirjoittaja keskittyy siihen, mitä haluaa tehdä ja sanoa, eli omiin päämääriinsä kirjoittajana, ja valmis, viimeistelty teksti on tärkeää juuri siksi että sen laatimisessa on käytetty apuna niinä sääntöjä, jotka auttavat kirjoittajaa saavuttamaan tavoitteensa. Näin ollen kyse on pikemminkin mielentilasta tai asenteesta kirjoittamista kohtaan. (Flower 1989, 3.)

Tämä on tärkeää pitää mielessä myös henkilöhahmojen rakentamisen kannalta. On mahdotonta ajatella, että henkilöhahmoja voisi luoda etenemällä sääntöjä noudattaen pisteestä toiseen. Olennaista on se, että henkilöhahmot syntyvät kirjoittamisen kautta. Koen siis ongelmanratkaisun hyvänä lähestymistapana kirjoittamiseen juuri sen vuoksi, että siinä on mahdollista asettaa lopputulos syrjään ja keskittyä kokonaan niihin keinoihin, jotka johtavat sen saavuttamiseen.

Lopuksi ongelma joko määritellään uudelleen tai päädytään ratkaisuun.

Ensimmäinen ratkaisu ei usein ole paras, vaan paras lopputulos saavutetaan yleensä silloin, kun on pohdittu myös muita vaihtoehtoja huolellisesti. (Flower 1989, 141.)

6.2 Kirjoittajan valintoja ohjaavia ja rajoittavia tekijöitä

Ideoita on suunnattomasti, ja samoin erilaisia mahdollisuuksia niiden ilmaisemiseen. Jotta välttyisimme siltä, että tuottaisimme pelkkää hölynpölyä, meidän on kyettävä noudattamaan erilaisia rajoituksia. Niiden ansiosta pystymme hallitsemaan mahdollisuuksien runsautta, ja luomaan sen kontekstin, jossa luovuus voi ilmetä. (Sharples 1999, 41.)

Rajoitukset voidaan jakaa kahteen tyyppiin: sisäisiin ja ulkoisiin. Ulkoiset rajoitukset koostuvat yleisöstä, käytössä olevista välineistä ja kirjoitustehtävästä ja ylipäänsä siitä maailmasta, joka kirjoittajaa ympäröi. Sisäiset rajoitukset puolestaan koostuvat siitä, mitä kirjoittaja haluaa sanoa ja miten hän sen haluaa sanoa. Rajoitteiden puitteissa toimiminen on tiedostamatonta, ja kirjoittamisemme on aina erilaisten kaavojen ohjaamaa. Esimerkiksi genret yhdistävät tällaisia rajoituksia. Noudattaessaan tietyn genren sääntöjä kirjoittaja alkaa sovittaa tekstiä kaavoihin ongelmanratkaisun sijaan. Näin ollen, päädyttyään tiettyyn genreen, kirjoittaja laatii tekstin asianmukaisella tyyllillä ja sovittaa sen ennalta tuntemaansa rakenteeseen. (Sharples 1999, 41, 100.)

Tuotamme ideoita siten, että kirjoituksen aihe ja kirjoitustilanne yhdistettynä omiin kokemuksiimme ja tietoihimme muodostavat rajoitteet, joiden puitteissa toimimme. Haemme aiheeseen liittyviä käsitteitä pitkäkestoisesta muistista, ja alitajunta arvioi niitä sen perusteella, sopivatko ne vallitseviin rajoitteisiin. Sopivimmat käsitteet pääsevät tietoisuuteen ja muodostuvat ideoiksi. Ne kirjoitetaan ylös, ja ne aktivoivat jälleen pitkäkestoisen muistin uusien ideoiden muodostumista varten. Tämä prosessi on nimeltään tiedon toistamisen strategia (knowledge telling) Tämä prosessi on kuitenkin rajoittunut, ja sitä käytetään yleensä ideoiden tarkasteluun. Tiedon toistamisen strategiaa voikin verrata matkaan, jossa reitti on suunniteltu,

mutta päämäärä ei ole tiedossa. (Sharples 1999, 42,44.)

Käsitteelliset tilat (conceptual spaces) ovat tiloja, jotka kirjoittaja luo tarkoituksellisesti ratkaistakseen ongelman tai tutkiakseen omia mahdollisuuksiaan. Käsitteellinen tila muodostuu toisiinsa liittyvistä käsitteistä, jotka on mahdollista alistaa tietoiselle tarkastelulle ja jotka liittyvät tiettyyn tarkoitukseen. Käsitteellisten tilojen muodostamista, tutkimista ja muuntamista kutsutaan tiedon muokkauksen strategiaksi (knowledge transforming). Tiedon toistamisen strategia ja tiedon muokkaamisen strategia ovat kirjoittamisen perusprosesseja, joita käytetään ideoiden tuottamiseen. (Sharples 1999, 43, 48.)

Muodostunutta käsitteellistä tilaa on mahdollista myös muuttaa ja tarkastella järjestelmällisesti. Kirjoittaja voi tällä tavoin tarkoituksellisesti käyttää sitä apuna mahdollisuuksiensa tarkastelussa ja ongelmanratkaisussa. Sitä ei kuitenkaan tulisi ajatella selvärajaisena karttana, vaan se on pikemminkin sekoitus kieltä ja kuvia, johon meillä on vain osittainen sisäänpääsy. Siihen, miten liitämme ne toisiinsa, vaikuttaa myös ulkopuolinen maailma, eikä niitä ole mahdollista tarkastella irrallaan siitä. (Sharples 1999, 43, 52.)

Myös tietoisuuden taso on tärkeä kirjoittamisen kannalta. Kun kirjoittaja paneutuu tehtäväänsä, ja luo käsitteellisen tilan tietyn ongelman ratkaisemiseksi, kyseessä on korkean keskittymistason ajattelu (high focus thinking). Kun hän taas unelmoi ja antaa ajatustensa vaellella ja muistissa olevien käsitteellisten tilojen sekoittua vapaasti tunteisiin ja muistoihin, kyseessä on matalan keskittymistason ajattelu (low focus thinking). Nämä tilat muodostavat jatkumon, jonka sisällä kirjoittajan on mahdollista siirtyä ja jonka kautta on mahdollista muodostaa uusia ideoita. Korkean ja matalan keskittymistason ajattelut luovat puitteet niille mielentiloille, joissa ideantuotannon perusprosessit, eli tiedon toistamisen strategia ja tiedon muokkaamisen strategia voivat ilmetä. (Sharples 1999, 47-48.)

Yhdistäessään tiedon muokkauksen strategian ja korkean keskittymistason kirjoittaja asettaa työlleen tavoitteita (goals) ja etsii aktiivisesti ratkaisuja, jotta kykenisi tuottamaan yhtenäisen ja tarkoituksenmukaisen tekstin sovittamalla

yhteen kirjoituksensa sisällön ja ulkoasun. Näin toimimalla kirjoittaja siis suhtautuu kirjoittamiseen ongelmanratkaisuna. Useimmat kirjoittajat käyttävät korkean keskittymistason tiedon muokkauksen strategiaa ainakin jossakin vaiheessa työskentelyään, kuten miettiessään, kuinka kyetä ilmaisemaan selkeästi monimutkainen ajatusten rypäs. (Sharples 1999, 49.) Oman työni kannalta tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että voin tietää hyvissä ajoin mitä tapahtuu, mutta sen tietäminen, miten tapahtumat etenevät, vaatii tarkempaa pohtimista, koska siinä vaiheessa on ajateltava enemmän tekstin kokonaisuutta.

Kirjoittamisen prosessi mukautuu eri tilanteisiin riippuen kirjoittamisen rajoitteiden ja älyllisten resurssien välisistä suhteista. Ne eivät kuitenkaan aina vaikuta siihen, miten hyvin kirjoittaja kykenee kommunikoimaan ajatuksiaan. Sen sijaan tiedon saatavuus, määrä ja tehokas käyttö ovat olennaisia tekijöitä kirjoittamisprosessin onnistumisen kannalta. (Kellogg 1994, 24.)

6.3 Kirjoittamisen tavoitteet

Pohtiessaan kirjoittamisen tavoitteita Flower (1989, 5) listaa kolme tehtävää, joista kirjoittajan on kyettävä suoriutumaan. Ensimmäinen on monimutkaisten tilanteiden pukeminen sanoiksi sillä tavoin, että hän kykenee kuvailemaan tekstissä esiintyvät avainasiat sekä niiden väliset suhteet. Toisekseen kirjoittajan on huolehdittava siitä, että lukija ymmärtää sen mitä hän haluaa sanoa, ja tarvittaessa opastettava lukijaa tekstin edetessä. Kolmanneksi kirjoittajan on kyettävä liikuttamaan lukijaansa. Teksti ei siis saisi jäädä pelkästään ymmärtämisen tasolle, vaan sen on saatava lukija reagoimaan ja kyettävä vakuuttamaan hänet. Nämä tavoitteet pätevät mielestäni erinomaisesti sekä tieteellisen että kaunokirjallisuuden laatimiseen.

Kirjoittajat eivät tavallisesti tiedosta kirjoittamisprosessia samalla kun kirjoittavat, koska heidän mielensä keskittyvät käsillä olevaan tavoitteeseen. Tavoitteeseen päästyään kirjoittaja ei enää muista siihen johtanutta prosessia, vaan ainoastaan lopputuloksen. Se, että kirjoittaja tiedostaa käyttämänsä strategian ja oman

kirjoittamisprosessinsa auttaa kuitenkin havaitsemaan omat tietoiset valinnat tekstin muodostamisessa. Näin ollen kirjoittaja kykenee myös muuttamaan tai koettelemaan omaa ongelmanratkaisuprosessiaan. (Flower 1989, 32.) Kirjoittamisstrategiat ovat hyödyllisiä sekä fiktiivisen että asiatekstin kirjoittamisessa. Niistä on apua paitsi tekstin suunnittelun ja tuottamisen myös rakenteen ja viimeistelyn kannalta. Oman kirjoitusprosessin tiedostamisen tavoitteena ei ole yrittää löytää tiettyä ”kaavaa”, jonka avulla tekstin tuottaminen tapahtuisi aina samalla tavalla, vaan auttaa löytämään toimivia työskentelytapoja. Strategioita on mahdollista vaihdella esimerkiksi kirjoittamisen ajankohdan, kirjoittajan mielentilan ja edistymisen mukaan.

6.3.1 Kirjoittamisprosessin vaiheet

Kirjoittamisessa ei ole mahdollista edetä suoraan, vaan kirjoittajien on toistuvasti palattava tekstin suunnittelun eri vaiheisiin, jotta hän kykenisi etenemään työssään. Suunnittelu saattaa alkaa kirjoittajan mielessä tunteina, ääninä tai kuvina, ennen kuin hän varsinaisesti asettuu pöydän viereen ja päättää aloittaa suunnittelun. Kirjoittaminen toimii usein representaationa, koska siinä ajatellaan asiat läpi ja muutetaan oma tieto sanoiksi niin täsmällisesti kuin mahdollista. Näin ollen kirjoittajan ensimmäiset ajatukset ovat usein kaukana viimeistellystä tekstistä. (Flower 1989, 51, 65-66.) Tässä vaiheessa kirjoittaja siis siirtyilee Sharplesin (1999, 47-48) mainitsevien matalan ja korkean keskittymistason ajattelun (high and low focus thinking) välillä. Itse näen usein tässä vaiheessa kohtaukset eräänlaisina kuvina, jotka pyrin saattamaan paperille ja työstän sitten eteenpäin.

Mike Sharplesin (1999) mukaan kirjoittamisella on paljon yhteistä designin kanssa. Ilmeisin asia, minkä voimme oppia suunnittelijoilta on se, että tekstit ovat keinotekoisia, ihmisen tekemiä luomuksia, ja näin ollen niitä on mahdollista tarkistaa ja korjata ja muotoilla. Tekstin käsittelyn ydintoiminnot liittyvät toisiinsa representaation kautta, ja ne ovat suunnittelu (planning), tuottaminen (composing) ja tarkistus ja korjaus (revising). (Sharples 1999, 62, 72.) Kellogg (1994, 27)

puolestaan lisää tähän vielä tekstin laatimista edeltävän tiedon keräämisen, johon kuuluu esimerkiksi mahdolliseen lähdemateriaaliin tutustuminen.

Tekstin suunnittelulla on kaksi tarkoitusta: sen tulee ohjata tekstin tuotantoa ja auttaa kirjoittajaa järjestämään ajatuksiaan. (Sharples 1999, 88.) Flower pitää huolellista suunnittelua tärkeänä ongelmanratkaisun näkökulmasta. Hyvät kirjoittajat luottavat suunnitteluun, koska se säästää aikaa. Yritykseen ja erehdykseen turvautuminenkin saattaa toimia, mutta kirjoittajan ei ole syytä luottaa yksin siihen (Flower 1989, 75.) Kellogg (1994, 27) painottaa myös tässä vaiheessa ideoiden järjestämistä ja tekstiä koskevien tavoitteiden asettamista.

Suunnitelmat voivat olla monenlaisia. Ne voivat olla joko huolellisesti kirjoitettuja, tai pelkkiä raapustuksia satunnaiselle paperinpalalle. Käyttökelpoisimmat suunnitelmat ovat niitä, joissa on mahdollista yhdistää se, mitä haluaa tehdä siihen, mitä haluaa sanoa. Kirjoittajan on suunnitelman avulla mahdollista toimia päämäärätietoisemmin kuin mihin hän muuten kykenisi hakiessaan muististaan tai muista käytettävissä olevista resursseista tarvitsemaansa tietoa. (Flower 1989, 88-89.) Kirjoitussuunnitelman tulee siis sopia muuttuviin tilanteisiin, joten sitä tulee tulkita aina uudelleen työn edistyessä. (Sharples 1999, 75.) Omiin tapoihini ei kuulu laatia huolellisia suunnitelmia, vaan kirjaan ylös satunnaisia lauseita koskien sitä, mitä henkilö tekee tai sanoo, myöhempää käyttöä varten. Suunnitelmat saattavat myös olla olemassa pelkästään mielessäni.

Tekstin tuottaminen ei ole pelkästään sanojen muodostamista, vaan tekstin muotoilua (design), jonka avulla kirjoittaja luo ja rakentaa tekstiä vaikuttaakseen lukijoihin tekstin kautta. Tekstin tuottamisessa on kyse rekonstruktioista, jossa kirjoitettuun tekstiin on mahdollista palata ja käyttää sitä apuna uuden tekstin tuottamisessa (Sharples 1999, 90, 92.) Kellogg (1994, 28) puolestaan käyttää tässä kohtaa ilmausta tekstin kääntäminen (translating). Tavoitteena on kirjoittamista koskevien sääntöjen soveltaminen niin, että tekstin idea välittyy kirjoittajan sisäisestä maailmasta sen ulkopuoliseen.

Kokeneet kirjoittajat tarkistavat ja korjaavat (revise) työtään jatkuvasti. He

muokkaavat luonnoksiaan, laajentavat niitä, ja järjestävät niitä uudelleen joko kokonaan tai osittain. He myös tarkastavat tekstiä kahdella eri tasolla. Joko he keskittyvät yksityiskohtiin, hiovat kielioppia ja muokkaavat tyyliään siten, että vain pieni osa tekstistä muuttuu, tai sitten he tekevät muutoksia, jotka vaikuttavat koko tekstiin, sen ytimeen ja pääajatuksiin. Suurten muutosten tekeminen on vaativaa, ja kokeneet kirjoittajat pyrkivätkin lukemaan omaa työtään kuin lukisivat sen ensimmäistä kertaa. Näin he saavat ajatuksia siitä, miten tekstiä voisi edelleen parantaa. (Flower 1989, 215.)

Sharples (1999, 104) toteaa samansuuntaisesti, että kokeneet kirjoittajat tarkistavat ja korjaavat tekstiään erityisesti siksi, että he haluavat syventää omaa ymmärtämystään tekstistä tai muokata tekstiä hyväksyttävämmäksi tai tarkoituksenmukaisemmaksi lukijoidensa kannalta. Myös Kellogg (1994, 28) sisällyttää tähän toimintaan tekstin ja sitä koskevien suunnitelmien arvioinnin, virheiden korjaamisen ja sen huomioonottamisen, että kirjoittajan aikomukset välittyvät lukijalle.

Edellä mainitut kirjoittamisprosessin vaiheet eivät ole toisistaan irrallisia, vaan kirjoittajat siirtyvät jatkuvasti niiden välillä työsteessään tekstiä. (Sharples 1999, 110, Kellogg 1994, 122.) Hyvät kirjoittajat vuorotellen tuottavat, järjestävät ja suunnittelevat tekstiä koskevia ideoitaan. Näiden strategioiden vuorottelu auttaa työstämään ongelmia. (Flower 1989, 102.)

