

Liisa Rinne

*Sitten kun* – KIRJOITTAJASTA KIRJAILIJAKSI,  
KÄSIKIRJOITUKSESTA ROMAANIKSI

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjoittaminen

Syksy 2014

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty	Laitos – Department
Tekijä – Author	
Työn nimi – Title	
Oppiaine – Subject	Työn laji – Level
Aika – Month and year	Sivumäärä – Number of pages
Tiivistelmä – Abstract	
Asiasanat – Keywords	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

## SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
Sanoista romaani – kirjoittajaidentiteetti ja kirjoittamisen prosessi	
2. MINÄ KIRJOITAJANA – KIRJOITAJAIDENTITEETTI	8
2.1 Kirjailija vai kirjoittaja?	8
2.2. Minä kirjoittajana	11
2.3. Naistekijyys	13
2.4. Oma kokemus sanoiksi - naiskirjoittaminen ja muita variaatioita kielen reunalla	16
3. KIRJOITTAMISEN JA LUKEMISEN RAJAPINNALLA	22
3.1. Lukijasta kirjoittajaksi, kirjoittajasta lukijaksi	22
3.2. Kirjoitusoppaat	28
3.3. Kirjoittamisen prosessi	31
3.4. Kirjoittamisen rytmi – kirjoittaminen fyysisenä kokemuksena	34
4. KÄSIKIRJOITUKSEN VAIHEET	39
4.1. ”Kääritään hihat, ruvetaan hommiin”	39
4.2. Tarina – mistä kerrotaan ja miten kerrotaan?	41
4.3. Henkilöt	47
4.4. Juoni	52
4.5. Yksityiskohta, tekstin pienin yksikkö	55
5. YKSITYISESTÄ JULKISEKSI	60
5.1. Palaute	60
5.2. Kustannussopimus	64
5.3. Luopuminen osana kirjoitusprosessia	68
6. LOPUKSI	73
”Hyvä Mrs. Woolf”	
7. LÄHDELUETTELO	75

# 1. JOHDANTO

## Sanoista romaani – kirjoittajaidentiteetti ja kirjoittamisen prosessi

Kirjoittajan työkaluja ovat sanat. Jokaisella kirjoituskerralla kirjoittaja järjestelee sanat uuteen järjestykseen. Sanat eivät synny tyhjiössä, vaan teksti on aina osa ympäröivää maailmaa, jossa kirjoittaja operoi. Yhtä lailla kuin sanat ovat osa kirjoittajan pidempää elämänkaarta ja sanankäytön historiaa. Ajattelen kirjoittamisen pohjautuvan dialogiin, keskusteluun syntyvässä olevan tekstin ja kirjoittajan välillä. Jokaisen tekstin myötä kirjoittaja tuottaa omaa kirjoittajuutta. Ymmärränkin kirjoittamisen kahtena rinnakkain kulkevana prosessina: tekstin luomisena ja kirjoittajaidentiteetin synnyttämisenä. Työssäni tarkastelen näitä kahta prosessia tekeillä olevan romaanikäsitteisen kirjoitukseni kautta. Pyrin kirjoittamaan auki ne polut, joiden kautta tekstistä syntyy valmis kaunokirjallinen teos.

Työssäni haen eri näkökulmista vastausta kahteen kysymykseen: miten minusta tulee tekeillä olevan kirjoitusprosessin myötä itseään kirjailijaksi kutsuva kirjoittaja, ja miten teksti vaihteittain muovautuu valmiiksi käsikirjoitukseksi. Keskeisiä käsitteitä ovat kirjoittajaidentiteetti, romaani ja kirjoitusprosessi. Olkoonkin että kaunokirjallinen työni tähtää valmiiseen tekstiin, romaaniin, kulkee sen rinnalla myös toinen tarina, tarina oppimisesta. Halu tehdä näkyväksi näkymätön prosessi, kaikki se luova ajattelu ja kova työ, jonka kirjoittaminen vaatii ennen kuin kirjoittaja voi luovuttaa niin sanotun valmiin tekstin eteenpäin.

Ja nainen kun olen, uskon keskustelun merkitykseen, yhteyden luomiseen. Matkan varrella poimin keskustelukumppaneikseni muita tekstejä ja toisia kirjoittajia, jotka osaltaan vaikuttavat siihen millainen lopullisesta käsikirjoituksesta tulee. Hyvä keskustelu innostaa ja inspiroi, se haastaa ajattelemaan ja uudelleen arvioimaan omia ajatuksia.

Tieteellisessä kirjoittamisessa ”minä” on totuttu häivyttämään taka-alalle. Edelleenkin tieteellisen kirjoittamisen kurssilla minän liiallista esiin nostamista neuvotaan välttämään. Tässä jatkumossa taiteelliset opinnäytetyöt tai työt, joissa

oma taiteellinen työ on analyysiin kohteena, tekevät mielestäni kuitenkin poikkeuksen. Kun tarkastellaan omaa tekemistä ja analysoidaan työtä, ei minää voida ohittaa vaan se on läsnä tekstin kaikilla tasoilla.

Virginia Woolfin *A Room of One's Own* (1929) on minulle tärkeä teksti, ja pidän edelleen sen herättämiä kysymyksiä kirjailijuudesta ja kirjoittamisesta tärkeinä. Poleemisessa esseessään Woolf peräänkuulutti aikanaan naisille omaa tilaa, jossa kirjoittaa. (Woolf 1929/1990.) Pelkkä hellankulmalla raapustelu ei Woolfin mukaan johtanut varteenotettavaan kirjoittamiseen saati kirjailijuteen, vaan nainen tarvitsi oman tilan, jossa toteuttaa luovuuttaan. Yhteiskunta on muuttunut monella tapaa sitten Woolfin poleemisen esseen, ja ajatus, joka silloin saattoi kuulostaa jopa elitistiseltä, on nykyään mahdollista monelle – jopa naiselle. Samanaikaisesti yhteiskunnallinen puhe esimerkiksi naisjohtajuudesta ja lasikatosta, johon naisjohtajat urallaan törmäävät, käy vilkkaana. Sukupuolta ei mielestäni voida edelleenkään ohittaa, vaan se on olennainen osa toimijuutta ja keskustelua yhteiskunnallisista valtarakenteista.

Toisessa luvussa määrittelen omaa kirjoittajaidentiteettiäni. Woolfin ajatuksia seuraten kysyn, millainen on se tila, johon itse kirjoittajana asetun, ja millaista omaäänisyyttä tämän tilan kautta tuotan. Ajattelen kirjoittajan tilan olevan kaksikamarinen. Se on fyysinen tila, joka pitää sisällään kirjoittamisen rutiinit, samalla, kun se on henkinen tila, jossa kirjoittaja luo tekstiään. Ovi näiden kahden kamarin välillä on pidettävä auki, annettava ilman virrata ja hengityksen kulkea. Oman kirjoittajaidentiteetin arvioiminen synnyttää uskoa omiin kykyihin ja sitä kautta se tuottaa myös persoonallista tekstiä. Työpäiväkirjassani olen pohtinut asiaa näin:

”Uskaltaa sanoa asioita niin kuin haluaa. Se voi olla jotain hyvin pientä ja herkkää, se voi olla tavassa, tyyliässä jolla sanoo. Rohkeus. Murtaa itsestäänselvä tapa tehdä asioita. Kieli on joustava ja taipuisa, se ei mene rikki taivuttelusta. Se on elinvoimainen, voimakas. Älä valehtele” (TK 2010-14.)