6.3.2 Kirjoittaminen ongelmanratkaisuna

Flower (1989, 44-45) määrittelee ongelman yksinkertaisesti tilanteeksi, jossa täytyy päästä pisteestä A pisteeseen B, eli tähtäimessä olevaan päämäärään. Kirjoittajan on mahdollista käyttää ongelmanratkaisussa kolmea eri lähestymistapaa. Ensimmäinen näistä on sääntöjen soveltaminen. Tähän kuuluvat esimerkiksi peruskoulussa opetetut kirjoittamisen mallit, joissa edetään aiheen esittelyn ja analyysin kautta päätäntöön. Tämä malli on kuitenkin hyödytön heti, kun ongelmat muuttuvat monimutkaisemmiksi.

Toinen on päämäärään pyrkiminen yrityksen ja erehdyksen kautta. Ratkaisutapa on siitä helppo, että mitään esityötä ei tarvita, pelkkä kirjoittaminen riittää. Tämän ratkaisutavan heikkous on kuitenkin se, että jos vaihtoehtoja on liikaa, kaikkien mahdollisuuksien läpikäyminen vie tuhottomasti aikaa. (Flower 1989, 44.)

Kolmas keino on heuristiikka. Flower (1989, 44-45) viittaa heuristiikkaan erityisinä strategioina, joita ongelmanratkaisussa käytetään. Paitsi että strategiat helpottavat toimintamallin valitsemista useiden vaihtoehtojen joukosta, ne myös takaavat hyvät onnistumisen mahdollisuudet. Usein kirjoittamisessa käytetty strategia on esimerkiksi se, että raapustetaan muistiinpanoja, mutta järjestetään ne vasta myöhemmin. Kaikki strategiat eivät kuitenkaan aina toimi halutulla tavalla, ja silloin kirjoittajalla on hyvä olla vaihtoehtoisia keinoja edetä työssään. Flower pitää kuitenkin heuristiikkaa luovimpana ja luotettavimpana ongelmanratkaisutapana kirjoittamisen kannalta.

Omassa työssäni sääntöjen soveltaminen ei sellaisenaan ole mahdollista. Vaikka toiminkin realistisen romaanin genren asettamien rajojen puitteissa, ne eivät tarjoa johdonmukaista etenemismallia. Sen sijaan sovellan kahta jälkimmäistä menetelmää. Varsinkin, jos en ole aivan varma siitä, mihin suuntaan tekstin kanssa pitäisi seuraavaksi edetä, ”päämäärätön” kirjoittaminen voi olla hyvinkin hedelmällistä. Kirjoittamisstrategioinani laadin usein vaihtoehtoisia kohtauksia tai ideoin, mitä tekstissä voisi tapahtua seuraavaksi.

Toisinaan kirjoittaminen toimiikin keinona testata sellaisia ajatuksia, jotka on tarkoitettu muiden luettavaksi. Merkitessään ajatuksiaan muistiin kirjoittaja antaa itselleenkin mahdollisuuden tarkastella ja analysoida niitä perinpohjaisemmin. (Flower 1989, 16.) Tavoitteet (goals) saattavat myös olla epämääräisiä, jolloin kirjoittaja voi vain kirjoittaa ja katsoa mitä saa aikaiseksi. Tällainen toimintatapa saattaa auttaa löytämään uusia uria (Flower 1989, 90.)

Tekstiä koskevien suurten ongelmien ratkaisemiseksi on yleensä monia tapoja. Silloin kannattaa miettiä eri vaihtoehtoja huolellisesti, ja pitää mielessä, miten tehdyt muutokset vaikuttavat muuhun tekstiin. (Flower 1989, 219.)

Henkilöhahmojen kannalta on oleellista huolehtia siitä, että tehdyt valinnat tukevat hahmolle rakentuvaa identiteettiä eivätkä rapauta sitä.

Ongelmien pohtiminen on tehokas keino. Kun kirjoittaja on muotoillut seuraavan ongelmansa, mutta pitää sen mielessään tekemättä sille mitään, ratkaisu siihen ilmestyy usein kuin itsestään. Syyksi tähän on esitetty, että pohdiskellessaan ongelmaa ihminen hylkää aikaisemman, riittämättömän suunnitelmansa tai unohtaa sen, ja on näin vapaa käyttämään kaikkea oppimaansa hyväkseen. Tämä menetelmä edellyttää, että ongelmaan palataan aika ajoin, jotta se pysyy mielessä, ja kun idea sen ratkaisemiseksi tulee, se kirjoitetaan heti ylös. (Flower 1989,108.)

Tämä ilmenee omassa kirjoittamisessani siten, että kohtausta saattaa olla valmiina mielessäni, mutta joko en saa sitä ollenkaan paperille tai saan vain epäonnistuneita versioita, kunnes se yhtäkkiä ilmaantuu helposti ilman, että olen huomannut ajattelevani kyseistä vaihtoehtoa. Samoin henkilöhahmon toiminta saattaa yhtäkkiä olla täysin selvää, vaikka aikaisemmin en olisi tiennyt miten hän aikoo toimia jossakin tietyssä tilanteessa.

Kirjoittajan ajatukset saattavat vaellella päämäärättömästi, vaikka tekstin tuottamisen kannalta onkin välttämätöntä, että kirjoittaja myös asettaa itselleen tavoitteita saattaakseen tekstin valmiiksi. Tekstin luomisen kannalta unelmointi on kuitenkin oleellista siinä, missä päämäärätietoisempikin ajattelu. Kirjoittamisen tutkiminen johtaakin usein kohtaamiseen ajattelun epäsuoruuden kanssa. Kirjoittajan elämässä ongelmanratkaisun vaiheet ja hyvin määritellyt tavoitteet ovatkin yhtä merkittäviä päiväunien, mielessä pyörivien kuvien ja toistuvien ajatusten kanssa. (Kellogg 1994, 15-16.)

7 KIRJOITTAJAN VALINTOJA OHJAAVAT TEKIJÄT

Olennaista henkilöahmojen luomisessa on mielestäni se, että hahmon on muodostettava kokonaisuus. En halua tässä yhteydessä käyttää sanaa uskottava, koska kuten jo aikaisemmin totesin, uskottavuus on mielestäni ainakin osaksi mielipidekysymys. Sen sijaan totean, että henkilöahmon toiminnan, sekä psyykkisen että fyysisen, on oltava siinä mielessä kokonaisvaltaista ja johdonmukaista, että henkilö ei voi yhtäkkiä alkaa toimia toisin kuin aikaisemmin ilman syytä.

Tämä kokonaisvaltaisuus on se, mihin pyrin henkilöahmoja luodessani. Perustan pyrkimykseni Palmerin (2004, 185-186) näkemykseen, että henkilöahmojen mieli on mahdollista tulkita jatkuvaksi ja yhtenäiseksi sekä Bennettin ja Roylen (1995, 51) määrittelyyn henkilöahmon identiteetistä kokonaisuutena joka voi muodostua hahmon ristiriitaisista ominaisuuksista huolimatta. Henkilöahmon rakentamista lähestyn puolestaan siitä näkökulmasta, että henkilöahmon muodostuminen on ongelma, jonka ratkaiseminen on mahdollista kirjoittamalla. Valmis henkilöahmo on osoitus siitä, että ongelma on selvitetty.

Jokainen kirjoittajana tekemäni valinta rakentaa osaltaan henkilöahmon identiteettiä. Rakennusaineita ovat luonnollisesti sellaiset seikat kuin toiminta, puhe, ulkoinen olemus ja ympäristö (Rimmon-Kenan 1991, 79-86) mutta merkittävässä osassa on erityisesti sivulla 41 mainitsemani sosiaalinen ympäristö.

Kirjoittamista koskevat valinnat eivät tapahdu tyhjiössä. Kirjoittajan on huomioitava monia seikkoja niitä tehdessään. On ajateltava tekstin kokonaisuutta ja sen sujuvuutta, jo edellä mainittua henkilöahmon kokonaisuutta sekä lukijan mahdollisuuksia tekstin tulkitsemiseen. Kirjoittamiseen sisältyy myös erilaisia rajoitteita, jotka ohjaavat valintoja.

Tämän osan aluksi käsittelen niitä rajoitteita, jotka hallitsevat kirjoittamistani alusta lähtien ja toimivat samalla valintojani ohjaavina tekijöinä. Sen jälkeen esittelen lyhyesti oman tekstini pää- ja sivuhenkilöitä sekä kerronnallisia ratkaisuja.

Seuraavaksi pohdin omaa kirjoittamistani ja siinä soveltamiani ongelmanratkaisukeinoja. Lopuksi esittelen sitä, millaisia valintoja olen henkilöihahmojeni rakentamisessa tehnyt, analysoin niitä ja käyn läpi niitä ohjaavia tekijöitä, kuten henkilöiden vuorovaikutusta. Käytän esimerkkinä omaa tekstiäni sekä kokemuksia muilta kirjoittajilta käyttäen hyväkseni *Miten kirjani ovat syntyneet* – sarjaa, sekä John Irvingin teosta *Elokuvaaurani*, jossa romaanin muokkaaminen elokuvakäsikirjoitukseksi tarjoaa erinomaisen tilaisuuden tarkastella kirjoittajan tekemien valintojen vaikutusta henkilöihahmoihin ja tekstin kokonaisuuteen. Lopuksi pyrin tekemään yhteenvetoa siitä, millaisia valintoja kirjoittajan on mahdollista tehdä, mikä on niiden vaikutus henkilöihahmoihin ja mitkä syyt ovat niiden taustalla. Koska en ole kokenut kirjoittaja ja toimin itse ensimmäisen oman pitkän tekstini arviojana, tavoitteenani ei ole tarkastella vain omia valintojani ja arvottaa niitä, vaan nimenomaan myös löytää muilta kirjoittajilta samankaltaisia kokemuksia kirjoittamisen valintatilanteista ja niiden ratkaisuista.

Tulen puhumaan toisinaan henkilöihahmojen luomisesta, toisinaan tarinan tai kohtausten luomisesta. Vaikka aiheenani ovat kirjoittajan tekemät valinnat henkilöihahmojen luomisessa, henkilöihahmojen rakentumista ei ole mahdollista tarkastella irrallaan muusta tekstistä. Mielestäni voidaan sanoa, että lähes kaikki kirjoittajan tekemät tekstiä koskevat valinnat vaikuttavat osaltaan henkilöihahmojen rakentumiseen. Näin ollen niitä ei voi irrottaa toisistaan eikä tarkastella erikseen. Tässä yhteydessä esiin tulee henkilöihahmon kahtiajakoisuus, josta mainitsin jo sivulla 21. Vaikka henkilö voidaan esittää vain tekstin osana, sillä on samanaikaisesti mahdollisuus viitata johonkin tekstin ulkopuoliseen. Nämä tulkinnat mahdollistuvat toistensa kautta, niiden edellyttäessä toisiaan (Woloch 2003, 17). Tässä tapauksessa puhuessaan yhdestä kirjoittajasta tulee siis väistämättä puhuneeksi myös toisesta.

Väinö Linna puhuu juuri tästä henkilöiden ja tekstin välisestä yhteydestä käsitellessään teoksessa *Täällä pohjantähden* alla esiintyviä henkilöitä:

Kutakin ihmistä sääteli kirjan kokonaisrakenne, ja he puolestaan motivoivat sen. (Linna 1969, 72.)

7.1 GENREN JA LAJIN ASETTAMAT RAJOITUKSET

Ensimmäinen henkilöahmoja rajoittava tekijä on genre. Koska valitsemani genre on realistinen proosa, käytän henkilöahmojeni luomisessa niitä elementtejä, joita pidetään proosan henkilöahmoille ominaisena. Genren tunteminen siis ohjaa kirjoittamistani. Samalla se tarjoaa tekstin lukijalle avaimia tekstin tulkintaan (Palmer 2004, 41-42). Genre siis toimii kirjoittamista rajoittavana tekijänä eli tarjoaa sen kehikon, jonka sisällä on mahdollista tehdä valintoja (Sharples 1999, 100).

Kirjoitan realistista proosaa. Kuten alussa mainitsin, mimeettisyys eli todellisuuden huolellinen jäljittely ei ole kirjallisuudessa mielestäni mahdollista. Jos se olisi, voitaisiin mielestäni samalla olettaa, että on olemassa yksi, yhteinen todellisuus, jonka kaikki siinä sillä hetkellä elävät kokevat samalla tavalla. Sen sijaan koen, että realismissa kirjoitetaan todellisuuden ehdoilla. Toisin sanoen mikään, mitä pidetään yliluonnollisena, ei ole mahdollista realistista romaania kirjoitettaessa.

Oman tekstini kannalta tämä merkitsee, että henkilöahmoillani voi olla vain sellaisia kokemuksia, jotka ovat mahdollisia siinä ajassa, missä he elävät. Tekstini sijoittuu 1900-luvun alkupuoliskolle, joten henkilöillä ei voi olla käytettävissä mitään sen jälkeiseen aikaan sijoittuvia laitteita tai tietoa tulevaisuuden tapahtumista. Koska tekstissä ei voi ilmetä mitään yliluonnollista, tästä seuraa, että jos henkilöahmoni kokevat jotakin epätodellista, kyseessä on joko unijakso tai mielen sairaus. Vaikka kirjoittajana luon oman maailman, luomani maailma toimii siis olemassa olevan todellisuuden lainalaisuuksien mukaan.

Koska realismin henkilöahmoille ominaista on psykologinen motivaatio (Saariluoma 1992, 10), pyrin siihen, että vaikka henkilöahmoni eivät välttämättä ole mieleltään vakaita, heidän toimintaansa ohjaavat samankaltaiset motivaatiot kuin mitkä ohjaavat toimintaa todellisessa elämässäkin. Realismissa olisi toki mahdollista kirjoittaa täydellisestä mielipuolesta, jonka toimintaa ei ole mahdollista

perustella, mutta sellaisen ottaminen päähenkilöksi olisi varsin hedelmätöntä sekä itse tekstin että lukijan kannalta.

7.2 HENKILÖHAHMOJENI MUOTOUTUMINEN

Päähenkilöiden valinta on mielestäni merkittävin kirjoittajan tekemistä valinnoista. Päähenkilöt määrittävät sen, millainen tekstistä tulee, ja parhaat päähenkilöt syntyvät siten, että teksti etenee ensisijaisesti heidän ehdoillaan, eikä toisinpäin. Heillä on tarina, ja teksti on kirjoittajan väline sen kertomiseen. Tämä on tietenkin mielipidekysymys ja liittyy täysin siihen, mitä kirjoittaja lukijana itse arvostaa. Joku toinen saattaa pitää lukukokemuksen kannalta merkittävämpänä kirjoittajan kykyä luoda tietynlaisia toimintaympäristöjä hahmoilleen, kuten esimerkiksi science fictionissa, joku toinen saa tyydytystä juonen kaavamaisuudesta kuten dekkareissa ja kolmas pitää omaperäistä tai esteettistä kieltä tekstin merkittävimpana ansiona.

Itse olen kuitenkin lukenut hyviltä kirjoittajilta, joiden aikasemmista kirjoista olen nauttinut juuri henkilöhahmojen vuoksi myös sellaisia kirjoja, joissa on vahva teema, mutta keskinkertaiset päähenkilöt. Minulla ei ole todisteena kuin oma kokemukseni, mutta väitän, että toisinaan tällaisista kirjoista on aistittavissa se, onko henkilöhahmo ollut kirjoittamisen lähtökohta, vai onko kirjoittaja ajatellut haluavansa kirjoittaa tietyistä aiheista, ja sitten luonut henkilöhahmot joiden arvioi parhaiten sopivan aiheesta kertomiseen.

Aina aiheen ensisijaisuus ei kuitenkaan heikennä päähenkilöitä. Esimerkiksi Väinö Linna toteaa käyttävänsä kumpaakin tapaa aloittaessaan kirjoittamisen. Kuvaillessaan *Täällä pohjantähden alla*- teoksen syntyä hän toteaa:

Päinvastoin kuin Tuntematon, tämä kirja ei syntynyt henkilöhahmojensa, vaan aiheensa ja koko senaikaisen ajatusmaailmani myötä. (Linna 1969, 71.)

Mistä omat päähenkilöni sitten syntyivät? Yksiselitteistä vastausta minulla ei ole. Kun aloitin kirjoittamisen, mielessäni oli kohta, jossa kaksi naista riitelee. Näin kohtauksen kuvana, jossa toinen naisista makasi sängyssä ja toinen oli vihainen

hänelle. Naisilla oli yllään vanhanaikaiset, pitkät hameet. Tiesin, että he ovat tekstini päähenkilöt.

Kuvien näkemisestä ennen kirjoittamista puhuu myös Kjell Westö:

Nuo henkilökohtaiset alkukuvani eivät välttämättä ole itse tarinan aloituskuvia. Ne kuvat ainoastaan synnyttävät tarinan sisälläni... tai pikemminkin panevat sen alkuun, sillä usein minun on odotettava vuosia ennen kuin tiettyyn alkukuvaan liittyvä tarina löytyy. (Westö 2000, 528.)

Lukiessani muiden kirjoittajien kokemuksista totesin, että kirjoittaja saattaa poimia hahmonsia todellisista henkilöistä, kuten esimerkiksi Väinö Linna on joidenkin henkilöiden kohdalla tehnyt:

Jussin esikuva taas raivasi torpan korpeen ja sai myös lopulta suuren saituutensa ansiosta kokoon talon hinnan. (Linna 1969, 72.)

Kaikilla kirjoittajilla ei selviä esikuvia ole:

Viivyn pitkään henkilökuvieni hahmottamisessa. Minusta itsestäni he ovat syntyneet, jokaisesta olen vastuussa vain itselleni. (Joenpelto 1969, 91.)

Hahmot saattavat myös olla yhdistelmä kirjailijan tapaamista ihmisistä:

Jokainen kirjailija törmää kai joskus siihen, että ihmiset uskovat olleensa hänen malleinaan, vaikkei kyseessä edes olisi mikään avaintarina. On nähtävästi vaikea käsittää, että kirjassa on yhden nimi voitu lainata yhdeltä, vuorosana toiselta, kasvot kolmannelta ja tilanne jonkun neljännen kertomasta – ainesten alkuperästä ei aina ole itsekään selvillä sitten kun teos on valmis. (von Schoultz 1980, 57.)

Omilla henkilöilläni ei myöskään ole suoria esikuvia todellisuudessa, ja jos joitakin piirteitä on lainattu todellisilta henkilöiltä, en ainakaan toistaiseksi ole itse tiedostanut näin tapahtuneen. Mielestäni on kuitenkin selvää, että tavalla tai toisella omat henkilöhahmoni ovat yhdistelmä kaikista niistä ihmisistä, joita olen tavannut tai joista (todellisista tai fiktiivisistä) olen lukenut.

Tekstini päähenkilöt ovat identtiset kaksoset nimeltä Eva ja Laura (*Pettymyksiä*, 2011). Eva ja Laura elävät 1900-luvun alkupuolella vauraalla maatilalla. Heidät esitellään heti alussa, ja he saavat tekstissä eniten tilaa, eli tässä mielessä he ovat tyypillisiä päähenkilöitä. Tapahtumat kuvataan siten, että aluksi molemmat päähenkilöt ovat tekstissä läsnä. Kun heidän tiensä sitten eroavat, kerronta seuraa kumpaakin erillään vuorottelevissa jaksoissa.

Tilan jakautuminen osoittaa hahmon merkityksellisyyttä tarinan kannalta. Jokainen kohta tekstissä kiinnittää huomion tiettyihin hahmoihin ja samalla vähentää sitä toisilta. Kerrontaan sisältyy siis sarja valintoja. (Woloch 2003, 12-13.) Eri henkilöt siis saavat huomiota tekstissä epätasaisesti ja rajallisesti, ja henkilöiden samaa tila muodostuu vuorovaikutuksessa henkilöiden välillä.

Henkilöiden muotoutumiseen vaikuttavat esiintymisen määrän lisäksi se tapa, jolla hän ilmestyy tekstiin ja hänet esitetään, ja se, miten hänestä puhutaan. Samoin henkilön asemaan vaikuttaa se, millä tavoin hänen sisäinen maailmansa on aistittavissa tekstistä. (Woloch 2003, 177.) Mitä voimakkaammin henkilön sisäinen maailma ilmenee ja mitä enemmän siitä kerrotaan, sitä merkittävämpi henkilö on siis kyseessä. Sama jako on havaittavissa myös omassa tekstissäni.

Henkilön tulkitseminen päähenkilöksi ei ole aina ongelmaton, ja samankin tekstin henkilöitä on mahdollista tulkita eri näkökulmista, kuten John Irving toteaa saamansa lukijapalautteen perusteella:

Garp saattaa olla päähenkilö, mutta hänen äitinsä Jenny Fields on paljon dramaattisempi henkilö kuin poikansa. Monet lukijat kirjoittivat minulle, että heistä Jenny on kirjan päähenkilö (Irving 1999, 39.)

Käsitellessään Jane Austenin romaania *Ylpeys ja ennakkoluulo* Woloch (2003, 81) pitää kirjan päähenkilön, Elizabethin, merkittävyyden osoituksena sitä, että teoksen muut hahmot keskustelevat hänestä ilman, että hän on itse läsnä kohtauksessa. Sama toistuu myös omassa tekstissäni. Mitä merkittävämpi henkilö on kyseessä, sitä enemmän hänestä puhutaan silloin, kun hän ei ole paikalla.

Laura ja Eva keskustelevat jatkuvasti toisistaan ja keskinäisestä suhteestaan muiden kanssa.

Seuraavassa esimerkissä omasta tekstistäni Laura ja Frans puhuvat Evasta, mikä siis ilmentää Evan merkittävyyttä. Samoin Lauran huolestuneisuus ilmentää kiinteää suhdetta hänen ja Evan välillä ja Evan asemaa tekstissä. Sillä on merkitystä Lauralle, mitä Eva hänestä ajattelee.

”Onko Evasta kuulunut mitään?”

Albert pudisti päätään, mutta sanoi hetken hiljaisuuden jälkeen: ”Hän tietää kyllä.”

”Oletko varma? Entä jos hän ei avaa tätäkään kirjettä?”

”Osoitin sen Fransille.”

”Sinun ei olisi pitänyt.”

”Kyllä olisi. Jos se hänestä olisi kiinni, hän kiukuttelisi vielä vuosikaudet.”

”Mutta hän ei ole täällä.”

Albert kiristeli hampaitaan.

”Kyllä on, vaikkei olekaan antanut vielä kuulua itsestään.”

Lauran kasvoille kohosi hymy, joka sai hänet näyttämään terveemmältä.

”Mistä tiedät?”

”Frans lähetti viestin. Eva on mennyt hänen vanhempiansa luo.”

Lauran hymy häipyi. Hän näytti taas väsyneeltä.

”Miksei hän tullut tänne?”

”Enpä osaa mennä sanomaan.”

Albert kävi vetämässä ikkunaverhot kiinni, jottei valo paistaisi Lauran kasvoihin

”Mutta teidän ette syö. Arvasin, ettei meidän pitäisi puhua hänestä, hän saa teidät aina tolaltanne. Ruokannekin on varmasti jo jäähtynyt.” (Oksanen 2011, 94-95.)

Myös Laura ja Eva saattavat kuitenkin käydä keskustelua esimerkiksi Albertista, joka on sivuhenkilöistä merkittävin. Näin ollen Wolochin havainto tuntuu ainakin oman tekstini kohdalla pitävän paikkansa. Se, kuinka paljon henkilöstä puhutaan tekstissä, korreloi hänen merkittävyytensä kanssa. Voidaan siis perustellusti sanoa, että kirjoittaja pystyy vaikuttamaan henkilöiden välisiin suhteisiin paitsi sen kautta, miten henkilöistä puhutaan, myös sillä, miten paljon heistä puhutaan.

Päähenkilöni Eva ja Laura ovat identtiset, joten he näyttävät täysin toisiltaan. Tällä seikalla on merkitystä kirjoittamisen jatkon kannalta. Se, että henkilöt näyttävät

samalta, avaa useita mahdollisuuksia. Muut tekstissä esiintyvät henkilöt eivät välttämättä kykene erottamaan heitä toisistaan. Kaksosuus sekä jaettu ulkonäkö ei myöskään voi olla vaikuttamatta heidän identiteetteihinsä. Myös lukijat osaavat epäilemättä odottaa, että päähenkilöiden identtisyys tulee vaikuttamaan tarinaan jollakin tavalla.

Tekstissäni esiintyy kahdenlaisia sivuhenkilöitä. Toisaalta sellaisia, joihin Evalla ja Lauralla tai jommallakummalla heistä on läheiset suhteet, toisaalta sellaisia, joiden osuus tekstissä on vähäinen. Usein esiintyviä sivuhenkilöitä ovat vanha, luotettava palvelija Albert, tyttöjen äiti sekä Frans, Evan tuleva aviomies ja Emil, Luran poika. Henkilöiden välinen rajanveto ei kuitenkaan ole selvä, vaan pikemminkin liukuva.

Siinä, missä päähenkilöt nousevat tekstin lähtökohdaksi, sivuhenkilöt ilmestyivät siihen usein tarpeen mukaan. Heidän asemansa tekstissä on usein toimia havaitsijana sille, mitä päähenkilöiden välillä tapahtuu, tai motivoida päähenkilöitä toimimaan jollakin tavalla.

Woloch (2003, 47, 69) mainitsee, että *Ylpeydessä ja ennakkoluulossa* päähenkilö Elisabethin sisaret ovat tarpeellisia tarinan diskurssissa Elisabethin kannalta, ja päähenkilö rajataan ja esitetään heidän avullaan. Tämä on mielestäni merkittävä havainto. Henkilöt peilautuvat tekstissä jatkuvasti toisiaan vasten, ja tässä tapauksessa yksi sivuhenkilöiden tehtävistä on korostaa Elisabethia, joka näyttäytyy tekstissä paitsi omana, erillisenä hahmonaan, myös suhteessa sisariinsa.

Samalla tavoin Veijo Meri kuvailee erään sivuhenkilön ja päähenkilön, Joosen, välistä suhdetta teoksessa *Manillaköysi*:

...tämä vääpeli tuli hämmentämään käsityksiä hulluudesta ja viisaudesta. Joosea ei saanut leimata oikopäätä typeräksi ja hulluksi. Eihän köyden tuominen rintamalta vartalon ympärillä ollut mikään hullu ajatus. (Meri 1969, 39.)

Tässä tapauksessa sivuhenkilön hulluuden on tarkoitus esittää päähenkilön mielettömältä tuntuva teko oikeassa suhteessa. Joose voi toimia erikoisesti, mutta mielenvikainen hän ei ole.

Sivuhenkilöiden valinta ei aina ilmene tietoisella tasolla. En kirjoittaessani välttämättä kykene miettimään, että nyt tarvitsen henkilön joka motivoi Lauran tekoon A ja saa Evan siksi toimimaan tavalla B. Sivuhenkilöiden roolit ovat myös erilaisia, ja heitä on vaikea verrata keskenään. Eri henkilöt saattavat lisäksi toimia osittain samoissa tehtävissä, joten mitään tärkeysjärjestystä olisi vaikeaa laatia muuten kuin esiintymistiheyden perusteella, mikä ei sekään ole mielestäni täysin luotettava mittari. Kaikilla henkilöillä on kuitenkin oma paikkansa tarinan diskurssissa, koska jo tätä paikkaa ei olisi, henkilöiden esiintyminen tekstissä olisi tarpeetonta (Woloch 2003, 41).

Sivuhenkilöiden on mahdollista rakentua tietyn luonteenpiirteen tai idean pohjalta (Forster 1927 Kantokorven 2005, 122 mukaan). Ne voivat siis esimerkiksi edustaa tiettyä ihmistyyppiä, kuten asemapäällikkö John Irvingin *Oman elämänsä sankarissa*:

Hän... on päähkähullu ja surullinen hahmo. Hän edustaa myös tarumaisen tyhmää sivuhenkilöä. (Irving 2000, 133.)

Toisaalta sivuhenkilön yksittäinen ominaisuus voi olla sellainen, että hahmoa hallitseva piirre vaikuttaa muihin henkilöihin, saa heidät toimimaan tai tuntemaan tietyllä tavalla, kuten kuoleva orpolapsi *Oman elämänsä sankarissa*:

...Fuzzy on sydämensärkijä, se on Fuzzyn raison d'être. (Irving 2000, 147.)

Omassa tekstissäni äidin mielen järkkäminen aiheuttaa sen, että muut henkilöt joutuvat huolehtimaan hänestä ja suojelemaan häntä.

Eräs sivuhenkilöiden ryhmä, mikä omassa tekstissäni erottuu selvästi muista, on palvelusväki. Palvelusväellä on tekstissäni Rimmon-Kenanin (1991) mainitsema *yleinen funktio*. Palvelusväki siis edustaa sitä yhteiskuntaa jossa päähenkilöt

elävät ja näyttäytyy tekstissä työnsä kautta (Woloch 2003, 84 ja Rimmon-Kenan 1991, 55). Tästä on poikkeuksena oman teokseni Albert, mutta hänen asemansa ei ole tyypillinen palvelijalle, vaan muistuttaa enemmänkin perheenjäsenen asemaa. Jos ajatellaan jo aikaisemmin mainitsemiani tarpeen mukaan ilmestyviä henkilöitä, palvelusväki edustaa juuri sellaisia. Omassa työssäni esimerkiksi päähenkilöiden sosiaalinen asema vaatii ympärilleen tällaisia hahmoja, ja päähenkilöiden sosiaalisen aseman laskiessa tai jälleen noustessa palvelusväki joko katoaa tai ilmestyy takaisin.

Ylpeydessä ja ennakkoluulossa kertoja esittää palvelusväen viestintuojina tai välittäjinä jättäen heidät muuten vähälle huomiolle, ja heidän toimijuutensa tekstissä saa hyvin vähän tilaa. Heidä luonnehditaan lyhyesti, mainitsemalla esimerkiksi voitonriemuinen hymy ainoana palvelijan olemusta kuvaavana tekijänä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kirjailija pyrkisi esittämään ajatuksia palvelusväen vähäpätöisyydestä ylipäänsä, vaan pikemminkin yhdistää palvelijat henkilöiden epäsymmetriseen järjestykseen tekstin rakenteessa. Tämä rakenne laajenee toisesta ääripäästä, jossa ovat litteät henkilöitä, kuten juuri palvelusväki, aina kehittyneimpiin hahmoihin, kuten päähenkilöihin, asti. (Woloch 2003, 121-122.)

Palvelusväki esiintyy usein samalla tavoin omassa tekstissäni:

Palvelustyttö tuli avaamaan. Tytöllä oli siistit, mustat vaatteet ja valkoinen esiliina, ja hänen kasvoillaan oli harjoittelun vakava ja arvokas ilme.

”Niin”, hän kysyi ja silmäili Lauraa epäluuloisesti. Hän katsoi tämän puhtaita mutta kuluneita vaatteita ja kumartui eteenpäin ottaen tukea ovenpielestä nähdäkseen paremmin.

”Tulitteko hakemaan töitä?”

Laura käänsi päätään niin, että hänen kasvonsa olivat varjossa, ja sanoi sitten puoliksi kuiskaten:

”Onko Emil kotona?”

Palvelustyttö silmäili Lauraa uudelleen päästä varpaisiin, nyt entistäkin uteliaammin. Lopulta hän sanoi: ”Hetkinen, tarkistan onko Emil-herra kotona. Kenet voin ilmoittaa?”

Laura pudisti nopeasti päätään.

Palvelustyttö meni sisään ja sulki oven perässään. Hetken päästä hän palasi.

”Emil herra ei ota teitä vastaan.”

Laura avasi suunsa, mutta palvelustyttö kohotti kätensä ennen kuin hän ehti sanoa mitään.

”Hän sanoi tietävänsä kuka te olette.”

Tässä kohtaa palvelustyttö piti toiveikkaan tauon kuin ilmaisten, että asia kiinnostaisi häntäkin. Kun Laura pysyi vaiti, hän jatkoi: ”Ja hän lähetti teille tämän.”

Tyttö painoi pienen paperilapun Lauran käteen ja sulki oven. Laura lähti hitaasti kävelemään pois päin ja taitteli samalla lapun auki. (Oksanen 2011, 35-36.)

Palvelustyttö toimii omassa kohtauksessani juuri Wolochin kuvaamalla tavalla. Esimerkkinä toimiva kohtaaminen on ainoa, jossa kyseinen palvelustyttö esiintyy. Kohtauksessa tulee kuitenkin esille hänen asemansa viestin välittäjänä, sekä palvelijoihin perinteisesti liitetty luonteenpiirre, uteliaisuus. Kohtaaminen on samalla oivallinen esimerkki siitä, miten realismin perinne ohjaa voimakkaasti kirjoittamistani. En ole mitenkään tiedostanut edellämainittuja asioita kohtausta laatiessani, vaan yhteydet omaani ja Austenin tekstin välillä havaitsin vasta edellä esittämäni Wolochin palvelusväkeä koskevan analyysin kautta.