Kirjailija operoi kielellä. Sanoista kirjailija luo taidetta. Hän käyttää samoja

arkisia sanoja, joita käytämme puheessamme. Kirjailijan tehtävä on erottautua muista, luoda itselleen oma, tunnistettava ääni. Hän ei kuitenkaan voi olla täysin varma siitä, millaiseksi teksti lukijan mielessä muodostuu eikä hän näin ollen voi myöskään olla varma siitä, millaiseksi sen merkitys muodostuu.

Ranskalainen kirjallisuusteoreetikko Roland Barthes (1915-1980) käy tuotannossaan läpi kirjoittamiseen, sanoihin ja niiden merkitykseen liittyviä kysymyksiä, usein poleemisesti, provosoiden. Barthesin tuotannossaan esiin nostama puhe kirjallisista aukoista ja murtumista on tullut osa kirjallisuudentutkimusta ja sen käsitteistöä. Erilaiset tekstin halkemat ja toisaalta niiden täyttämisyrietykset ja ylihyppäykset ovat tuottaneet runsaasti tutkimusmateriaalia. (ks. mm. Oja et. al., 2004.) Olkoonkin että Barthesin tekstit ovat usein muodoltaan fragmentaarisia ja epäselviä avaavat ne peilauspinnan ajatuksilleni. Samalla arvioin kirjoittamista sukupuolitettuna tekona feministin silmälasit nenällä.

Oma tila on henkinen paikka, josta käsin kirjoittaja työskentelee, tuottaa tekstiä. Oma tila on myös se paikka, josta käsin kirjoittaja kurkottaa tekstin ulkopuoliseen maailmaan. Tila toimii pohjana sille, miten kirjoittaja perustelee oman näkökulmansa ja kerronnalliset ratkaisunsa. Osaltaan se vaikuttaa myös siihen, miten kirjoittaja kykenee vastaanottamaan palautetta, ja miten hän toimii myöhemmin kustannustoimittajan sekä alan muiden toimijoiden kanssa julkisuudessa.

Työni kolmannessa luvussa lähestyn kirjoittamista lukemisen ja erilaisten tekstien kautta. Sillä vaikka oma tila olisi rakennettu yksinäiselle pellolle, on se silti osa ympäröivää maisemaa. Oma tila ei ole umpio, vaan se on aina suhteessa toiseen, ympärillä olevaan sekä muihin kirjoittajiin. Pirjo Rautiainen on haastatellut teoksessaan *Esikoiskirjailijasta kirjailijaksi* (2013) kolmeakymmentäviittä suomalaista kirjailijaa heidän uransa alkutaipaleeseen liittyvin kysymyksin. Teoksessa käy ilmi, että kirjailija, etenkin uransa aloittava, hakee tekstilleen tukea monelta suunnalta. Kirjoittamisen opinnot, erilaiset kurssit, tekstipajat – tapoja on monia.

Nora Värre on tutkinut lisensiaattityössään *Ei sanataidetta ilman taitoa* (2001) kirjoittamista taitona, jota voidaan opettaa. Hänen mukaansa kirjoittaminen ei ole pelkästään luovaa työtä, joka tapahtuu jossain inspiraation ja intuition tuolla puolen, vaan taito, jota voidaan opettaa ja jonka voi oppia. Työssään hän tarkastelee muun muassa kirjoitusoppaita taidon tuottamisen välineenä. Kirjoitusoppaiden tarkoitus on neuvoa ja opastaa kirjoittajaa saamaan aikaiseksi tekstiä ja tukea tätä omassa kirjoittajuudessaan. Kirjoittajantaipaleellani minäkin olen ehtinyt tutustua useampiin kirjoitusoppaisiin. Haluan virittää keskustelua, miten ne ovat kartuttaneet kirjoittajantaitojani, miten opettaneet kirjoittamista ja kirjoittajuudesta.

Itselleni kirjoittamisen kannalta merkittävä inspiraation ja oppimisen lähde ovat kirjoitusoppaiden lisäksi olleet muut kaunokirjalliset tekstit. Kirjoitan pitkää proosaa ja valtaosa lukemastani on naiskirjailijoiden romaaneja. Minua kiinnostavat niin kirjoittajana kuin lukijanakin rakenteeltaan fragmentaariset tekstit ja moniäänisyys. Itselleni läheisiä ja myös kirjoittamisen kannalta tärkeitä kirjailijoita ovat Virginia Woolfin lisäksi muun muassa Joyce Carol Oates, Carol Shields, Alice Munro ja Marja-Liisa Vartio.

Työni kaksi ensimmäistä lukua pohtivat kirjailijuutta ja kirjoittamisenprosessia enemmän kirjoittajan näkökulmasta. Ajatukseni on, että kirjoittajaidentiteetti ja sen määrittely vaikuttavat siihen, millainen tekstistä tulee. Itse kirjoittamisen prosessissa teoria on kuitenkin siirrettävä käytäntöön. Neljännessä luvussa analysoin käsikirjoitustani tekstin sisältä käsin. Tarkastelen romaanikäsikirjoitukseni eri kirjoitusvaiheita muun muassa tekstin sisäisen rytmin ja rakenteen kautta sekä erilaisten kerronnallisten ratkaisujen kuten henkilöiden ja juonenkulun kautta. Käytän apuna amerikkalaisen Gotham Writers Group -opettajakollektiivin opasta *Gotham Writers Workshop – Writing Fiction, the Practical Guide from New York's Acclaimed Creative Writing School* (2003). Opas antaa luvulle löyhän kehikon ja auttaa pysähtymään muutamien proosatekstin kannalta keskeisten rakenteellisten kysymysten ääreen.

Romaanikäsikirjoitus on samalla tutkielmani taiteellinen osa. *Odotus* (2015) on kertomus adoptiosta ja lapsettomuudesta, sekä rakkaudesta, joka ei oikein löydä

paikkaansa. Sen tapahtumien aikahaarukka on 1950-luvulta noin 2000-luvun keskivaiheille. Tarinan keskeiset henkilöt ovat Emilia, hänen vanhempansa Aila ja Lasse sekä Kerttu, Emilian biologinen äiti. Kerronnan nykyhetki tapahtuu kahvilassa, jossa Emilia odottaa tapaavansa Kertun ensimmäistä kertaa. Idean kehittäminen alkoi talvella 2009 ja kevääseen 2014 mennessä olen kirjoittanut tarinasta kolme versiota, jotka poikkeavat rakenteeltaan toisistaan. Kutakin näistä versioista olen työstänyt kirjoittamalla niitä uudestaan ja uudestaan rakenteen kuitenkään muuttumatta oleellisesti. Viittaan näihin versioihin lyhenteillä KV1, KV2, KV3. Ensimmäistä versiota lukuun ottamatta olen tarjonnut tekstiä myös kustantajille.