Miten henkilöiden suhteet toisiinsa ovat sitten tarkasteltavissa? Woloch (2003, 116-117) mainitsee analysoidessaan *Ylpeyttä ja ennakkoluuloa* vähäisemmät sivuhenkilöt, ”minor minor characters”, jotka eroavat muista sivuhenkilöistä siinä, että ne ovat usein karikatyyreja tai pelkästään välineellisessä roolissa. Merkittävämpien hahmojen välillä on temaattisia konflikteja, jotka ovat tärkeitä tekstin kannalta. Vähäisempien sivuhenkilöiden kautta teksti kuitenkin luo niiden kanssa yhteen punoutuvan henkilöihahmojen järjestelmän.

Ymmärrän tämän niin, että kaikkien hahmojen toimintaa tulee tarkastella kokonaisuuden kannalta. Samoin on huomattava, että Elisabeth on riippuvainen vähäisemmistä hahmoista ympärillään juuri siksi, että hänen erityisyytensä on ymmärrettävissä suhteessa vähäisempiin hahmoihin (Woloch 2003, 122-123). Henkilöihahmojen järjestelmä rakentuu siis erilaisista hahmoista, joiden keskinäinen suhde määrittyy tekstissä.

Tästä syystä olen myös ottanut lähtökohdakseni henkilöhahmojen identiteettiä rakentaessani Hallin (1922, 22) käsitteen sosiaalisesta subjektista, jossa identiteetti vakauttaa subjektin vastaamalla ympäristön muutospaineisiin. Tavoitteenani on siis lähestyä henkilöhahmojen rakentumista sosiaalisesta näkökulmasta, eli painottaa hahmojen suhteita ympäröivään yhteiskuntaan eli tässä tapauksessa oman tekstini muihin henkilöihin, joilla on omat paikkansa tekstin rakenteessa ja oma osuutensa henkilöiden välisessä vuorovaikutuksessa. Näin ollen myös toiset henkilöahmot toimivat hahmojeni identiteettiä muokkaavina tekijöinä.

7.3 KERTOJA JA FOKALISOINTI

Kertojani on näkymätön, eli pyrin tuomaan häntä tekstissä esiin niin vähän kuin mahdollista. Oman tekstini yhteydessä näkymättömän kertojan käyttö on mielestäni perusteltua jo senkin vuoksi, että päähenkilöt ovat identtiset. Hahmoista siis puhutaan kolmannessa persoonassa. Olisi vaikeaa käyttää minä - muotoa, koska päähenkilöitä on kaksi ja he ovat poikkeuksellisen läheisessä suhteessa keskenään.

Henkilöhahmoista voidaan kertoa joko suoraan tai epäsuorasti (Rimmon-Kenan 1991, 77 – 78). Itse suosin epäsuoraa kerrontaa. Omalla kertojallani on toisinaan pääsy hahmojen ajatuksiin, mutta kertoja ei kommentoi niitä. Suuri osa kerronnasta tapahtuukin henkilöiden keskinäisen dialogin välityksellä ja toiminnan kuvauksena. Usein toiminnan esittäminen riittää, koska toiminnan motivaatiot ovat tavallisesti havaittavissa implisiittisesti (Palmer 2004, 122).

Samalla tavalla on tehnyt esimerkiksi Veijo Meri *Manillaköyttä* kirjoittaessaan:

Päätin jyrkästi, etten kirjoitaisi ainoatakaan lausetta, jossa sanottaisiin, että nyt Joosella on paha olla...Tuntemuksen piti siirtyä mahdollisimman suoraan. (Meri 1969, 38)

Teot ovat myös tulkinnanvaraisia verrattuna suoraan esittämiseen. Niillä voi leikkiä, koska ne mahdollistavat erilaisia tulkintatapoja. Itse käytän tätä hyväkseni tekstini lopussa. Kun Eva lähtee Lauran luo aseensa kanssa, lukija ei hänen ajatustensa ja tekojensa perusteella voi varmasti tietää, mitä hän aikoo aseella tehdä.

Romaaneissa kuvataan toistuvasti kehon kieltä (Palmer 2004, 132). Kehon kieli on mielestäni kertojalle tärkeä työväline. Se, miten henkilö reagoi tapahtumiin paljastaa hänen todellisen asenteensa usein paljon tehokkaammin kuin hänen sanansa, jotka eivät välttämättä ole luotettavia. Itse suosin kehon kieltä juuri sen vuoksi, että se välittää tehokkaasti henkilöhahmojen asenteita ja tunteita ilman, että heidän sisäistä elämäänsä tarvitsee selittää.

Tästä on esimerkkinä seuraava kohtaus, jossa tytöt ovat kutsuneet lääkärin katsomaan sairasta äitiään. Lääkäri ihmettelee, miksi tytöt eivät ole kutsuneet häntä aikaisemmin, mutta huomaa sitten, että he yrittävät peitellä köyhyytään, jottei kukaan puuttuisi heidän elämäänsä. Tytöt väittävät lääkärille pärjäävänsä Albertin kanssa, mutta heidän kehon kielensä paljastaa, että he ovat huolissaan, koska epäilevät aivan oikein, ettei lääkäri usko heitä.

”Miksette ole kutsunut minua aikaisemmin?”

Laura vaihtoi vaivautuneena jalkaa ja katsahti lattiaan. Eva vilkaisi hätäisesti ympärilleen kuin toivoen voivansa peittää näkymää jotenkin. Lääkäri katsoi ympärilleen huoneessa. Tapetti repsotti ikkunan vierestä, huonekaluilla lepäsi hienoinen pöykerros ja ikkunan väliin asetetut kuivakukat olivat varisseet ja niiden vieressä lepäsi kuolleita hyönteisiä. Hän muisti pihan jonka ruoho oli pitkää ja ulkorakennukset joista tuntui puuttuvan jotain. Ainoa elävä olento oli mustavalkoinen kissa, joka oli juossut puskemaan lääkärin jalkoja ja melkein kaatanut hänet.

”No niin, eiköhän tämä ollut tässä”, hän sanoi hitaasti, mielteliään näköisenä.

Eva vilkaisi häntä nopeasti ja huokaisi hiljaa. Laura oli pidättänyt hengitystään odottaessaan lääkärin sanovan jotain, ja hänkin henkäisi syvään.

”Äitinne on kuitenkin...”

”Kyllä me pärjäämme”, Eva keskeytti nopeasti, ”me pidämme hänestä hyvää huolta. Ja Albert.” (Oksanen 2011, 18.)

John Irving mainitsee vielä yhden tärkeän kertojan tehtävän:

Kirjan kertojanäänellä tai elokuvan taustaaäänellä on kummallakin sama tehtävä kelata tarinaa eteenpäin pikavauhtia. (Irving 2000, 79.)

Vaikka pyrinkin kertojan näkymättömyyteen, on vastaava tehtävä nähtävissä omassakin tekstissäni käytännöllisistä syistä.

Käytän tekstissäni ulkoista fokalisoijaa, joka voi toisinaan havainnoida henkilöitä sisältä käsin. Mielestäni ulkoinen ja sisältä käsin tehty havainnointi täydentävät toisiaan, jos niitä onnistutaan käyttämään sopivassa suhteessa.

Fokalisointi toimii myös keinona korostaa henkilöiden asemaa suhteessa toisiinsa. Mitä merkittävämpi henkilö on, sitä todennäköisemmin fokalisointi tapahtuu myös henkilön sisältä. Omassa tekstissäni päähenkilöitä havainnoidaan usein tällä tavoin, samoin sivuhenkilöitä sitä enemmän, mitä merkittävämpi henkilö on kyseessä. Fokalisointi sivuhenkilön näkökulmasta on kysymyksessä edellisen luvun esimerkikohtauksessa, jossa lääkäri käy tyttöjen äidin luona. Siinä kerronta tapahtuu hetken lääkärin näkökulmasta tämän havainnoidessa ympäristöään.

Kaikkia tekstissä esiintyviä sivuhenkilöitä ei havainnoida sisältä käsin ollenkaan. Kertojan on kuitenkin mahdollista esittää heistä oletuksia tai vaikutelmia, tai havainnoida heitä tekstin muiden henkilöiden näkökulmasta kuten seuraavassa kohtauksessa, jossa sivuhenkilö esitetään vain lyhyesti Evan näkökulmasta:

Ennen pitkää lehmuskatu kävi tutuksi ja ahtaaksi. Eva poikkesi sivukadulle ja löysi sieltä pienen kahvilan. Pian hän jo istui pöydässä leivos ja kuppi kahvia edessään katsellen kuinka pullea omistajatar touhotti ympäriinsä valkoinen esiliina vyötäisillään. (Oksanen 2011, 88.)

Oman tekstini tapauksessa valitsemani näkökulma toimii lukijan kannalta paitsi apuna henkilöiden toimien ymmärtämisessä, myös vihjeenä henkilöiden keskinäisestä asemasta tekstissä.

7.4 OMA KIRJOITTAMISENI ONGELMANRATKAISUNA

Tarkastelen seuraavaksi omaa kirjoittamistani ongelmanratkaisun näkökulmasta ja pyrin avaamaan omaa kirjoitusprosessiani, ja sitä, mistä lähtökohdista olen henkilöahmojeni lähtenyt luomaan. Käytän tässä hyväkseni luvussa kuusi käsittelemiäni kognitiivisen psykologian sovelluksia kirjoittamiseen peilaamalla niitä oman tekstini ja samalla omien henkilöahmojeni rakentumista vasten.

Flowerin (1989, 31) mukaan ongelman määrittely on tärkeää sen ratkaisemiseksi. Ongelman määrittelemiseksi minun tulisi löytää konflikti, eli ristiriita olemassa olevan tilan ja tavoitetilan välillä. Omalla kohdallani näen asian niin, että aloitustilani ja tavoitetilani, eli valmis henkilöahmo, ovat ristiriidassa keskenään, ja kirjoittaminen on se keino, joka lähtee pienentämään tilojen välistä ristiriitaa ja lopulta johtaa sen ratkaisemiseen.

Kirjoittamisessa mielenkiintoista on, että se toimii itsessään ongelmanratkaisuna. Ongelmaa ei siis ole mahdollista käsitellä siten, että voisin ottaa pöytälaatikosta kaavan, jossa lukisi miten henkilöahmo rakennetaan, ja seuraisin sitä. Mitään valmista kaavaa ei ole olemassa. En voi kuitenkaan sanoa, että minulla ei olisi mitään ennakkotietoja henkilöahmoista.

Ongelman ratkaisussa oleellista on asettaa se kontekstiin (Flower 1989, 137.) Henkilöahmon kontekstina toimivat siis muut henkilöahmot, ja minun tapauksessani juuri realismin henkilöahmot. Taustatietonani toimivat siis kaikki ne henkilöahmot, joista olen koskaan lukenut. Heidän ajatuksensa, toiveensa toimintansa ja keskinäinen vuorovaikutuksensa ovat vaikuttaneet minuun ja samalla vaikuttaneet käsitykseeni henkilöahmosta. Keskenään täysin samanlaisia henkilöahmoja ei ole olemassa, mutta jokainen näistä hahmoista on osa suurempaa kokonaisuutta, sitä samaa, johon omatkin hahmoni tulevat muodostuessaan kuulumaan.

Henkilöahmojen luomisessa voidaan kysyä, mitkä ovat ne tekijät, jotka lopulta tekevät hahmosta sen mitä hän on. Vastaus kuuluu: kaikki mitä henkilöahmosta

tai hänen ympäristöstään tai suhteestaan muihin hahmoihin on ylipäätään tekstissä mainittu. Esimerkkinä sanottakoon, että jos ajattelen ketä tahansa tuttavaani, mieleeni tulee väistämättä se kokonaisuus, mikä hän on, jossa kaikki osat sopivat täydellisesti toisiinsa muodostaen juuri kyseisen ihmisen. Näin ollen jokainen tekemäni valinta vaikuttaa siihen, että henkilöahmosta muodostuu omanlaisensa, muista poikkeava, ainutkertainen.

En kuitenkaan väitä, että joka ainut henkilöahmo vaikuttaisi tällaiselta tai että niin edes pitäisi olla. Mutta jos tavoitteena realismin henkilöahmoissa on ihmisen kaltaisuus, on yksilöllisyys lopputuloksena ihanteellinen. Olen kuitenkin täysin tietoinen siitä, että tulos ei ole sellaisenaan helppo saavuttaa, eikä mikään takaa että sen lukijat olisivat asiasta yksimielisiä.

Yleensä kirjoittajat eivät tiedosta kirjoittamisprosessiaan kirjoittamisen aikana, koska he keskittyvät käsillä olevaan tavoitteeseen (Flower 1989, 32). Näin on usein myös omalla kohdallani. Aloitin työni kirjoittamalla muutaman satunnaisen kohtauksen ja tarkastelemalla, mitä niistä syntyy. Tässä vaiheessa opettelin tuntemaan päähenkilöitäni. Nimesin heidät, ja päätin heidän sosiaalisen asemansa ja sen, että he ovat identtisiä.

Päästyäni alkuun kirjoittaminen herätti lisäkysymyksiä. Miksi päähenkilöt riitelivät? Millainen oli heidän keskinäinen suhteensa? Tässä kohtaa tavoitetilani, eli kokonaisvaltainen henkilöahmo, tuntui olevan suhteettoman kaukana. Tiesin, että tekstin alkuun sijoittamani riitelykohtaus oli takauma joka liittyi käsikirjoituksen loppuun. Nyt minun tarvitsisi enää selvittää, miten pääsisin sinne.

Aloin soveltaa Flowerin (1989, 44) päämäärään pyrkimistä yrityksen ja erehdyksen kautta. Kirjoitin sitä mukaa kun mieleeni juolahti asioita. Tällä metodilla ei kuitenkaan pääse kovin pitkälle. Ennen pitkää kirjoittajalla on sarja lyhyitä, irrallisia kohtauksia, jotka eivät kehitä henkilöahmoa, vaan antavat hänestä yksipuolisen kuvan. Esimerkiksi yhden luonteenpiirteen ilmaisemiseksi on mahdollista kirjoittaa useita eri kohtauksia. Itse huomasin tämän alkaessani kirjoittaa päähenkilöideni lapsuudesta. Moni kohtaus perustui siihen, että Eva pyrki

määräilemään Lauraa. Tapahtumapaikat ja tilanteet vaihtelivat, mutta peruskaava oli sama. Tällainen toisto ei kuitenkaan syventänyt hahmoja sen enempää kuin vienyt tarinaa eteenpäin.

Aloin suunnitella tekstiä. Pyrkimyksenäni olivat Sharplesin (1999, 88) mainitsemat tekstin tuotannon ohjaaminen ja ajatusten järjestäminen. Myös ajan säästäminen (Flower 1989, 75) toimi suunnittelun motiivina. Suunnitelmat olivat lyhyitä eivätkä yksityiskohtaisia, koska tiesin, etten kuitenkaan seuraisi niitä tarkasti.

Laadin siis ainoastaan muutaman virkkeen mittaisia hahmotelmia. Esimerkiksi ”Eva ja Laura leikkivät pihalla ja näkevät, kun äiti puhuu yksin”. Näiden hahmotelmien perusteella lähdin etenemään. Toisinaan etenin aiotulla tavalla, joskus hylkäsin hahmotelman. Toisinaan en ollut varma, mikä vaihtoehto olisi paras ja päädyin kirjoittamaan useita kohtauksia. Näin kuitenkin etenin pikkuhiljaa lisäten kohtauksia sinne tänne ja poistaen toisia.

Kjell Westö toteaa yrityksen ja erehtymisen kautta kirjoittamisesta:

...trial and error- metodin erehdykset ja umpikujat nopeuttavat luomisprosessia, ja tulos syntyy pusertamalla. Mutta minulla on myös karvaita kokemuksia siitä, kuinka tarinaa ei kertakaikkiaan voi pakottaa esiin. (Westö 2000, 509-510.)

Itsekin jouduin toisinaan toteamaan, että aina ei sopivaa tekstiä synny, ja useamman kuin kerran työstetty kohtaous päättyi roskakoriin. Toisinaan myös parin päivän tai viikonkin mittainen tauko saattoi edesauttaa hankalan kohtauksen valmistumista.

Yhdistin siis kirjoitusprosessissani paitsi Flowerin (1989) mainitseman yrityksen ja erehdyksen, myös heuristiikan. Heuristiikalla Flower (1989, 44-45) tarkoitti niitä strategioita, joita ongelmanratkaisussa käytetään. Oma strategiani oli siis raapustaa muistiinpanoja kohtauksesta ja luonnostella se niiden pohjalta.

Siirtyminen heuristiikkaan ilmensi myös ajattelun tason muutosta, eli siirtymistä matalan keskittymistason (low focus thinking) ajattelusta korkean keskittymistason ajatteluun (high focus thinking) ongelman ratkaisemiseksi. Omalla kohdallani tämä ilmeni niin, että laadin kohtauksia tekstiin nyt kokonaisuutta silmälläpitäen.

Tässä tapauksessa kohtausten laatiminen tapahtui, paitsi suhteessa henkilöhahmojen muodostumiseen, myös suhteessa tarinan kokonaisuuteen. Tässä mielessä voidaan sanoa, että jakaessani tekstin lyhyiksi hahmotelmiksi jaoin sen alaongelmiin (subproblems) ja luonnostellut kohtaukset edustivat tavoitteeseen pääsemiseksi suoritettavia tehtäviä, jotka oli mahdollista suorittaa kirjoittamisen kautta. Henkilöhahmot toimivat lähtökohtana näille kohtauksille, ja niiden onnistunut laatiminen pienensi ristiriitaa muodostuvan henkilöhahmon ja tavoitetilani, eli kokonaisen henkilöhahmon välillä.

Henkilöhahmojen mielen toimintaa ohjaavien tekijöiden ymmärtäminen on tärkein edellytys sille, että lukija kykenee rekonstruoimaan tekstistä muodostuvan fiktiivisen maailman. Yhtenäisen henkilöhahmon muodostuminen on jatkuva prosessi, jossa yksittäiset toiminnot muodostavat sarjan, joka muodostaa kaavoja ja taas uusia kaavoja. (Palmer 2004, 34, 40.)

Lukija muodostaa välittömästi jonkinlaisen käsityksen henkilöhahmosta, ja tämä käsitys on voimassa niin kauan kuin henkilöhahmo esiintyy tekstissä. Lukija tulkitsee hahmon toimintaa sitä käsitystä vasten, minkä hän on muodostanut hahmosta aikaisemmin lukemansa perusteella. Sen jälkeen lukija sopeuttaa aikaisemmat tietonsa uuteen tietoon, ja muodostaa uuden tulkintakehyksen mahdollistaakseen hahmon tulevien toimien tulkitsemisen sitä vasten.

(Palmer 2004, 40).

Kirjoittajan on siis kyettävä perustelemaan lukijalle henkilöhahmoa koskevat valintansa. Nämä perustelut kirjoittaja esittää tekstin kautta uudelleen ja uudelleen. Henkilöhahmon rakentaminen on prosessi, joka etenee tekstin kanssa ja valmistuu kun teksti on valmis. Sen lisäksi, että kirjoittaja esittää tekemiään valintoja tekstissä, hänen on jatkuvasti vahvistettava niitä ja huolehdittava, että ne

sopivat aikaisemmin tehtyihin, henkilöhahmon kokonaisuutta muodostaviin valintoihin. Tekstin joka vaiheessa oleellista on siis tarkistaminen ja korjaus (revising.) Tämä edellyttää, että kirjoittaja tunnustelee jatkuvasti tekstiä, osaa valita olennaiset kohtaukset, jotka rakentavat henkilöhahmoa ja uskaltaa hylätä epäolennaiset.

Hahmo kehittyy tekstin edetessä eheäksi persoonallisuudeksi, mutta tiettyä hahmoa ei voi käsitellä loputtomiin ja kertomukseen jää väistämättä aukkoja (Palmer 2004, 41). Kirjoittaja joutuu siis jatkuvasti tasapainottelemaan liian ja vähäisen tiedon välimaastossa. Jos kerrot liikaa, lukijalle ei jää haastetta ja teksti on kömpelöä. Jos kerrot liian vähän, lukija ei pysty saamaan riittävästi tietoa ja menettää mielenkiintonsa. Itse poistin lukuisia kohtauksia, joita huomasin kirjoittaneeni ennemminkin itselleni kuin lukijaa varten.

Jotta henkilöhahmon rakentamisen prosessi ilmenisi paremmin, lisään tähän yhden käsikirjoituksesta poistetun jakson. Poistin jakson siksi, että se pikemminkin selvitti itselleni henkilöhahmojen välisiä suhteita, kuin tarjosi lukijan kannalta tarpeellista tietoa, joka ei muuten kävisi ilmi:

Joskus Laura antoi lapsen Evalle. Eva teki välttämättömän, muttei ikinä tuntenut halua paijata ja hellitellä lasta Sen sijaan hän seurasi katseellaan Lauran säteilevän kaunista olemusta. Laura alkoi taas muistuttaa entistä itseään. Miten tuo pieni, tahmainen olento oli saanut muutoksen aikaan? Evan teki mieli tönäistä lapsi pois, katkaista tuo omituinen yhteys. Kun mieliteko kävi miltei vastustamattomaksi, hän aisti aina Albertin läsnäolon. Vaikka mies saattoi olla toisessa päässä huonetta, keskittyneenä omiin puuhiinsa, Eva ei voinut välttyä ajatukselta, että mies tarkkaili häntä. (Oksanen 2011.)

Kirjoittajan valinta on myös se, mitä jätetään kertomatta. Kaikki henkilöhahmoja käsittelevät seikat eivät ole keskenään tasa-arvoisia. Joskus tulee vain luottaa lukijan tulkintaan. Toisaalta on myös mahdollista, että kirjoittaja haluaa myös pantata jotakin tapahtumaa, jotta lukijan mielenkiinto pysyisi yllä. Toisaalta lukijalla saattaa olla sellaista tietoa, jota tekstin henkilöhahmoilla ei ole. Tällaisessa tapauksessa tiedolla luodaan jännitettä hahmojen välille. Omassa tekstissäni

tällainen jännite syntyy, kun lukija tietää, että Eva näki Lauran lapsen menevän rantaan ja antoi tämän hukkuu, mutta Laura ei itse vielä tiedä sitä.

Kuten jo sivulla 56 mainitsin, Flower (1989, 5) listaa kirjoittajan tavoitteiksi monimutkaisten tilanteiden selkeän esittämisen, sen, että teksti on lukijan ymmärrettävissä sekä lukijan liikuttamisen. Mielestäni nämä kaikki toteutuvat henkilöhahmojen muodostumisessa: hahmojen on oltava ymmärrettäviä, ne voivat olla kompleksisia mutta eivät ristiriitaisia. Viime kädessä tärkeimmäksi nostan kuitenkin niiden kyvyn vaikuttaa lukijaan. Tunteilla on kirjallisuudessa suuri merkitys päämäärien saavuttamisen ja muodostamisen kannalta ja teokset, joissa käsitellään paljon tunteita, ovat juuri siksi usein niin ikimuistoisia (Palmer 2004, 117). Juuri hahmojen kokemien tunteiden kuvaus herättää lukijassa empatian kokemuksen.

Matti Pulkkinen kiteyttää tunteiden merkityksellisyyden osuvasti:

Kaikkea muuta voi keksiä, sepittää ja lainata, mutta ei tunteita. Ei voi välittää tunnetta jota ei ole kokenut. Sen takia kirjoittajan tärkein aines on oma itse. (Pulkkinen 1991, 187.)

Joka ainut kirjoittajan tekemä valinta on tasapainottelua edellä mainittujen tavoitteiden saavuttamisen ja niissä epäonnistumisen välillä. Tällä en suinkaan tarkoita sitä, että yksi ”väärä” valinta saisi koko tekstin epäonnistumaan – harvat valinnat ovat loppujen lopuksi niin merkityksellisiä. Pikemminkin voidaan sanoa, että kirjoittajan valintojen taso tekstin kokonaisuuden kannalta voi vaihdella.

Valinta voi olla toimiva, vaikka se ei olisikaan paras mahdollinen. Toisinaan eroa näiden kahden välillä on vaikea havaita, varsinkin kun kyse saattaa olla eriävistä mielipiteistä lukijoitten kesken. Kirjoittamisessa on siis mahdollista tavoitella parasta mahdollista ratkaisua, mutta sen saavuttaminen ei ole itsestäänselvyys. Jotain yleisiä arviointiperusteita on kuitenkin havaittavissa jos otetaan huomioon, että lukijoiden arviot laadukkaasta kirjallisuudesta ovat usein yhteneviä.

7.5 HENKILÖHAHMON IDENTITEETTIÄ RAKENTAMASSA

Rimmon-Kenan (1991, 85) erittelee toisistaan ne ulkonäölliset piirteet, joihin henkilö ei itse voi vaikuttaa, ja vastaavasti sellaiset piirteet, kuten kampaus ja vaatetus, joihin henkilön on mahdollista vaikuttaa. Ulkoiset seikat tulevat poikkeuksellisen merkittäviksi omassa tekstissäni, koska päähenkilöinä ovat identtiset kaksoiset. Näin ollen fyysinen samankaltaisuus on sellainen ominaisuus, johon hahmot itse eivät kykene vaikuttamaan. Pukeutuminen ja muut ulkoiset seikat ovat sen sijaan heille keino erottautua toisistaan.

Täydellinen samankaltaisuus myös vaikuttaa henkilöihin eri tavalla. Työssäni Eva kokee yhteyden merkityksellisenä, ja ulkonäön samankaltaisuus ohjaa häntä ajattelemaan että siskosten tulisi myös toimia samalla tavalla, kun taas Laura elää ”normaalimpaa” elämää ja pyrkii irtautumaan Evasta ja osittain myös kodistaan, vaikka poteekin siitä huonoa omaatuntoa.

Tavallaan asetelma vie henkilöiltä mahdollisuuden esiintyä täydellisesti omana itsenään, koska he näyttäytyvät välttämättä suhteessa toisiinsa, joko silmiinpistävän samankaltaisuuden tai erottautumispyrkimysten kautta.

Omassa tekstissäni sillä, missä henkilöt asuvat, ei ole merkitystä sinänsä. Toki he asuvat maalla, ja Eva kaipaa kotiaan asuessaan kaupungissa, mutta silti heidän fyysinen ympäristönsä ei vaikuta heihin merkittävästi. Sillä, että heidän yhteiskunnallinen asemansa laskee, on toki vaikutusta, mutta enemmänkin ulkoisen olemuksen kannalta. Kotitalon ja sen ympäristön rapautuminen johtaa toki tulojen menetyksiin ja siihen, että tytöt näkevät nälkää ja joutuvat pukeutumaan huonommin.

Walentin Chorell ajattelee samankaltaisesti todetessaan:

...minulle ovat *ihmiset* aina merkinneet enemmän kuin ympäristö... kaupunkimiljöön valinta ei ole koskaan esittänyt luomuksissani ratkaisevaa osaa. (Chorell 1980, 91.)

Kaari Utrio puolestaan toteaa:

Toisaalta aika on tunnettava perin juurin, ettei teoksen henkisestä ja fyysisestä miljööstä tulisi vain ympäristötarra. (Utrio 2000, 490.)

Kunnioitettava asenne, mutta tässä on mielestäni kysymys osaksi kirjailijan taustasta. Utrio on itse tutkijatyyppejä ja tekee paljon taustatyötä. Miljöö on toki tärkeä, ja pyrin itsekin esittämään asiat oikein, mutta vain sellaiset jotka esiintyvät omassa tekstissäni. Selvitän ne asiat, joita kuvaan, mutta sen tarkempaa miljööhön perehtymistä en harrasta. Minulle se, ettei suoranaisia virheitä tapahdu, riittää. Henkilöistä minä haluan kertoa, heidän tarinansa on minulle tärkein.

Omalla kohdallani kyse on siis sattumanvaraisesta paikasta, jossa tapahtuvat asiat olisivat voineet aivan yhtä hyvin tapahtua jossakin muualla. Esimerkkinä toisenlaisesta ympäristön merkityksestä henkilöihin toimivat myös Kjell Westön romaanit, joissa tapahtumien sijoittuminen juuri historialliseen Helsinkiin on tärkeä osa tarinaa. Onkin sanottu, että Helsinki on yksi Westön päähenkilöistä.

7.5.1 HENKILÖHAHMOJEN TOIMINTA

Motiivit, muistot ja nykyhetkeen liittyvät syyt muodostavat mielen rakenteen (mental structure) toiminnan takana, samoin kuin tekojen ennakoituihin seurauksiin liittyvät päätökset ja aikomukset. Näiden välillä kertojat ja lukijat muodostavat henkilöahmoja, joilla on jatkuva tietoisuus (continuing consciousness). Tämä tietoisuus syntyy jatkuvasta toiminnan ja ajattelun prosessista. (Palmer 2004, 120.) Palmer pyrkii siis korostamaan tekojen ja ajattelun kiinteää suhdetta toisiinsa, ja niiden muodostamaa kokonaisuutta, joka on edellytys henkilöahmojen tietoisuuden kokonaisvaltaisen muodostumisen kannalta. Palmer (2004, 120) käyttää prosessista nimeä ajatus-toiminta jatkumo (thought-action continuum).

Henkilöiden motiiveja koskevat valinnat ovat siis äärimmäisen tärkeitä. Se, millaisia henkilöhahmot ovat, toimii pohjana sille, miten he voivat tekstissä toimia. Henkilö ei voi toimia vastoin luontoaan. Jos kirjoittaja ei kykene uskottavasti perustelemaan hahmon toimintaa, hahmo jää vajaaksi, pinnalliseksi ja etäiseksi. Kirjoittajan on kyettävä asettumaan henkilön asemaan ja pystyttävä perustelemaan hahmon toiminta itselleen. Tämä merkitsee, että kirjoittajan on opeteltava tuntemaan hahmonsa ja mietittävä, miten hän missäkin tilanteessa toimii. Näin ollen henkilöhahmo toimii myös itse itseään rajoittavana tekijänä. Jos päätän, että hahmoni on esimerkiksi empaattinen, on epätodennäköistä, että hän toimii kylmästi ja julmasti. Ainakin ilman äärimmäisen voimakasta motiivia.

Omien päähenkilöideni kohdalla pidin mielessä, että vaikka he ovat identtiset, he ovat silti luonteeltaan erilaiset. Eva on määrätietoinen ja uskoo olevansa oikeassa, Laura puolestaan on kiltti ja haluaa miellyttää muita. Nämä piirteet ovat määrääviä, ja niistä muodostuu myös hahmojen välinen ristiriita, jota käsittelen enemmän myöhemmin.

Myös John Irving arvioi hahmojaan vastaavalla tavalla:

Tri Larchia pohtiessani pidin mielessäni alusta alkaen yhden asian: hän on äärimmäisyysihminen. (Irving 2000, 19.)

Ne henkilöt, joiden toimintaan ja sen motiiveihin tekstissä kiinnitetään eniten huomiota, ovat tekstin päähenkilöitä.

Irving kertoo, miten *Oman elämänsä sankarissa* kuvataan tri Larchin nuoruutta:

Romaanin toisessa luvussa kuvataan lapsuutta ja opiskeluaikoja, hänen ensimmäistä työpaikkaansa Bostonissa ja kokemuksia, jotka tekivät hänestä ”orpolasten suojelupyhimyksen” ja abortintekijän. (Irving 2000, 14.)

Irving on valmis käyttämään luvun kirjasta yksinomaan tohtori Larchiin, osaksi koska tämä on merkittävä hahmo ja osaksi sen vuoksi, että heti alussa lukijan on

tärkeää ymmärtää, miksi hän on päätenyt tekemään abortteja aikana, jolloin se on ollut yleisesti paheksuttua.

Omassa romaanissani motiivin valinta päähenkilöiden välien rikkoutumiselle on mielestäni äärimmäisen merkittävä. Tekstin ensimmäisessä kohtauksessa lukijalle selviää, että tyttöjen keskinäiset välit ovat huonot. Tämä johtaa ennakkoletukseen: on tapahtunut jotakin, jonka vuoksi välit ovat rikkoutuneet. Riittävän voimakkaan motiivin valitseminen vaikuttaa koko tekstiin, ja voi epäonnistuessaan laimentaa lukijan mielenkiinnon.

Motiivin valinnassa minua auttoi kirjailijaohjaajani Irja Sinivaara. Tekstini ensimmäisessä versiossa motiivina välirikolle oli sisarusten äiti, josta Laura ei Evan mielestä riittävästi huolehtinut, koska hän vietti liikaa aikaa tapaamansa miehen kanssa. Sinivaara sanoi, että motiivi sisarusten välirikolle ei yksinkertaisesti ole riittävä. Mietin asiaa. Syy ei todellakaan ollut riittävä erottamaan tavattoman läheisiä sisaruksia toisistaan. Irja ehdotti välirikon syyksi lasta. Näin juoneen ilmestyi Emil, Lauran lapsi, joka edusti, Evalle lasta, jota hän ei koskaan saanut. Tämä rikkoi sisarusten välit.