Työni taiteellinen osa ei ole yksi yhteen lopullisen romaanini kanssa vaan se on aiempi versio käsikirjoituksesta. Taiteellinen osa on toiseksiviimeinen versio, jonka olen lähettänyt kustannustoimittajalle ja jonka pohjalta on tehty niin sanottu taittoversio. Taiteellinen osa kulkee nimellä *Sitten kuin kaikki alkaa*, ja on eri kuin romaanini lopullinen nimi. Tämä koska romaanin nimi muuttui vielä viime vaiheessa.

Matkan varrella kirjoittaja altistaa tekstinsä muiden luettavaksi. Tekstistä saatava palaute muovaa osaltaan tekstiä ja sen kirjoitusprosessia. Keväällä 2013 sain sähköpostitse Atena-kustantamolta palautteen, jossa kustannuspäällikkö Laura Kuitunen tiedusteli, miten lähtisin kehittämään käsikirjoitustani. Alkoi toinen vaihe, tekstin työstäminen ammattilaisen kanssa. Tämä työskentelyprosessi on sysännyt tekstin yksityisestä julkiseen. Enää teksti ei kuulukaan vain itselle, vaan se on revitty auki ja sen jokainen sana ja lause pitää punnita uudelleen. Askel kerrallaan teksti siirtyy pois minun käsistäni, valmistautuu elämään omaa elämäänsä. Kirjoitusprosessin aikana saamaani palautetta ja kustannustoimittajan kanssa työskentelyä käyn läpi työni viidennessä luvussa.

Kirjoittavalle ihmiselle tilaisuuteen tarttuminen ja hetkeen jääminen ovat olennaisia. Havaitessaan kiinnostavan aihion, on sen äärelle pysähdyttävä kaikki aistit avoinna, tuntosarvet pystyssä. On kysyttävä millainen tarina tästä voisi tulla, miten sen osaisin kertoa.



## 2. KIRJOITTAVA MINÄ - KIRJOITTAJAIDENTITEETTI

### 2.1. Kirjailija vai kirjoittaja?

Tässä luvussa määrittelen itseäni kirjoittajana. Pyrin avaamaan niitä ajatuksellisia polkuja, joista kirjoittajanidentiteettini rakentuu. Pohdin myös sellaisten käsitteiden kuin kirjailija ja kirjoittaja välisiä eroja, naistekijyyttä ja kaunokirjallisen kielen erityisyyttä.

Monelle kirjoittajalle kirjoittamisen halun ja yrittämisen, ja toisaalta julkaisukynnyksen ylittämisen väliin jää pitkä aika, jolloin kirjoittajan täytyy uudestaan ja uudestaan perustella itselleen ja ehkä myös ympäristölleen, miksi hän kirjoittaa. Työpäiväkirjassani olen arvioinut omaa kirjoittamistani näin:

”Sillä kun kirjoitan minun on hyvä. Ja kun kirjoitan edes tämän vähän päivässä niin pystyn tekemään muuta, olemaan minä. Minä kirjoitan silloinkin kun ei huvita. Löydän sieltä missä sitä ei ole. Pysähdyn, kuuntelen. Ja kirjoitan. Kirjoitan minän, ajan, paikan, kirjoitan pois. Vain kirjoitan. Nautin sanoista jotka ovat.” (TK 2010-14.)

Kirjoittaminen on minulle ajattelemista. Jäsennän elämää ja itseäni kirjoittamisen kautta. Se on perustarve, enkä pysty olemaan pitkiä aikoja kirjoittamatta mitään. Vaikka en ole lapsesta saakka haaveillut kirjailijan urasta, on kirjoittaminen omien ajatusten ja tunteiden määrittäjänä tullut kuvaan jo teinivuosina. Nykyään kirjoittaminen on muuttunut enemmän tekstilähtöiseksi. En kirjoita varsinaisesti päiväkirjaa, pikemminkin pidän muistikirjaa, johon kirjaan ajatuksiani ja ideoitani. Työstän kulloinkin käsillä olevaa tekstiä ja muistiinpanot liittyvät usein niihin. Toki kirjaan jatkuvasti ylös myös uusia ideoita ja lauseita, jotka tulevaisuudessa saattavat poikia pidempiä tekstejä tai niiden osia.

Alexander Steele toteaa artikkelissa ”Fiction: The What, How, and Why of It” (2003) tarinankertomisen kuuluvan ihmisen perustarpeisiin kahdesta syystä: viihdyttäminen sekä tarkoitus. Hänen mukaansa etenkin viimeksi mainittu eli tarkoituksen hakeminen juontaa juurensa ihmisen tarpeesta jatkuvasti pyrkiä

vastaamaan kysymykseen siitä, keitä me olemme ja miksi me olemme ja elämämme täällä. (Steele 2003, 2.) Ehkä osittain tästä syystä kirjoittamista harrastetaan nykyään paljon. Yksistään Otavan järjestämään Pentti Saarikoski-kirjoituskilpailuun lähetettiin keväällä 2012 yhteensä 1257 käsikirjoitusta. (Otava 2012.) Olkoonkin, että kilpailukutsussa tyyli oli vapaa, mukaan lukien runous ja kaikki proosan lajit, oli määrä huikea. Myös vuosittain järjestettävässä Pirkanmaan kirjoituskilpailussa osaanottajamäärä kasvoi keväällä 2013 proosan osalta lähes neljälläkymmenellä työllä, kun kilpailuun nyt lähetettiin 377 työtä. Tämä kertonee jotain ihmisten lisääntyneestä tarpeesta ilmaista itseään kirjoittamalla.

Juhani Niemen (2000, 90) mukaan kirjoittamisesta tuli ”massojen harrastus” sotien aikaan ja heti sen jälkeen osana kansakunnan toipumista raskaista vuosista. Kirjoittaminen toimii edelleen monille terapeuttisena itsetutkiskelun välineenä, eivätkä kaikki suinkaan halua tekstiään julkaistavan. Osalle riittää esimerkiksi lähipiiriä varten julkaistu omaelämäkerrallinen teos tai jälkipolville tarkoitettu sukukronikka. Paljon mahtuu mukaan kuitenkin itseni kaltaisia, jotka haaveilevat kirjailijan ammatista.

Kuka sitten on kirjailija? Ja miten kirjailijaksi tullaan? Claes Andersson vastaa näin:

”Kirjoittaminen on ensisijaisesti motivaatiokysymys. Siitä joka tuntee pakottavaa ja palavaa tarvetta muokata ajatuksiaan sanallisesti, rakentaa lauseita ja maistella sanojen hienoimpia sävyjä, voi tulla kirjailija. Jos tätä palavaa tarvetta ei ole, ja vaikka lahjakkuutta ja oppia olisi kuinka paljon tahansa, kirjailijaa hänestä tuskin tulee” (Andersson 2002, 25.)