Kyseessä on myös esimerkki aiemmin mainitsemastani tarpeen mukaan syntyvästä sivuhenkilöstä. Tarvitsin motiivin, ja Emilin koko olemassaolon tarkoituksena oli tarjota sellainen.

Tieto jostakin tapahtumasta on myös keino vaikuttaa hahmon toimintaan, vaikka hän itse ei olisi tapahtumassa osallisena. Näin on esimerkiksi *Oman elämänsä sankarissa*, kun Candy'n lentäjänä sodassa toimiva mies Wally ammutaan alas, ja Candy ja Homer tajuavat etteivät voi jatkaa suhdettaan kuten aikaisemmin. Huonon uutisen tuo elokuvaversiossa sivullinen, ja Homer ja Candy ovat sen passiivisia vastaanottajia, mutta se pakottaa heidät miettimään suhteensa oikeutusta:

Majurin uutinen pakottaa Homerin ja Candy'n palaamaan todellisuuteen (Irving 2000, 113.)

Omassa tekstissäni Eva toimii aktiivisesti rikkoessaan Lauran ja tämän tapaaman miehen välit. Kuitenkin vasta kun hän havaitsee, että Laura on raskaana, ja hän itse ei ole toiveestaan huolimatta, hän alkaa tuntea katkeruutta ja yhteys sisarusten välillä rikkoutuu. Eva ei voi vaikuttaa asiaan, eikä hän edes itse tiedosta alkavansa tämän vuoksi suhtautua Lauran lapseen erottavana tekijänä, tai huomaa omaa kyvyttömyyttään suhtautua lapseen ihmisenä.

Omista päähenkilöistäni Laura on empaattisempi, ja hän ajattelee jatkuvasti muita toimiessaan. Hän haluaa ainakin osaksi suojella Evaa kun ei kerro tälle suhteestaan Emilin isään ja pelkää Evan reaktioita:

Evalle olisi kerrottava tällaiset asiat pikku hiljaa, annettava hänen sopeutua. Laura rypisti otsaansa. Hänestä tuntui, että sisko oli jotenkin erilainen kuin aikaisemmin. Toisaalta, miksipä ei olisi. Heillä oli niin pitkään ollut vastuu kaikesta, että siskon suojelunhaluinen asenne oli aivan ymmärrettävä. Ja mitäpä hän voisi kertoa? Hän oli tavannut pojan vasta pari kertaa. Niin, Evan ei olisi tarpeen tietää vielä mitään. Ehkä sitten, jos he tapaisivat useammin. (Oksanen 2011, 26.)

Päähenkilöilläni on siis hyvin erilaiset motiivit tekojen tai tekemättä jättämisten oikeuttajana. Lauran motiivit koostuvat pelosta ja halusta suojella muita, Eva puolestaan kuvittelee suojelevansa Lauraa, mutta todellisuudessa hän haluaa suojella omaa, sairaalloista käsitystään sisarusten välisestä symbioottisesta suhteesta. Äärimmilleen vietyinä tämä käsitys on sillä hetkellä, kun Eva antaa mielikuvituksensa johdattaa hänet uskomaan, että Lauran lapsi haluaa luopua elämästä. Tällä ajatuksella Eva yrittää oikeuttaa sen, ettei puutu tilanteeseen vaan antaa lapsen hukkua.

Arvioidessaan henkilöhahmojen tekoja Irving toteaaakin:

Tämä selviö pätee niin romaaniin kuin elokuvaankin: oikea ilmapiiri voi antaa oikeutuksen tai ainakin tehdä uskottavaksi minkä tahansa teon. (Irving 2000, 130.)

7.5.2 HENKILÖHAHMOJEN VÄLISET SUHTEET

Fiktiivinen teksti on ensisijaisesti kaikkien kyseistä maailmaa asuttavien henkilöhahmojen sisäänrakennettujen kertomusten (embedded narratives) keskenään muodostama yhteys. Kun siis tarkastelemme fiktiivistä tekstiä jonkun henkilöhahmon subjektiivisesta näkökulmasta, tarkastelemme samalla henkilöhahmon mielen toiminnan kokonaisuutta. Henkilöhahmot myös muodostavat käsityksiä toisistaan ja näillä käsityksillä on suuri merkitys juonen muodostumisessa. Henkilöhahmojen toisiaan koskevista käsityksistä käytetään termiä ”doubly embedded narratives”, kaksinkertaisesti sisäänrakennetut kertomukset. (Palmer 2004, 15, 141.)

Kyseessä on siis henkilöhahmon mieli sellaisena kuin se näyttäytyy toisen henkilön mielessä. Tällä on merkitystä henkilöhahmon identiteetin rakentumisessa. Termillä ”situated identity”, sijoitettu identiteetti, viitataan siihen, että hahmon identiteetti rakentuu paitsi tämän omasta sisäänrakennetusta kertomuksesta (embedded narrative) mutta sen lisäksi niistä käsityksistä, joita muilla saman tekstin henkilöhahmoilla hänestä on, eli kaksinkertaisesti sisäänrakennetuista kertomuksista (doubly embedded narratives). (Palmer 2004, 230-231.)

Näin ollen hahmon identiteetti vaihtelee aina sen mukaan, kenen kautta lukija hänet näkee. Hahmon käsitys itsestään ja toimistaan voi olla hyvinkin erilainen kuin muiden hahmojen käsitykset hänestä. Lukijan on siis muodostettava oma käsityksensä näiden näkemysten perusteella.

Tekstissäni Eva ja Laura keskustelevat toisistaan jatkuvasti jonkun muun kanssa, ja samoin he keskustelevat myös Albertista ja muista sivuhenkilöistä keskenään. Toisin sanoen esimerkiksi Lauran identiteetti muodostuu paitsi siitä, mitä hän ajattelee itsestään, myös siitä, mitä Eva ja Albert ajattelevat hänestä. Nämä erot ovat näkyvissä paitsi henkilöiden mielissä, myös heidän välisissään keskusteluissa. Seuraavassa katkelmassa Eva ja Albert keskustelevat Lauran raskaudesta:

”Näin, kun autoit hakemaan Lauralle lastenvaunut.”

”Niin.”

”Eikö hänen tekonsa ole mielestäsi väärin? ”

Albert tutkaili keskeneräistä voiveistä kädessään.

”Ei ole minun asiani tuomita.”

”Kenen sitten? ”

Albert kohautti olkapäitään ja jatkoi vuolemista.

”Ajatteletko koskaan, mitä kylällä puhutaan?”

Albert katsoi Evaa vihreillä silmillään.

”Tässä talossa, niin kuin kaikissa muissakin, on tehty suurempaakin syntiä.”

Eva siemaisi kupistaan ja naurahti nopeasti.

”Mitä tarkoitat?”

”Sanonpahan vain, että jotkut asiat ovat sitä miltä näyttävät. Toiset eivät.”

(Oksanen 2011, 47.)

Kohtauksesta ilmenee Evan ja Albertin vastakkainen näkökulma Lauran raskauteen. Eva yrittää saada Albertin omalle kannalleen, mutta Albert ei tähän suostu, vaan saa sen sijaan Evan hermostumaan vihjaamalla, että tietää jotakin Evasta.

Kirjoittamisen kannalta tämä merkitsee sitä, että sen lisäksi, että kirjoittajan on kuvattava henkilöhahmojen ajatuksia ja toimintaa niiden omasta näkökulmasta, hänen on myös kuvattava hahmojen keskinäisiä suhteita, eli niiden välistä dynamiikkaa. Näin ollen yhtä henkilöhahmoa koskeva valinta ei koskaan vaikuta pelkästään kyseiseen hahmoon, vaan sillä on vaikutusta myös muihin hahmoihin. Nämä vaikutukset voivat olla joko suoria tai välillisiä, eli kohdistua tiettyyn hahmoon suoraan tai jonkun toisen hahmon kautta.

Jokaisella henkilöhahmolla on siis erilainen näkökulma siihen maailmaan, jossa he ovat. Nämä erot johtavat konflikteihin, jotka ovat välttämättömiä tarinoiden syntymisen kannalta. (Palmer 2004, 194.) Myös tämä on yksi kirjoittajan valintoja ohjaava tekijä. Henkilöt eivät voi olla keskenään sopusointuisessa suhteessa. Jotta teksti pysyisi mielenkiintoisena, kirjoittajan on tuotava esille, että henkilöillä on keskenään vastakkaisia näkökulmia asioihin.

Yhden henkilön kohdalla tehdyt valinnat vaikuttavat siis myös siten, että toisen henkilön on oltava hänen kanssaan ainakin jossakin määrin erilainen. Näin ollen usein valitessaan yhdelle hahmolle jonkin mielipiteen tai ominaisuuden kirjoittaja samalla sulkee sen pois joltakin toiselta. Hahmoilla voi toki olla samankaltaisia ajatuksia ja ominaisuuksia, mutta liiallinen samankaltaisuus ei ole suotavaa. Jos kaikki hahmot ajattelisivat ja toimisivat samalla tavalla, konflikteja ei olisi.

Kaari Utrio kiteyttää asian osuvasti:

Mutta eihän tarinaa voi kirjoittaa vain siitä, miten hyvä joku on, paitsi pyhimyslegendat. Tarvitaan vastapooli. (Utrio 2000, 494.)

Voidaan siis ajatella, että konflikti on eräs kirjoittajan valintojen lähtökohdista. Seuraavat kaksi esimerkkiä kuvaavat mielestäni hyvin sitä, miten kirjoittaja on tiedostanut konfliktin tarpeen ja myöhemmin päättänyt, millainen konflikti on kyseessä. Arvioidessaan *Oman elämänsä sankarin* päähenkilöiden Homerin ja tohtori Larchin suhdetta Irving toteaa:

Mutta vaikkaheidän suhteensa on isän ja pojan rakastava suhde, se ei ole ristiriidaton. Ryhtyessäni tekemään muistiinpanoja kirjaa varten en tiennyt, millainen tuo ristiriita olisi- tiesin vain, että sellainen tulisi. (Irving 2000, 32.)

Myöhemmin ristiriita on selkiintynyt:

Sekä romaanissa että käsikirjoituksessa Homerin ja Larchin eroavat näkemykset abortista ja Homerin kaipuu nähdä muutakin maailmaa kuin St. Cloud`'s saavat hänet jättämään orpokodin... (Irving 2000, 15.)

Tämä muistuttaa paljon omaa lähtötilannettani. Aloitin ristiriidasta edes tietämättä mikä se olisi, ja tilanne selvisi itsellenikin sitä mukaa kun teksti edistyi.

Läheiset suhteet hahmojen välillä, kuten perhesuhteet tai avioliitto saavat usein lukijan olettamaan, että keskenään suhteessa olevat hahmot ajattelevat

pääasiallisesti samalla tavoin. Kertoja osoittaa kuitenkin tämän ajatuksen usein vääräksi. (Palmer 2004, 163.)

Omassa tekstissäni pyrin tietoisesti häivyttämään osan kaksosten välisestä mystisestä yhteydestä ja vastaavasti sisällyttämään tekstiin joitakin kohtauksia, joista kyseinen yhteys kävisi ilmi, jotta heidän yhdessäolonsa ei näyttäytyisi lapsuuden jälkeen pelkkinä konflikteina:

Kuin yhteisestä sopimuksesta he tarttuivat toisiaan kädestä ja asettuivat seisomaan keskelle lattiaa. Hitaasti he alkoivat liikkua sivuttain kepein askelin, erkanivat toisistaan ja kohtasivat taas toisiaan koskettaen kuin peilikuvat. Laura alkoi hyräillä ja Eva liittyi mukaan niin, että heidän äänensä täydensivät toisiaan tanssin jatkuessa saumattomasti, keskeytymättömänä. (Oksanen 2011, 34-35.)

Se, että kaksoset tulkitsevat toisiaan ja elämänsä jatkuvasti ristiin on heidän välisensä perusristriita. He kumpikin olettavat haluavansa samoja asioita, vaikka näin ei ole. Sen sijaan he ajautuvat aina vain pahemmin erilleen. He ovat identtisyydestään huolimatta täysin erilaiset.

Omassa tekstissä sivuhenkilöni voivat olla osallisena päähenkilöiden välisissä konflikteissa, mutta toisaalta he voivat myös vahvistaa henkilöiden välisiä suhteita. Esimerkkinä jälkimmäisestä tilanteesta toimii romaanissani edunvalvojan hahmo, Karl Edlund. Hänen ilmaantumisensa saa tytöt pelkäämään kotinsa ja Albertin ja äitinsä menettämisen puolesta, Albert puolestaan pelkää, ettei häntä pidetä kelvollisena huolehtimaan työistä. Näin ollen sivuhenkilö vahvistaa keskeisempien henkilöiden välistä suhdetta ja tuo heidät lähemmäs toisiaan. Emil, Lauran rakastettu, ei puolestaan esiinny tekstissä juuri lainkaan. Hän on kuitenkin se alkusyy, joka saa Lauran ja Evan epäilemään toisiaan ja valehtelemaan toisilleen.

Sivuhenkilöt saattavat myös vaikuttaa tai pyrkiä vaikuttamaansuoraan päähenkilöiden toimintaan. Irvingin *Oman elämäni sankarissa* esiintyvä Melony on se, joka sanoo Homerille totuuden ja paljastaa hänelle hänen elämänsä surkuteltavan tilan:

Melony on se, joka sanoo Homerille päin naamaa, ettei hänestä tullut oman elämänsä sankaria. ”Minä arvioin sinut aivan väärin”, hän sanoo Homerille. ”Minä jotenkin uskoin että sinusta olis parempaankin kuin naimaan jonkun raajarikkoparan muijaa ja teeskentelemään että oma kakarasi ei ole sinun” (Irving 2000, 115.)

Mitäpä tähän päähenkilöparka enää voisi puolustukseen sanoa? Mielenkiintoista on myös se, että molempien henkilöiden roolit kääntyvät tässä kohtauksessa pääläelleen. Homer on ollut sympaattinen henkilö, Melony melkein vastenmielinen, mutta tämän kohtauksen kautta hän onnistuu silti nousemaan, ainakin hetkellisesti, Homerin yläpuolelle.

Pentti Holappa toteaa kirjansa *Yksinäiset* henkilöistä:

Yksinäisten henkilöt ovat jälleen luokiteltavissa heikkoihin ja voimakkaisiin, vaikka eri henkilösuhteissa sama ihminen voi joutua vastakkaisiin rooleihin. (Holappa 1980, 254.)

Myös oman romaanini henkilöillä on vastakkaisia rooleja. Esimerkiksi Eva on suhteessaan Fransiin voimakas ja osittain ylemmydentuntoinen, mutta yrittää sen sijaan takertua Lauraan ja hakee jatkuvasti tähän yhteyttä, epätoivoisin keinoin.

Romaanissani Melonyn kaltaisena totuudenpuhujana toimii Albert. Hän tuntee molemmat tytöt. Hän ei välttämättä erota heitä ulkonäön perusteella, mutta luonteen perusteella kylläkin, ja pyrkii varoittamaan Lauraa:

Albert laski kätensä Lauran kädelle. Hänen sormensa olivat karheat kuin hiekkapaperi.

”Minä tiedän, että hän on teidän siskonne ja olen tuntenut teidät molemmat lapsesta asti, mutta viime aikoina olen huomannut, että hän tuijottaa teitä kuin nälkäinen susi. Ja hän ei pidä pojasta.”

”Miten voit sanoa noin? Hän on ollut niin hyvä meille, ja jos hän onkin ollut etäinen, niin se johtuu vain siitä että hänellä on ollut vaikeaa.”

”Kyllä minä voin. Kukaan muu ei voikaan kuin minä.”

Laura katsoi vanhaa miestä, mutta ei nähnyt hänen katseessaan vihaa, pelkkää sääliä. Punaiset laikut nousivat Lauran poskille. Hän nakkasi niskojaan.

”Säälitkö minua? Unohdat paikkasi, Albert. Isä ei olisi hyväksynyt tällaista.”

”Anteeksi vain, mutta juuri isänne takia minä tämän sanon. Olkaa varuillanne.”

Laura nousi seisomaan.

”Poistu. Nyt heti, ole hyvä.”

Albert otti piippunsa ja nousi hitaasti. Ehdittyään ovelle hän kääntyi.

”Sanoin minä sen teidänkin takianne. Ja lapsen.”

Albert poistui. Laura otti tukea pöydänreunasta. Häntä huimasi. Hän vajosi tuoliin ja pakottautui hengittämään syvään. Kun Eva tuli sisään, Laura pakotti hymyn huulilleen, ettei sisko huomaisi mitään. (Oksanen 2011, 76-77.)

Albert näkee Evan läpi, havaitsee tämän itsekkyyden ja oudon käytöksen. Lauraa hän puolestaan rakastaa ja kunnioittaa. Hän myös yrittää saada Lauran näkemään Evan sellaisena kuin tämä on, mutta epäonnistuu tehtävässään. Lukija voi kuitenkin tarkentaa käsityksiään päähenkilöistä juuri Albertin kautta. Albert itse jää tekstissä kuitenkin arvoitukselliseksi. Missään ei kerrota, mistä Albert on tullut tai mihin hän lähtee. Hänellä voi toki olla oma tarinansa, mutta sitä ei tekstini kerro.

7.6 VALINTOJEN VAIKUTUSTEN JA MOTIIVIEN ERITTELYÄ

Hahmottelen seuraavaksi niitä seikkoja, jotka mielestäni nousevat toistuvasti esiin pohtiessani kirjoittajan tekemiä valintoja henkilöahmon muodostamisessa. Oleellista valintojen tarkastelussa on mielestäni huomioida, että kirjoittajan tekemät valinnat liittyvät toisiinsa ja ovat toisensa poissulkevia.

Henkilöahmon luomiseen liittyviä valintoja ovat kaikki, silmien väristä alkaen. Oman käsitykseni mukaan kirjoittajat tekevät kahdenlaisia valintoja. Niitä, jotka tehdään ennen kirjoittamista ja niitä, jotka tehdään kirjoittamisen aikana. Valintoja on siis mahdollista tehdä joko etukäteen, tai sitä mukaa kun teksti etenee. Se, missä vaiheessa mikäkin valinta tehdään, riippuu paljon kirjoittajasta ja hänen henkilökohtaisista näkemyksistään

Kirjoittaja vastaa tekemiensä valintojen kautta kysymyksiin, kuten kuka, missä ja milloin ja mitä, miten ja miksi. Ensimmäisiin kolmeen kysymykseen vastataan tavallisesti tekstin alussa esittelemällä päähenkilöt, heidän asuinpaikkansa ja ajankohta, jona tapahtumat esitetään. Kirjoittamisen aikana puolestaan vastataan kysymyksiin mitä, miten ja miksi. Tässä vaiheessa esitellään se, mitä henkilöhahmoille tapahtuu, miten se tapahtuu ja miksi heille tapahtuu niin kuin tapahtuu. Näistä asioista kirjoittajan on mahdollisuus päättää etukäteen tai vasta tekstin edetessä.

Kaari Utrio kertoo suunnitteluprosessistaan seuraavasti:

Suunnittelen jokaisen henkilön valmiiksi, ja kirjoitan hänestä kuvauksen, luonteen, ulkonäön, suhteet toisiin henkilöihin, hänen omistamansa vaatteet ja korut ja aseet, etten sekaantuisi niissä. Päähenkilöistä kerron kaiken, mitä heille on tapahtunut siihen hetkeen, kun he astuvat näyttämölle... Tarina eli juoni on romaanin kantava rakenne, jonka pitää olla looginen ja järkevä... Ennen kuin alan kirjoittaa, minulla on valmiina jokainen luku, jokainen kohta kussakin luvussa, ja jokaisen kohtauksen kertojan näkökulma. (Utrio 2000, 491-492.)

Kari Hotakainen puolestaan kertoo päinvastaisesta tavasta:

En tiedä, millainen kirjasta tulee kun sen aloitan. En tiedä, mitä ajattelen suomalaisesta yhteiskunnasta, autosta tai perheestä ennen kuin olen niistä kolmesataa liuskaa kirjoittanut. (Hotakainen 2000, 158.)

Oma kirjoittamiseni muistuttaa pikemminkin palapeliä, jossa päähenkilö on rakentamisen lähtökohta, ja muita palasia sommitellaan kohdilleen sitä mukaa kun ne tulevat ajankohtaisiksi. Tässä mielessä työskentelytapani muistuttaa enemmän Hotakaisen kuin Utrion kuvaamaa.

Valintoja tehdessä on oleellista tiedostaa, että yhden valinnan tekeminen rajoittaa samalla muita mahdollisuuksia. Näin ollen valintojen ketjua voidaan ajatella itseään supistavana. Valintamahdollisuudet siis pienenevät tiedon lisääntyessä. Mitä enemmän tietoa henkilöstä annetaan, sitä kapeammaksi hänen

toimintamahdollisuutensa tulevat. Kuvaillessaan sitä, millainen henkilö on, kirjoittaja siis väistämättä kuvailee myös sen, millainen hän ei ole.

Valinnat siis toimivat paitsi tekstiä ohjaavina, myös tekstiä rajoittavina tekijöinä. Mahdollisia valintoja voidaan siis ajatella tilassa, jota rajoittavat ensin kirjoittajan henkilökohtaiset rajoitteet eli hänen tietonsa ja kokemuksensa ja mahdollisuutensa tiedon hankkimiseen. Tätä tilaa puolestaan supistavat genren ja lajin asettamat rajoitukset, joiden sisällä valinnat voivat tapahtua. Sitä mukaa kun itse henkilöahmoa koskevia valintoja tehdään, tämä ala kapenee entisestään. Kun kaikki valinnat on suoritettu, lopputuloksena on valmis henkilöahmo ja tekstin tapahtumat ovat saavuttaneet päätepisteensä. Tila, jossa valinnat tapahtuivat, on kaventunut olemattomiin.

Esimerkkinä siitä, miten valinta sekä rajoittaa että ohjaa tekstiä, on omassa romaanissani tyttöjen isän kuolema heti alussa. Koska kysessä on realistinen romaani, tyttöjen isä ei voi ilmestyä enää uudelleen tekstiin muuten kuin muiden henkilöiden muistoissa. Vaikka valinta isän suhteen on lopullinen, se kuitenkin ohjaa tekstiä tiettyyn suuntaan. Vaikka isä itse ei voi enää esiintyä tekstissä, isän kuolema toimii alkusysäyksenä sille, että muiden henkilöiden elämä alkaa suistua raiteiltaan. Lauran ja Evan äiti alkaa masentua, mikä ei voi olla vaikuttamatta tyttöihin, talousasiat jäävät hoitamatta, tila rapistuu ja Albert joutuu punnitsemaan uskollisuuttaan perhettä kohtaan.

Kaikki valinnat eivät ole keskenään yhtä merkittäviä siinä mielessä, että niiden vaikutuspiiri vaihtelee. Kirjoittajan on mahdollista muuttaa jokin pieni seikka tekstissä toisenlaiseksi, ja sillä ei ole suurta vaikutusta muuhun tekstiin. Suuret valinnat puolestaan muokkaavat tekstin kokonaisuutta ja ovat sellaisia, että niiden muuttaminen on vaikeaa ja aiheuttaa runsaasti muutoksia. Tämän lisäksi valintojen muuttamiseen vaikuttaa myös se, missä vaiheessa kirjoittamista ne on tehty.

Esimerkiksi silmien värillä ei ole suurta merkitystä tekstin kokonaisuuden kannalta. Vaikka se onkin osa päähenkilön ja tekstin kokonaisuutta, se on helposti

muutettavissa. Omassa tekstissäni tämä tarkoittaisi, että korvaisin päähenkilöitä kuvaillessani sanan sininen sanalla vihreä. Tämä ei vaatisi suuria ponnisteluja.

Ajatellaanpa sen sijaan tilannetta, että päättäisin viidenkymmenen sivun jälkeen, etten sittenkään halua henkilöahmoistani identtisiä. Identtinen kaksosuus on kuitenkin niin vahva osa henkilöiden identiteettiä ja tarinaa, että sen muuttaminen olisi äärimmäisen hankalaa, ellei mahdotonta. Muutos tässä seikassa aiheuttaisi muutoksia myös muiden henkilöiden osalta. Emil ei hylkäisikään Lauraa, koska Eva ei pystyisi huijaamaan häntä heidän yhdennäköisyydellään. Sisarusten välinen yhteys ei myöskään vaikuttaisi yhtä kiinteältä, kuin aikaisemmin. Koko tarina muuttuisi toisenlaiseksi.

Mahdollisuus muuttaa valintoja on siis kääntäen verrannollinen suhteessa niiden painoarvoon tekstin kokonaisuuden kannalta. Näin ollen mitä merkittävämpi valinta on, sitä suurempi vaikutus sillä on tekstiin. Mitä pidemmälle kirjoittaminen etenee, sitä pienemmät mahdollisuudet tällaista valintaa on muuttaa, koska sitä suurempi osa tekstistä täytyy muutoksen seurauksena kirjoittaa uudelleen eri tavalla.

Joskus eteen kuitenkin tulee tilanne, jossa kirjoittaja toteaa valinnan epäonnistuneen ja sen muuttamisen välttämättömäksi. Tähän voi olla useita syitä. Omalla kohdallani syitä voivat olla esimerkiksi se, että aiemmin päässäni ollut kohta ei vaikuta enää hyvältä, hahmon toiminta onkin päämäärätöntä tai jokin kohta tai henkilöahmo yksinkertaisesti muuttuu tarpeettomaksi kokonaisuuden kannalta.

Kyseessä ei kuitenkaan aina ole kirjoittajan epäonnistuminen, vaan kyse voi olla yksinkertaisesti siitä, että henkilöahmot ja teksti muodostavat keskenään kokonaisuuden, ja se kokonaisuus on muuttuva niin kauan kuin kirjoittamisprosessi on kesken. Joskus tämä kokonaisuus kehittyy sellaiseen suuntaan, että aikaisempia tapahtumia on tarpeen muuttaa.

Omalla kohdallani muutos näkyy selkeästi kohtausten hylkäämisenä, mutta myös esimerkiksi henkilöiden motiivit saattoivat matkan varrella muuttua, kuten jo aikaisemmin mainitsemani motiivi sisarusten välirikolle, jota täytyi muuttaa vakuuttavammaksi. Tässä vaiheessa siis muokkasinkin jo olemassa olevat kohtaukset sopimaan muuttuneeseen tarinaan. Toisaalta jos kirjoittajalla on useita samankaltaisia kohtauksia, myös jonkun niistä on tiputtava pois. Vaikka kohtaukset itsessään olisivat hyviä, poistaminen on tarpeellista jotta henkilöihahmon ja tekstin kokonaisuus olisi vahvempi.

”Kustannuksina” kirjoittajalle ovat ajan käyttäminen ilman että siitä on hyötyä lopputuloksen kannalta ja mahdolliset henkiset kustannukset niissä tapauksissa, kun kirjoittaja joutuu hylkäämään itselleen mieluisia kohtauksia, jotka eivät yksinkertaisesti kykene lunastamaan paikkaansa tekstissä.

Hyvä esimerkki kirjottajan henkisistä kustannuksista ja samalla muutoksen vaikutuksesta henkilöihahmoihin on Irvingin *Oman elämänsä sankarin* elokuvakäsikirjoitukseksi muokkaamista koskeva kommentti:

Mutta ajan kulumista, joka on kovin tärkeää kaikissa romaaneissani, ei niin vain sovitetakaan elokuvaan. Käsikirjoituksessa Homer on poissa St. Cloud'sista vain viisitoista kuukautta; Wally ei ole Homerin paras ystävä ja Candy on hyökkäävä osapuoli Homerin ja hänen suhteessa. (Irving 2000, 15.)

Omaa romaaniani olen joutunut paitsi muokkaamaan, myös kirjoittamaan uudelleen ja leikkaamaan. Edellä mainittu motiivin muuttaminen pakotti sopeuttamaan jo kirjoitettuja tapahtumia muuttuneeseen tilanteeseen ja toi uuden henkilön (Lauran lapsen) tekstiin. Leikatuista kohtauksista on esimerkkinä kohtaus luvusta, jossa Eva muuttaa Fransin luo mutta tuntee hänenkin luonaan itsensä petetyksi ja palaa takaisin kotitalalleen. Ennen Evan muuttoja takaisin kotitalalleen kirjoitin kohtauksen, jossa pettynyt Eva osoitti nukkuvaa Fransia aseella. Kohtaus oli mielestäni hieno ja intensiivinen. Luettuani sen myöhemmin uudestaan aloin peilata sitä Evaan itseensä ja myöhempisiin tapahtumiin. Kävin puhelinkeskustelua aiheesta kirjailijaohjaajani Irja Sinivaaran kanssa. Sanoin hänelle: ”Luettuani

tekstiäni pidemmälle en todellakaan tiedä, miksi se kohtaaminen on siinä.” ”En minäkään”, Sinivaara vastasi. Poistin kohtauksen saman tien.

Kirjoittaja voi joutua tekemään valintoja myös henkilöhahmojen kustannuksella. Mikään ei takaa, että hahmon asema tekstissä olisi muuttumaton, tai edes välttämätön. Kohtausten lisäksi olenkin poistanut tekstistäni muutamia sivuhenkilöitä, joko tarpeettomina kokonaisuuden kannalta tai päällekkäisyyksien takia. Alun perin Lauraa hoiti ensimmäisessä kohtauksessa vanha nainen. Kun Albert tuli tekstiin, nainen jäi pois tarpeettomana. Albert täytti hänen paikkansa.

Myös Irving on havainnut, että henkilöhahmot saattavat kärsiä muutoksista analysoidessaan elokuvakäsikirjoitusta, jonka Tony Richardson laati hänen kirjastaan *Kaikki isäni hotellit*.

Tony... lisäsi romaanin kerronnallista vauhtia. Mutta hän maksoi siitä hinnan. Monet sivurooleista ja jotkut isommistakin ovat muuttuneet karikatyyreiksi... (Irving 2000, 78.)

Päähenkilöiden rakentamisessa tehtäviin valintoihin vaikuttaa kirjoittajan oma arvio siitä, millaisia henkilöitä hän pitää itse hyvinä ja haluaa luoda. Näin ollen kirjoittaja saattaa käyttää johonkin henkilöhahmoon enemmän aikaa myös sen vuoksi, että hän haluaa näyttää lukijoille tietyn puolen hahmosta. Tein romaanissani tällaisen kohtauksen Albertista. Keskusteltuaan lääkärin kanssa Albert pelkää tämän sotkeentuvan tilan asioihin ja siksi menettävänsä työt;

Kun keskustelu oli ohi, Albert poikkasi kotimatalla metsäpolulle rauhoittaakseen ajatuksiaan. Siellä, mustikanvarpujen keskellä, hän lyyhistyi ja antoi vallan pelolleen. Rauhoituttuaan hän pyyhki silmänsä hihaansa, niiskaisi ja palasi polulle. Hitaasti hän lähti astelemaan taloa kohti.

Työtöt olivat kasvimaalla, kyyristyneinä kitkemään rikkaruohoja kurkuntaimien ympäriltä. Albert katsoi heidän viehkeitä liikkeitään, paksuja hiuksiaan joita huivit eivät tahtoneet saada pysymään ojennuksessa. Aikaa myöten hän menettäisi heidät joka tapauksessa. Mutta jos asia hänestä olisi kiinni, se hetki ei koittaisi vielä pitkään aikaan. Hän sysäsi hatun takaraivolleen, pyyhkäisi ranteellaan otsaansa ja pakotti hymyn kasvoilleen. (Oksanen 2011, 22.)

Kohtaus ei ehkä ollut välttämätön tarinan kannalta, mutta halusin sen avulla selvittää, että vastuuntunto ei ollut ainoa motiivi sille, että Albert jäi tyttöjen luo, vaan hän todella myös välitti heistä.

Samalla tavoin Irving toteaa eräästä *Oman elämänsä sankarista* tehdyn elokuvaversioin kohtauksesta:

Tämä kohtaus ei ollut tärkeä juonen takia...Mutta tämä kohtaus oli hyvä hetki Olivelle, joka on monimutkainen ja sympaattinen henkilö...(Irving 2000, 153.)

Kirjoittaja joutuu myös jatkuvasti miettimään sitä, mitä hän haluaa nostaa esiin hahmon toiminnan avulla. Myös henkilöiden välisissä suhteissa on havaittavissa tärkeysjärjestys. Omassa romaanissani kirjoitin kohtauksia siitä, miten Laura tapaa lapsensa isän, Emilin ja he keskustelevat. Loppujen lopuksi lähes kaikki vanhempaa Emiliä koskevat kohtaukset tippuivat pois: ne eivät mielestäni vain toimineen kokonaisuuden kannalta. Tarkemmin asiaa ajateltuani totesin, että Lauran suhdetta lapsensa isään ei loppujen lopuksi ollut tarpeellista kuvata täsmällisesti, koska suhde ei ollut niin tärkeä itsessään, vaan pikemminkin väline, jonka kautta tapahtumat oli mahdollista saada liikkeelle.