Anderssonin mukaan kirjoittaminen vaatii motivaatiota, halua kirjoittaa. Tämä on varmasti totta, ilman intohimoa ei synny kunnianhimoista taidetta. Nykyään internet antaa mahdollisuuden saada tekstiään julki muiden arvioitavaksi. Taitavasti käytettynä se saavuttaa myös laajemman lukijakunnan kuin perinteinen painettu kirja. Tätä kautta kirjailijan asema yhtä lailla kuin kirjankin asema ovat murroksessa. Suomen kirjailijaliiton jäseneksi voi hakea henkilö, joka on

julkaissut vähintään kaksi kaunokirjallista teosta. Eli voidakseen kutsua itseään kirjailijaksi on julkaistava jotain sekä osoitettava toiminnassaan jatkuvuutta. Suurin osa kirjailijoista ei kuitenkaan elätä itseään pelkästään julkaisemalla, vaan he ansaitsevat elantonsa tekemällä monenlaisia kirjoitustöitä. He keräävät leipänsä useista eri lähteistä. Pirjo Rautiaisen haastattelemista kirjailijoista monet työllistivät itseään muilla kirjoitustöillä kuten esimerkiksi kolumneilla tai muihin medioihin kirjoittamalla. (Rautiainen 2013, 64-72.) Kirjailijuus käsitteenä on käytännön pakostakin laajentunut. Monet kirjailijat mieltävät itsensä kirjoittajiksi, sanankäytön ammattilaisiksi pikemminkin kuin yksinomaan kirjailijaksi.

Esseessään ”Kirjailijat ja kirjoittajat” (1993) Roland Barthes pohtii näiden kahden, kirjailijan ja kirjoittajan, välisiä eroavaisuuksia. Hänen mukaansa he eroavat toisistaan suhteessa sanankäyttöön yhtä lailla kuin heidän yhteiskunnallinen roolinsa on erilainen. Hän sanoo kirjailijaa ohjaavan tekniset ja työprosessiin liittyvät normit. Barthesin mukaan kirjailija onnistuu muuntamaan kysymyksen maailmasta narsistisesti kysymykseksi, miksi kirjoittaa ja vain vaivoin johtamaan tästä ajatuksen, miksi maailma. Barthes jatkaa, ettei kirjailija kuitenkaan koskaan voi selittää maailmaa, vaan yritys jää aina vaillinaiseksi. Hänen mukaansa kirjailijan suhde maailmaan jää etäiseksi, mutta toisaalta etäisyytensä vuoksi kirjallisuus voi esittää hyviä kysymyksiä maailmalle. Kirjoittajasta Barthes puolestaan toteaa, että kirjoittajat ovat niitä, joille sanat ovat keino toteuttaa omaa päämääräänsä. Näin ollen sanojen syvempi merkitys on alistettu päämäärän kustannuksella. Kuvaavan eron näiden kahden sanankäyttäjän välillä Barthes tekee toteamalla, että ”kirjailijassa on pappia ja kirjoittajassa kirjuria”. (Barthes 1993, 46-52.)

Esseen lopussa Barthes (1993, 53) tulee johtopäätökseen kirjailija-kirjoittajasta, jonka tehtävä on paradoksaalisesti provosoida ja anella samaan aikaan. Tämä kirjailija-kirjoittaja joutuu taiteilemaan kaupalliseen tarkoitukseen tuotetun teoksen ja yhteiskunnan hänelle määrittelemän roolin välissä. Vaikka tämänkaltainen jaottelu kirjailija-kirjoittajaan on nykyään vähän keinotekoinen, on Barthesin ajattelussa olennaista ajatus tekijästä, joka jää puristuksiin kielen ja yhteiskunnallisen roolin väliin. Tämä asetelma pätee edelleen, kun julkistavaksi tähtäävän kirjoittajan on asemoitava itsensä molempiin suuntiin. Tekijä on

toimija, subjekti, joka sanoillaan pyrkii luomaan omaäänistä tekstiä samalla, kun hän työnsä myötä astuu aina uudelleen kirjallisuuden kentälle, osaksi vallitsevia instituutioita, kirjoittamisen ja kirjallisuuden konventioita.

Barthesin tuotanto on vahvasti sidoksissa aikaan sekä ranskan kieleen, ja myös hänen oma suhteensa esimerkiksi kirjailijuuteen muuttuu vuosien mittaan. (Rojola 1993, 43-44.) Barthesin (1993, 53) mukaan kirjailija-kirjoittajan tehtävä on olla eräänlainen älymystön puhekumppani. Nykyään älymystön voisi ajatella korvattavan mediatloudella. Kirjailija-kirjoittaja joutuu sanallistamaan ja jatkuvasti uusintamaan tai ylläpitämään median kautta omaa kirjoittajuuttaan ja hänestä tulee eräänlainen ”puhuva kirjoittaja”. Kirjoittaminen ei tähtääkään enää pelkästään julkaistavaksi, vaan enenevässä määrin julkisuuteen.

## **2.2. Minä kirjoittajana**

Pauliina Vanhatalo kuvaa artikkelissaan ”Minä! Kirjoittaja! Kirjoittajaidentiteetin haave ja haaste” (2008) aloittelevien kirjoittajien kirjoittajaidentiteettiä usein hapuilevaksi. Vanhatalon mukaan kirjoittamisen sysää liikkeelle usein jokin muu elämänkriisi. Kirjoittamalla kirjoittaja hyödyntää kirjoittamisen erityislaatuisuutta: kirjoittaminen tekee näkyväksi, tietoiseksi mutta myös etäännyttää. Kirjailijuus ja sitä laajempi käsite kirjoittajuus on perusteltava itselle ja ansaittava yhteisön silmissä. Monasti alaa opiskelevat ja selkeästi lahjoja omaavat kirjoittajat kokevat kirjoittajuuden olevan jotain ”elämää suurempaa” ja siksi lähes tavoittamattomissa. Se että nauttii kirjoittamisesta, ei useinkaan riitä motiiviksi, eikä vielä itsessään oikeuta puhumaan itsestä kirjoittajana saati sitten julistautumaan tulevaksi kirjailijaksi. (Vanhatalo 2008, 18-31.)

Vaikka olen työskennellyt aktiivisesti ja pitkäjänteisesti, tunnistan edelleen silloin tällöin Vanhatalon (2008) kuvaaman epävarmuuden, kun määrittelen itseäni kirjoittajana. Kirjoitan lähinnä proosaa, noin kymmenen vuotta olen hakenut omaa ääntä ja sanomisen tapaa, päämääränä saada tekstiä julkaistuksi. Aika ajoin olen kuitenkin joutunut perustelemaan itselleni sitä miksi kirjoitan. Työpäiväkirjassani olen pohtinut asiaa näin:

”Olenko kirjoittaja lainkaan, kun en ole kerran julkaissut mitään enkä juuri menesty kilpailuissakaan. Ja silti kirjoitan päivittäin” (TK 2010-2014.)

Tässä merkinnässä kiteytyy paljon niitä tuntemuksia, joita kirjoittamista kohtaan tunnen. Ei aina, vaan erityisesti silloin, kun kirjoittaminen ei suju tai olen saanut hylkäyskirjeen kustantajalta. Koen, että itseltä annettu lupa kirjoittamiseen ei yksin riitä, vaan kaipaen myös ympäristön hyväksyntää. Tällaiseen ajattelumalliin liittyvät toimeentulo ja se, mitä kirjailijuuden kautta on ikään kuin lupa tehdä. Vaikka harva kirjailija elättääkään itseään pelkästään kaunokirjallisella tuotannollaan, niin kirjailijan status antaa paremmat mahdollisuudet esimerkiksi apurahaa hakiessa tai muita kirjallisia töitä tehdessä.

Amerikkalainen kirjoittamisen ohjaaja Julia Cameron toteaa kirjassaan *Tyhjän paperin nautinto, tie luovaan kirjoittamiseen* (2004) etenkin aloittelevien kirjoittajien tekevän asioista helposti liian vaikeita älyllistämällä liikaa omaa tekemistään. (Cameron 2004, 17.) Tällöin myös omasta tilasta saattaa tulla vankila ja kynnyks kirjoittamiseen kasvaa. Cameronin mukaan näin ei tarvitse olla, vaan kirjoittajan pitäisi antaa itselleen lupa kirjoittaa, unohtaa kirjailijuus ja nauttia itse kirjoittamisesta. Hänen mukaansa kuka vaan voi kirjoittaa romaanin, ja se voi olla jopa hauskaa. Usein tyhjä paperi luo vakavuuden vaikutelman aivan turhaan. Kirjailijuutta mystifioidaan ja silloin myös kirjoittamisen kynnyks kirjoittamiseen nousee. (mt. 20-22.) Cameronin ajatusten pohjalta olen ajatellut työpäiväkirjassani näin:

”Vaadi itseltäsi keskinkertaisuutta ja luovuutesi vapautuu. Kun tiedostaa liikaa mitä on tekemisissä ja ego pomppii silmille niin luovuus tyssäa muuriin. On alitettava muuri eikä yritettävä kiirehtiä sen yli” (TK 2010-2014.)

Nautin kirjoittamisesta, olen ahkera ja sinnikäs. Korjaan ja kirjoitan uudelleen tekstiäni useaan kertaan, romaanikäsikirjoituksestani olen tähän mennessä kirjoittanut useamman version, en pidä itseäni luovuttajana. Omalle kirjottajuudelle ei kuitenkaan aina ole helppoa antaa sille kuuluvaa tilaa ja paikkaa. Perhe, palkkatyöt ja muut arkiset asiat edesauttavat ristiriitaisen tunteen syntymistä. Toisaalta olen ollut valmis tinkimään monesta asiasta kuten

vakituisesta työstä, olen hakeutunut pätkätoihin, joiden välissä olen saattanut omistautua kirjoittamiselle. Äitiyden lomassa limittäin raskauksien kanssa olen kirjoittanut, yrittänyt nivoa kirjoittamisen kiinni elämään ja päin vastoin. Mitä enemmän kirjoitan, sitä ristiriitaisemmaksi suhteeni kirjoittamiseen muuttuu. Itselleni merkittävämpää kuin se, kutsunko itseäni kirjailijaksi vai kirjoittajaksi, on määritellä millainen kirjoittaja olen.

### 2.3. Naistekijyys

Virginia Woolfille huoli naisten mahdollisuuksista kirjoittaa oli konkreettinen. Hänen mukaansa nainen ilman omaa rahaa ja luomistyölle varattua paikkaa ei pääse murtautumaan ulos kirjalliselle kentälle. Näin ollen, vaikka naiset Woolfin mukaan ovat yhtä luomisvoimaisia kuin miehetkin, jäävät he usein virallisen historiankirjoituksen ulkopuolelle. (Woolf 1990, 140.)

Woolfilla on kaunokirjallisen tuotannon lisäksi laaja esseistinen tuotanto. Kautta linjan hänen tuotannossaan on luettavissa samoja päämääriä, joista yksi on tarkastella ”minän” asemaa toimijana, on se sitten kerronnallinen rakenne, naisen yhteiskunnallinen asema tai nainen kirjoittavana olentona. Raija Koli toteaa artikkelissa ”Virginia Woolf ja kriittinen naissubjekti” (1996) naisen aseman olleen brittiläisessä yhteiskunnassa Woolfille eräänlainen ”elävänä haudattu tila”. Toisaalta nostamalla esiin unohdettuja, tuntemattomia naistekijöitä Woolf osoitti, että kirjoittamisen kautta naiset ovat löytäneet väylän ilmaista itseään. (Koli 1996, 45.)

Sukupuoli on tärkeä osa omaa kokemusmaailmaani. Työpäiväkirjassani olen sanonut asian näin:

”Kaunokirjallinen ääni, oma persoonallinen tapa ilmaista itseä syntyy tilassa ja ajassa. Jokaisen kirjoittajan on hahmotettava oma tila, paikka. Minulle tuo tila on sukupuolitettu. Kirjoitan naisena, omasta kokemuksesta. Yhtä lailla luen naisena” (TK, 2010-2014.)

Lea Rojolan mukaan kaunokirjallisuus tuottaa osaltaan sukupuolta tiettyjen

esittämisen konventioiden kautta. Hänen mukaansa esimerkiksi se, miten kaunokirjallisuudessa tapahtumia juonellistetaan, on juuri esityskonventioiden määrittämää. Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa on puolestaan osoitettu, että naiskirjoittajat on usein jätetty virallisen historiankirjoituksen ulkopuolelle. (Rojola 2004, 33-34.) Tällöin voikin kysyä, miten ja missä naiskirjoittajien luomat kuvat naiseudesta toteutuvat ja uusintuvat, ja edelleen, eikö sukupuolella sittenkin ole merkitystä myös kirjoittamisessa?

Feministitukijat ovat osoittaneet, että naiset ovat kulttuurin tuottajia, tekijöitä ja kokijoita siinä missä miehetkin. Samalla kuitenkin jälkistrukturalistisessa ajattelussa juuri tekijyys on haluttu häivyttää, purkaa ja jopa lakkauttaa kokonaan. Päivi Kososen (1996, 12) mukaan tekijyyttä koskevasta keskustelusta on ollut feministeille sekä hyötyä että haittaa. Se on toisaalta auttanut tekemään näkyväksi marginaalisia tekijöitä kuten naisia, mutta samalla keskustelu on pyrkinyt mitätöimään itse tekijyyden. Myös Roland Barthes (1993, 114) on todennut tekijän olevan kielessä. Hänen mukaansa kieli tuntee ainoastaan ”subjektin” ei ”henkilöä”. Barthes on avannut tekijyyttä koskevilla puheillaan tietä lukijuuteen. On kuitenkin todettava, että *tekijän kuolemasta* kummunnut jälkistrukturalistinen puhe ei naiskirjoittajien kannalta ole ongelmaton: jos naistekijällä ei ole oikeutta toimijuuteen niin, missä hän voi tulla näkyväksi? Woolfia käsittelevässä artikkelissaan Raija Koli (1996, 50-51) huomauttaakin tekijän olevan edelleen merkityksellinen, kun tartumme tekstiin. Tekijän nimi, niin sanottu allekirjoitus ohjaa hänen mukaansa sitä, miten me tartumme tekstiin. Samalla kun allekirjoitus tekee tekijän näkyväksi, ohjaa se meitä lukijoina tiettyyn suuntaan.