Irving antaa esimerkin siitä, miten hän, päinvastoin kuin *Oman elämänsä sankarin* ohjaajaehdokas, pitää Homerin ja tri Larchin keskinäistä suhdetta tarinan merkittävimpänä:

Minä taas intin, että elokuvan rajallisen pituuden huomioon ottaen rakkaustarina veisi huomiota paljon tärkeämmästä suhteesta (Irving 2000, 102.)

Toisten seikkojen korostaminen vie tilaa toisilta, ja edes romaanissa ei kannata kertoa kaikkea mahdollista. Tällaisten valintojen kanssa kirjoittaja joutuu painiskelemaan jatkuvasti. Kirjoittaja ei kuitenkaan yleensä laadi tekstiään yksin, vaan hänellä on apunaan kustannustoimittaja tai vastaava henkilö. Omassa tapauksessani tällainen henkilö oli kirjailijaohjaaja. Mielestäni kirjoittajan kannattaa kuitenkin muistaa, että vaikka hyviä neuvoja onkin syytä kuunnella, niitä ei tarvitse

seurata orjallisesti tai ottaa kirjaimellisesti. Näin ollen kirjoittajan on syytä selvittää itselleen täsmällisesti, mitä hän itse pitää työnsä kannalta tärkeänä. Kiinteä suhde omaan tekstiin on tärkeä edellytys sille, että valinnat vievät hahmoja ja tekstiä onnistuneesti eteenpäin.

Niin epäromanttiselta kuin se kuulostaakin, myös käytännöllisyys ohjaa joskus kirjoittajan valintoja. Toisinaan jonkun pienen asian muuttaminen tai pois jättäminen on yksinkertaisesti helpompaa kuin pyrkiä muuttamaan aikaisemmin kerrottua. Esimerkkinä käytännöllisyydestä on se, että henkilöhahmo voi syntyä tekstissä esiintyvän tarpeen vuoksi. Samoin se, että kertoja ilmaisee pitkän ajanjakson kulumisen tarvittaessa muutamalla virkkeellä on käytännöllinen ratkaisu. Käytännöllisyys oli kyseessä myös silloin, kun Albert otti tekstissään aiemmin esiintyneen vanhan palvelusnaisen paikan: kahta henkilöä ei yksinkertaisesti tarvittu samaan tehtävään.

Toisaalta käytännöllisyys voi näkyä myös silloin, jos kirjoittaja sijoittaa hahmon omaa elämänpiiriään vastaavaan ympäristöön tai valitsee hahmolle ammatin, josta hänellä on aikaisempaa tietoa. Käytännöllisyys voi joskus olla jopa välttämätöntä. Jos hahmon kaikki, pienetkin teot olisivat kirjoittajan oman kokemuspiirin ulkopuolella, kuinka moni teksti mahtaisi ikinä valmistua? Jotkut kirjottajat tekevät tietenkin enemmän taustatyötä kuin toiset, mutta tämäkin valinta liittyy siihen, mitä he haluavat tekstissä korostaa ja pitävät itse tärkeänä.

Irving valottaa seuraavassa käytännöllisyyden osuutta elokuvakäsikirjoituksen laatimisessa *Oman elämänsä sankarista*:

Se versio, jonka me molemmat lopulta hyväksyimme, oli radikaali monestakin syystä, jotka kaikki liittyivät valintoihin joita meidän oli tehtävä tarinoiden tyypistämiseksi. Jättämällä pois toisen maailmansodan me eliminoimme tri Larchin tarpeen keksiä Homerille sydänvika (jottei hänen tarvitsisi mennä sotaan). Eliminoimalla Homerin ja Candy ja Wallyn kolmiodraaman säästimme aikaa. (Irving 2000, 57-58.)

Edellinen esimerkki on myös jälleen hyvä osoitus siitä, miten eri valinnat ovat vuorovaikutussuhteessa toisiinsa.

Ehkä äärimmilleen käytännöllisyyttä kirjoittamisessa hyödyntää Kari Hotakainen:

Päätin kirjoittaa omat päiväkirjat. Kirjoitin valemuiistiinpanojani kolme kuukautta. Kun päiväkirjat olivat valmiit, tiesin etteivät ne kestäisi omana kirjana. Tungin ne *Klassikon* väliin ja muutin juonta niin, että lopputulos näyttäisi mietityltä, mitä se ei alun perin ole. (Hotakainen 2000, 158.)

Mielestäni esimerkki osoittaa konkreettisesti sen, että myös kirjoittajan mieli itsessään toimii merkittävänä tekijänä sen suhteen, mitkä valinnat tekstin suhteen ovat lopulta mahdollisia.

8 PÄÄTÄNTÖ

Graduni tavoitteena oli tarkastella valintoja, joita kirjoittaja tekee pyrkiessään luomaan henkilöhahmon ja rakentamaan hahmolle identiteetin näiden valintojen kautta. Keskityin työssäni siis siihen, minkälaisia nämä valinnat ovat ja mitkä ovat niiden taustalla vaikuttavia tekijöitä. Oleellista oli arvioida henkilöhahmon valmistumisen prosessia valmiiden henkilöhahmojen tarkastelun sijaan.

Henkilöhahmon luominen osoittautui prosessiksi, joka etenee yhtä matkaa tekstin edistymisen kautta. Sen sijaan, että kirjoittaja vain poimisi hahmolleen ulkonäön, luonteen ja muut vastaavat seikat, hän joutuu jatkuvasti kiinnittämään huomionsa tekstin kokonaisuuteen ja siihen, miten henkilöhahmon identiteetti rakentuu tekstissä. Kirjoittajan on jatkuvasti kyettävä vahvistamaan hahmolleen jo rakentuvaa identiteettiä, ja syvennettävä sitä.

Valitessaan jonkun ominaisuuden hahmolleen kirjoittaja joutuu siis ajattelemaan myös aikaisempia valintojaan, ja sitä, miten nämä valinnat täydentävät lukijalle muodostuvaa kuvaa eheästä identiteetistä. Wolochin (2003, 17) mukaan henkilöhahmon ja tekstin suhdetta voidaan kuvata siten, että henkilöhahmojen rakentumisen edellytyksenä on mahdollisuus viitata tekstin ulkopuolelle, mutta vasta tekstin rakenteet mahdollistavat tämän viittaussuhteen esittämisen. Tämä näkemys tekstin ja henkilöhahmojen välisestä suhteesta vahvistui omien havaintojeni myötä.

Kokonaisuuden lisäksi tehtyjen valintojen perusteena oli luonnollisesti se, millaisia henkilöhahmoja kirjoittaja haluaa rakentaa ja itse arvostaa, mutta myös käytännöllisyys saattoi olla syynä kirjoittajan tekemiin valintoihin. Käytännöllisyyden näkökulmaan liittyy oleellisesti se, että kirjoittajan on mahdollista, ja joskus pakkokin, arvioida mahdollisia valintoja puhtaasti hyötynäkökulmasta.

Tehtyjen valintojen taipumus sulkea pois muita vaihtoehtoja ja vaikuttaa tuleviin valintoihin osoittautui voimakkaasti kirjoittamista rajoittavaksi tekijäksi. Pikemminkin kuin mahdollisuutena poimia hahmoille halutut piirteet, kirjoittajan valinnat henkilöhahmojen muodostumisessa näyttäytyivät verkostona, joka levittäytyy yli koko tekstin. Jos tehdyt valinnat sijaitsevat verkon solmukohdassa, niiden muuttaminen saattaa olla huomattavan vaikeaa tai jopa mahdotonta.

Kirjoittajan tekemät valinnat myös tapahtuvat eri tasoilla, ja nämä tasot ovat ristikkäisiä ja lomittuvat keskenään. Yhteen valintaan saattaa olla useita eri syitä, joten yhtä valintaa on mahdollista tarkastella useista näkökulmista, ja yksittäistä syytä tietylle valinnalle ei aina ole löydettävissä. Valinnoissa kohtaavat niin valitun genren ja lajin rajoitukset, kirjailijan oma näkemys kuin tekstin rakenteen vaatimuksetkin.

Tässä työssä tarkasteltavana aineistonani oli oman romaanikäsikirjoitukseni henkilöhahmojen luomisprosessi sekä muiden kirjoittajien esittämiä näkemyksiä omista henkilöhahmoistaan. Mahdollisen jatkotutkimuksen kannalta olisi mielenkiintoista tarkastella laajemmin romaanikirjailijoiden henkilöhahmoja koskevia valintoja. Tämän voisi tehdä esimerkiksi niin, että hahmoja koskevat kysymykset laadittaisiin ja vastauksia analysoitaisiin nimenomaan valintanäkökulmasta. Tässä työssä käytetty rajaus osoittautui kuitenkin mielestäni sopivaksi pro gradu -tutkimuksen laajuiseen opinnäytetyöhön.

Koska kirjoitin graduni tieteellistä ja taiteellista osaa samanaikaisesti, myös niiden kirjoittamisprosessit vertautuivat keskenään, vaikka en niiden vertailuun pyrkinytkään. Oli hämmästyttävää havaita, miten läheisesti nämä prosessit muistuttivat toisiaan. Sekä tieteellinen että taiteellinen osa perustuivat valintoihin. Myös tieteellisessä tekstissä oli päätettävä, mitä tekstiin tulee mukaan, mikä jää pois, ja vielä kuljetettava oleellisia näkemyksiä rinnakkain ja vahvistettava niitä ja liitettävä työn seuraaviin osiin, aivan samoin kuin henkilöhahmon muodostamisen prosessissa. Tästä näkökulmasta työni tieteellinen ja taiteellisen osuus liittyivät yhteen vielä yhdellä, näkymättömällä tavalla: kirjoittajan mielessä.

LÄHTEET

- Anderson, John R. (2000) *Cognitive psychology and its implications*. New York: Worth Publishers.
- Aristoteles (1982) *Runousoppi*. Helsinki: Otava.
- Bennett, Andrew & Royle, Nicholas (1995) *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. London : Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
- Booth, Wayne C. (1983) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chorell, Walentin (1980) *Miten kirjani ovat syntyneet*. Teoksessa Haavikko, Ritva (toim.) *Miten kirjani ovat syntyneet 2*. Porvoo: WSOY, 86-102.
- Cohn, Dorrit (2006) *Fiktio mieli*. Helsinki: Gaudeamus.
- Eagleton, Terry (1997) *Kirjallisuusteoria: johdatus*. Tampere: Vastapaino.
- Elovaara, Raili (1992) "Olen tyhjä huone." Tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista. Helsinki: Yliopistopaino.
- Eysenck, Michael W. (2006) *Fundamentals of Cognition*. Hove, East Sussex: Psychology Press.
- Flower, Linda (1989) *Problem-solving strategies for writing*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Fokkema, Aleid (1991) *Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam – Atlanta: Editions Rodopi.
- Fowler, Alastair (1982) *Kinds of Literature. An introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Hall, Stuart (1999): *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Hochman, Baruch (1985) *Character in literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hotakainen, Kari (2000) *Miten kirjani ovat syntyneet*. Teoksessa Haavikko, Ritva (toim.) *Miten kirjani ovat syntyneet 4*. Virikkeet, ainekset, rakenteet. Helsinki: WSOY, 145-162.

- Hunt, Celia & Sampson, Fiona. *Writing: Self and Reflexivity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 94-111.
- Hökkä, Tuula (1995) Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? Subjektin problematiikkaa lyriikan teoriassa ja historiassa. Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo (toim.) *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: SKS, 106-130.
- Irving, John (2000) *Elokuvaaurani. Muistelma*. Suom. Kristiina Rikman. Helsinki: Tammi.
- Joenpelto, Eeva (1969) Miten kirjani ovat syntyneet. Teoksessa Rainio, Ritva (toim.) *Miten kirjani ovat syntyneet*. Porvoo: WSOY, 85-98.
- Johnson-Laird, Philip N. (2006) *How We Reason*. New York: Oxford University Press.
- Juutila, Ulla-Maija (1995) Takametsien dandy. Identiteettimatka Ilmari Kiannon teoksessa *Kiannon rannoilta Kaspian poikki*. Teoksessa Kurikka, Kaisa (toim.) *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Turku: Turun yliopisto, 69-93.
- Kantola, Janna (2008) Runoja, metaforia ja symboleja. Teoksessa Alanko, Outi, Käkelä-Puumala, Tiina (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 271-289.
- Kantokorpi, Mervi (2005) Proosan runousoppia. Teoksessa Kantokorpi, Mervi, Lyytikäinen, Pirjo & Viikari, Auli. *Runousopin perusteet*. Helsinki: Yliopistopaino, 103-177.
- Kellogg, Ronald T. (1994) *The psychology of writing*. New York: Oxford University Press.
- Kellogg, Ronald T. (1995) *Cognitive psychology*. London: Sage Publications.
- Kelly Caroline & Breinlinger Sara (1996) *The Social Psychology of Collective Action: Identity, injustice and gender*. London: Taylor & Francis.
- Kinnunen, Aarne (1985) *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha*. Porvoo: WSOY.
- Koskimies, Rafael (1962) *Yleinen runousoppi*. Helsinki: Otava.
- Käkelä-Puumala, Tiina (2008) *Persoona, funktio, teksti – henkilöhahmojen*

- tutkimuksesta. Teoksessa Alanko, Outi, Käkälä-Puumala, Tiina (toim.) Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä. Helsinki: SKS, 240-271.
- Linna, Väinö (1994) Tuntematon sotilas. Helsinki: Suuri Suomalainen Kirjakerho.
- Lehtonen, Mikko (1996) Merkitysten maailma: kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Tampere: Vastapaino.
- Linna, Väinö (1969) Miten kirjani ovat syntyneet. Teoksessa Rainio, Ritva (toim.) Miten kirjani ovat syntyneet. Porvoo: WSOY, 59-75.
- Linna, Väinö (1994) Tuntematon sotilas.
- Manheim, Michael (2002) Vital Contradictions. Characterization in the Plays of Ibsen, Strindberg, Chekhov and O'Neill. Brussels: P.I.E.-Peter Lang.
- Meri, Veijo (1969) Miten kirjani ovat syntyneet. Teoksessa Rainio, Ritva (toim.) Miten kirjani ovat syntyneet. Porvoo: WSOY, 33-46.
- Meyer, Therese-Marie (2006) Where fiction ends. Four Scandals of Literary Identity Construction. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Morris, Pam (2003) Realism. London; New York: Routledge.
- Oksanen, Maarit (2011) Pettymyksiä. Kirjoittamisen maisteriohjelman laudatur-työn taiteellinen osio. Jyväskylän yliopisto, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos.
- Oksenberg-Rorty, Amélie (2000) Characters, Persons, Selves, Individuals. Teoksessa McKeon, Michael (toim.) Theory of the Novel. A Historical Approach. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 537-553.
- Palmer, Alan (2004) Fictional Minds. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Paris, Bernard J. (1997) Imagined human beings. A psychological approach to character and conflict in literature. New York: New York University Press.
- Pulkinen, Matti (1991) Miten kirjani ovat syntyneet. Teoksessa Haavikko, Ritva (toim.) Miten kirjani ovat syntyneet 3. Virikkeet, ainekset, rakenteet. Porvoo: WSOY, 185-197.
- Saariluoma, Liisa (1993) Postindividualistinen romaani. Helsinki: SKS.

Seutu, Katja (2009) Olla elävän sanat. Roolirunon laji teoksessa Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa. Helsinki: SKS.

Sharples, Mike (1999) How we write: writing as creative design. London: Routledge.

von Shoultz, Solveig (1980) Miten kirjani ovat syntyneet. Teoksessa Haavikko, Ritva (toim.) Miten kirjani ovat syntyneet 2. Porvoo:WSOY, 36-65.

Utrio, Kaari (2000) Miten kirjani ovat syntyneet. Teoksessa Haavikko, Ritva (toim.) Miten kirjani ovat syntyneet 4. Virikkeet, ainekset, rakenteet. Helsinki:WSOY, 480-496.

Viikari, Auli (2005) Lyriikan runousoppia. Teoksessa Kantokorpi, Mervi, Lyytikäinen, Pirjo & Viikari, Auli. Runousopin perusteet. Helsinki:Yliopistopaino, 37-102.

Wellek, René & Warren, Austin (1969) Kirjallisuus ja sen teoria. Helsinki: Otava.

Westö, Kjell (2000) Miten kirjani ovat syntyneet. Teoksessa Haavikko, Ritva (toim.) Miten kirjani ovat syntyneet 4. Virikkeet, ainekset, rakenteet. Helsinki:WSOY, 502-539.

Woloch, Alex (2003) The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel. Princeton and Oxford: Princeton University Press.