Kaikki naiskirjailijat eivät pidä sukupuolta merkittävänä osana kirjoittajuuttaan. Tiina Pystynen (2004, 125-127) sanoo monen naiskirjoittajan pitävän naisetiilitettä tarpeettomana, jopa kiusallisena. Pystynen on kuitenkin itse hyvä esimerkki naistoimijuudesta, siitä miten naiseudesta ja naisena olemisesta voi tehdä taidetta. Pystynen ammentaa tuotannossaan sanoin ja kuvin omasta kokemuksesta. Hän on todennut asian teoksessaan *Runousoppi – miten elämä muuttuu taiteeksi* (2004) seuraavasti:

”Ainutkertainen elämä ei myöskään tarkoita sitä, että elämä olisi täynnä

seikkailua. Se tarkoittaa sitä sisäistä seikkailua, jota tavallinen elämä on. Sitä miten me vähä vähältä kehityimme omaksi itseksemme. Saamme olla lapsia, tulemme naisiksi, äideiksi. Elämme rakastettumme kanssa tai yksinäisinä naisina, vanhenemme. Turhaa lähteä merille seikkailemaan, kun suurin seikkailu koetaan keittiönpöydän ääressä, tässä, minussa itsessäni” (Pystynen 2004, 13.)

Pystynen tapaan ajattelen nais-etuliitteen olevan osa kirjoittajaidentiteettiäni. Ajatuksieni pohjalla on feministisessä teoriassa käyty keskustelu sukupuolierosta. Tiivistäen voisi sanoa ”erokeskustelun” alkaneen Simone de Beauvoirin teoksesta *Toinen Sukupuoli* (1949), kun hän toi keskusteluun käsitteet Nainen ja nainen. Beauvoirin ajatus oli, että naiseksi ei synnytä, vaan kasvetaan. Beauvoirin mukaan määrittelemisen tapahtuu vallitsevasta eli patriarkaatista käsin, ja tällöin naisesta tulee toinen suhteessa mieheen. Jotta naiset voisivat tulla tasaveroisiksi toimijoiksi, täytyy ero hänen mukaansa hävittää ja purkaa. (esim. Rojola 1996, 161-162.)

Beauvoirin ajatuksia on sittemmin kritisoitu, kun feministit 1960-luvulla lähtivät muun yhteiskunnallisen liikehdinnän rinnalla problematisoimaan naisia sortavia rakenteita pohtien, miten ja millainen olisi mahdollinen uusi naisidentiteetti, joka syntyisi vallitsevan patriarkaalisten rakenteiden ulkopuolelta ja ulkopuolelle. Lea Rojola on kartoittanut tästä liikehdinnästä syntynyttä erokeskustelua artikkelissa ”Ero”. Rojola sanoo, että osaksi tämän liikehdinnän seurauksena alettiin korostaa naisten keskenäistä solidaarisuutta, naisen oikeutta omaan ruumiiseen ja seksuaaliseen kokemukseen ja niin edelleen. Rojolan mukaan tätä kautta myös sukupuoliero haluttiin ymmärtää ”naiserityisyyttä” korostavana, jota ei missään nimessä tulisi purkaa, vaan korostaa. Sittemmin myös tätä nais erityisyyttä korostavaa käsitystä sukupuolierosta on Rojolan mukaan kritisoitu, kun kielen merkitys osana jälkistrukturalistisia teorioita on korostunut. Tällöin naiseksi kasvetaan puheessa, puheen kautta, ja erilaisten tekstuaalisten representaatioiden osuus merkityksenluomisen prosessissa korostuu. (Rojola 1996, 169-174.)

Tiivistäen voisin todeta, että minulle sukupuoli määrittää myös sitä, miten miellän itseni kirjoittajana ja miten astun kirjalliselle kentälle ja mikä on se historia, jota vasten paikannun. Toisaalta se määrittää tapani tehdä, kirjoittaa läheltä omaa



kokemusta hakien samalla omaa ilmaisua.

#### **2.4. Oma kokemus sanoiksi – naiskirjoitus ja muita variaatioita kielen reunalla**

Kirjoittaja elää kielestä. Hän käyttää sitä samaa arkitason kieltä kuin jokainen meistä kommunikoidessaan, leikkii ja muokkaa sitä omiin kaunokirjallisiin tarpeisiin sopivaksi. Kieli on oleellinen osa ihmisten välisessä kanssakäymisessä. Nora Värre on tutkinut kirjoittamista taitona, joka on opittavissa. Värre viittaa työssään kielitieteilijä Juri Lotmaniin, kun hän puhuu kirjoittamisen kielen erityislaatuisuudesta suhteessa niin sanottuun luonnolliseen kieleen, jota käytämme arkipäiväisessä puheessamme. Kirjailijan on hallittava luonnollinen kieli, jotta hän voisi oppia myös toisen asteen kieltä, jollaisena taidekin ymmärretään. (Värre 2001, 59-60.) Värren ajatus opetettavissa olevasta taidosta on minulle tärkeä ja lohdullinen. Kirjoittaminen on jotain, mitä voin oppia ja jossa voin tulla paremmaksi. Se etten ole lapsesta asti tiennyt haluavani kirjailijaksi, ei haittaa. Voin harjoitella, ei pelkästään tekemällä, vaan myös lukemalla. Värre kuitenkin muistuttaa, että yksin luonnollisen kielen hallinta ei riitä toisen asteen kielen oppimiseen ja summaa, että luonnollinen kieli ja toisen asteen kieli eivät ole sama, vaikka ne sisältävätkin samoja aspekteja. (mt. 60-63.) Kirjoittajan on siis opittava tunnistamaan ja käyttämään taiteen kieltä.

Märta Tikkanen kuvaa teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet* (1991) omaa kirjoittamistaan lainaten Edith Södergrania ja sanoo kirjoittamisen olevan oman itsensä löytämistä. Tikkanen lisää ”suhteessa sinään”. Hän kutsuu tätä suhdetta suunnitelmaksi ”elää rinnakkain” neljän käsitteen kautta: rakkaus, luominen, vapaus ja yksinäisyys, lisäten että naiselle tämä on erityisen vaikeaa, joskaan sen ei pitäisi olla mahdotonta. On vain löydettävä kieli, jonka kautta ilmaista itseään (Tikkanen 1991, 267.) Vähän myöhemmin Tikkanen päättää:

”Olen kirjoittanut itseni läpi elämäni, lapsena, teini-ikäisenä (oli helppoa nähdä mitä luin, kun luki mitä olin kirjoittanut), kaksikymmenvuotiaana, vaimona ja rakastajattarena, äitinä, ystävänä, kaverina, barrikaditaistelijana, byrokraattina, journalistina ja pedagogina. Ja naisena, aina naisena. Rytmieni, kieleni,

hengitykseni, tunteeni ja kokemukseni ja elämykseni, maailmani siivilöityvät naiseuteni läpi. Sen ei välttämättä tarvitse olla ohjelmallista, ei ainakaan 70-luvun mielessä. Mutta se on tosiseikka, sellaisena eittämätön. Juuri siksi on vaikea pitää kieltä, tyyliä, muotoa erillään sisällöllisistä seikoista – ne ovat saman asian kaksi puolta. Ne kuvastavat toisiaan, toinen puoli on toisen edellytys” (Tikkanen 1991, 268.)

Teoksessaan *Tekstin hurma* (1973/1993) Roland Barthes puhuu tekstin ”uudelleen jakamisesta”. Barthes lukee Markiisi de Sadea todeten, että tekstissä sekoittuvat kieliopillisesti lähes täydelliset lauseet ja pornografiset viestit. Tästä hän johtaa ajatuksen kielen kahdesta reunasta, jotka leikkautuvat erilleen. On niin sanottu mukautuva reuna, joka pitää sisällään kaiken kulttuurisesti opitun ja opetetun. Toisaalta on toinen reuna, joka on tyhjä ja liikkuva, joka ei itsessään sisällä vielä mitään vaan on valmis omaksumaan lähes mitä vain ja jossa voi aistia melkein pä kielen kuolemaan. Barthesin mukaan (1993, 14) tekstin mielihyvä syntyy näiden kahden reunan leikkauspisteestä, kompromissista, jossa kieli säröilee ja murtuu. Kirjoittajana ajattelen tämän eräänlaisena railona, kohtana kielessä, jota kohti kirjoittaja suunnistaa, mutta johon on varottava tippumasta. Se, miten ymmärrän itseni kirjoittajana ja miten käytän kieltä, viitoittavat polkua, josta syntyy oma henkilökohtainen ääni.

Kirjoittaminen on ajatuksen vapaata liikettä, joka sanojen kautta valjastetaan tiettyyn konventionaaliseen muotoon. Kirjoittajana minun pitäisi pyrkiä sovittamaan oma kokemukseni osaksi tekstiä kaunokirjallisin keinoin niin, että se palvelee tekstin sisäistä rakennetta ja maailmaa. Yhdysvaltalainen kirjoittamisen opettaja Peter Elbow puhuu teoksessaan *Writing with Power* (1982) resonanssista tarkoittaen ääntä, joka syntyy kirjoittajan löytäessä itselleen sopivat sanat. Elbown mukaan ei ole merkitystä sillä, mistä kirjoittaja kirjoittaa, kiinnostaako aihe lukijaa vai ei, vaan että hän osaa sanoa sanottavansa niin mielenkiintoisesti, että lukija kiinnostuu niistä kaikesta huolimatta. Mielenkiintoinen ja ”todellinen ääni” syntyy Elbown mukaan pelottomuudesta. Elbown mukaan pelottomuus ei kuitenkaan ole sisäsyntyistä, vaan myös kirjoittamisen opettajilla on osansa siinä. Jos kirjoittamista opetetaan kategorioiden hyvä ja huono kautta, synnyttää se itsessään mitään sanomatonta tekstiä. Voidakseen kirjoittaa loistavaa tekstiä,

kirjoittajan on hyväksyttävä kirjoittavansa myös huonoa, Elbow jatkaa. (Elbow 1982, 281-303.)

Elbown ajatuksessa pelottomuudesta voi nähdä sukulaisuutta Barthesin murenevalle kielelle, jonka äärellä kirjoittaja taiteilee. Voidakseen kirjoittaa kirjoittajan on kyettävä hyväksymään epäonnistuminen osana kirjoitusprosessia. Myös tekstin lajityyppi määrittää sen rakennetta ja ohjaa osaltaan kirjoittajaa. Kirjailija Mari Mörö (2010) puhui Jyväskylän yliopistossa pitämässään luennossa siitä, miten kirjoittaja ei voi väkisin vääntää tekstiä eikä myöskään itseään tiettyyn lajityyppiin. Mörön mukaan kaikki tekstit eivät esimerkiksi taivu pitkään proosaan vaan menettävät jotain olennaista kielellisestä elastisuudestaan tai runollisesta ilmaisustaan, kun niitä väen väkisin yrittää venyttää laveampaan muotoon. (omat muistiinpanot 2010.)

Diskurssi luo kielelle puitteet. Se kuka puhuu, milloin ja missä, ei ole merkityksetöntä. Teoksessa *Tulkinnan teoria* (2000) Paul Ricœur puhuu siitä, miten tekijän intentio ja tekstin merkitys eivät enää ole yhteneväisiä. Ricœurin (2000, 37) mukaan diskurssi on sidottu aikaan ja paikkaan, kun taas kieli, jolla se operoi on irrallinen, irtonainen. Kieli rakentuu merkityksistä ja kielellisen ilmaisun kautta kirjoittaja luo merkityksiä ja erottaa itsensä toisista kirjoittajista. Voisikin ajatella, että kirjoittajan omaäänisyys syntyy juuri kielessä, tavassa ilmaista itseään. Ricœur (2000, 43) sanoo kuitenkin ettei yhden kokemuksta voida siirtää suoraan toisen kokemukseen, vaan kokemus pysyy yksityisenä ja vain merkitys siirtyy julkiseksi.

Kirjoittajan kannalta ajatus on olennainen, kun miettii oman elämän tai henkilökohtaisen kokemusmaailman siirtymistä osaksi kaunokirjallista tekstiä. Kirjoittaja ei voi, eikä hänen pidäkään säädellä sitä, miten hänen tekstiään luetaan ja millaisia tulkintoja se tuottaa. Mutta kirjoittamisen hetkellä erilaisten lukutapojen ja tulkintojen poissulkeminen vaatii kirjoittajalta kylmäpäisyyttä ja malttia – oman ajatuksen selkeyttä. Käsikirjoitukseni ei ole siinä mielessä omaelämäkerrallinen, että päähenkilö Emilia muistuttaisi itseäni tai hänen elämäntilanteensa olisi sama kuin minulla. Yhteistä kuitenkin on, että päähenkilön lailla minutkin on adoptoitu lapsena. Näin ollen tietyt kokemukset ja tunteet ovat

omakohtaisia, olkoonkin että olen pyrkinyt etäännyttämään ne ja nivomaan osaksi päähenkilön tarinaa.

Feministisessä teoriassa kielen ajatellaan sisältävän erityisiä vallankäytön mekanismeja. Tätä kautta useammatkin feministiteoreetikot ovat pohtineet naisten ilmaisua ja mahdollista omaa kieltä. Miten ilmaista itseään, ei yksin kaunokirjallisuudessa, kun kieli kuitenkin on sidottu olemassa olevaan, vallitsevaan kulttuuriin, jonka feministisessä ajattelussa ymmärretään olevan maskuliininen tai patriarkaalinen. Naiskirjoittaminen, naisen kieli ja naispuhe ovat feministisessä teoriassa tärkeitä, mutta myös erittäin poleemisia keskustelunpaikkoja. Hélène Cixosus tunnetaan yhtenä radikaalin sukupuolieron ja sitä pohtineen *écriture feminine*-liikkeen perustajista. Liikkeen ajatuksena on ollut tuottaa prosessiltaan ja käytännöltään feminiinistä kirjoitusta, kuitenkin niin että sisältö jää vapaasti määriteltäväksi. Tarkoituksena on ollut ”kirjoittaa sellainen, jota ei maskuliinisessa symbolisessa järjestyksessä ole voitu kirjoittaa.” (Rojola 1996, 170.)

Niin ikään ranskalainen filosofi Luce Irigaray on myös pohtinut naisen ja miehen erilaisuutta, sekä sitä, millainen naisen oma kieli voisi olla. Hänen mukaansa puhetta luodaan, jotta subjekti voisi puhua itselleen. Toisin kuin Cixosus hän näkee, että vain nainen voi tuottaa feminiinistä kieltä. (Rojola 1996, 170.) Irigarayn mukaan naisella ei ole sijaa fallisen kielen sisällä, ei puhujana eikä kuulijana. Tällöin naisten on mahdotonta myöskään esittää omia vaatimuksiaan fallisesta kielestä käsin, koska se operoi naiselle ”vieraiden” käsitteiden kautta. Naisten pitäisikin hänen mukaansa kehittää oma kieli, jossa olisivat läsnä naiseuteen liittyvä materiaalisuus sekä toisaalta poliittisuus. Keskeistä Irigarayn ”puhua nainen” ajatuksessa on, että nainen puhuu ja kirjoittaa nesteellä, jolloin kieli pakostakin hajoaa ja muuttuu dialogiseksi. (Irigaray 1984, 153-59.) Onko täysin oman kielen kehittäminen kuitenkin mahdollista, tai edes tarpeellista?

Kirjoittamisen pro gradu -tutkielmassa *Äidin ääni – kuka puhuu?, Kertomuksia, partuksia* (2012) Laura Laakso on lähestynyt kirjoittajuutta erityisen äitikirjoituksen kautta. Työssään Laakso rakentaa omaa kirjoittajaidentiteettiään äitiyden kautta tai siihen peilaten. Hänen lähestymistapansa on feministinen ja

psykoanalyttinen. Hän ei poissulje kirjoittajan muita mahdollisia identiteettejä, mutta fokusoi itse työssään siihen, kuka ja millainen on se äiti, joka kirjoittaessaan, kirjoittamalla puhuu. Erityisestä äitikirjoittamisesta Laakso puhuu työssään ranskalaisen filosofin Helene Cixousin hengessä.

Laakson lähestymistapa on ajatuksia herättävä, olenhan itsekkin kirjoittava äiti, joka pitkin matkaa joutuu pohtimaan, miten olla äiti ja kirjoittaja yhtä aikaa. En kuitenkaan ajattele kirjoittavani pelkästään äitinä, vaikka se monasti käytännön kirjoittamistani rytmittääkin, kun jaan aikaani työn ja perheen kesken. Sivuan ajanhallintaa ja äitiyttä seuraavassa luvussa, mutta totean nyt, että olen ollut paljon muuta ennen kuin minusta tuli äiti – tytär, ystävä, rakastettu, opiskelija, työntekijä jne. – enkä näin ajattele äitiyden yksistään vaikuttavan kaikkeen minussa. Toisaalta äitiyttä ei voi ohittaa: liikkuuhan romaaninikin vahvasti tämän tematiikan ympärillä.

Kokonaan oma kieli tuntuisi vaativan kokonaan oman ja erityisen maailman, joka on irrallaan tässä olevasta. Mitä naiskirjoittaminen sitten voisi olla? Ajattelen, että pelkkä kieleen keskittyminen on liian yksioikoista, sisältöä ei voi jättää kokonaan huomiotta. Kirjoittajan oma persoona ja kokemus muokkaavat sisältöä, joka kielen avulla tai kautta muodostaa kaunokirjallisen kokonaisuuden. Yhdysvaltalainen Bell Hooks osallistuu keskusteluun naisen omasta kielestä aivan toisista lähtökohdista kuin ranskalaisteoretikot. Teoksessa *Talking Back* (1989) hän puhuu naisen puheesta termillä ”talking back”. Käsite tulee hänen lapsuudestaan, Yhdysvaltojen etelän mustasta yhteisöstä, jossa ”takaisin puhuminen” tarkoitti uskallusta seistä oman itsensä, sanojen ja tekojen takana. Toisin kuin ranskalaiset feministit, Hooks liittää naisen puheen vahvasti osaksi yhteiskunnallista valtataistelua erilaisia sortomekanismeja ja rasismia vastaan.

Minulle kirjoittaminen antaa mahdollisuuden osallistua Simone de Beauvoirin aikanaan esittämään ja ajan myötä jalostuneeseen ajatukseen naiseuden purkamisesta ja uudelleenrakentumisesta. Ajattelen naisen puheen ja naiskirjoittamisen tietoiseksi vastarinnaksi, ehkä välillä mahdottomaksi, mutta samalla mahdollisuudeksi. En pidä täysin omaa ”naiskirjoitusta” mahdollisena tai tarpeellisena, vaan ajattelen kirjoittavani niin sanotusta vallitsevasta käsin ja tätä

kautta olevani osa kielellisiä konventioita ja valtamekanismeja. Kirjoittamisen kautta, kirjoittamisessa voin pohtia erilaisia naisena olemisen malleja ja leikitellä niillä.

### 3. KIRJOITTAMISEN JA LUKEMISEN RAJAPINNALLA

#### 3.1. Lukijasta kirjoittajaksi, kirjoittajaksi lukijaksi

Tässä luvussa käsittelen omaa tekstiäni suhteessa muihin teksteihin. Pohdin, millainen lukija olen ja miten oma lukukokemukseni vaikuttaa kirjoittamiseeni. Tarkastelen rinnan minulle tärkeitä kaunokirjallisia tekstejä sekä kirjoitusoppaita, jotka tarjoavat neuvoja kirjoittamiseen.

Virginia Woolf (1882-1941) puhui omasta huoneesta, naiskirjoittajan tilasta, jossa tämä voisi toteuttaa itseään, omaa luovuuttaan ja kirjallisia pyrkimyksiään. Samalla Woolf puhui historiasta, henkisestä jatkumosta ja siitä, miten hän itse kaipasi muiden naiskirjoittajien tekstejä vahvistamaan omaa kirjoittajuuttaan. Woolfia tulkiten kirjoittajan oma huone ei ole pelkkä umpinainen koppi tai kammio vaan tila, josta on näkymä ulos ja jonka vieressä on toinen huone, toinen kirjoittaja. Se, miten kukin kirjoittaja tilansa sisustaa, on yksilöllistä. Harppaako kirjoittaja nojatuolista kirjoituspöydän luo tai ovelta sotkuisten kirjakasojen ja vaatemyttyjen läpi ikkunan ääreen, on sekin kunkin kirjoittajan oma asia. Matka tilan sisällä saattaa viedä aikaa, mutta jossain vaiheessa kirjoittaja kohtaa muita kirjoittajatovereita. Hän luo kollegiaalisia suhteita toisiin kirjoittajiin, mutta hän kohtaa heitä myös tekstin tasolla, lukiessaan.

*Runousopin perusteet* (1990) kuului aikanaan kirjallisuuden opintojen perustutkintovaatimuksiin. Siinä Mervi Kantokorpi toteaa, että luomme jatkuvasti sopimuksenvaraisia kertomuksia, joita luemme omasta kulttuurisesta tietämyksestämmä käsin. Romaani on fiktiivinen kertomus, niin sanottu metakertomus, joka saa merkityksensä sovitun kulttuurisen muodon puitteissa. (Kantokorpi 1990, 105.) Näin ollen kukaan ei kirjoita tekstiään tyhjiöön vaan jo olemassaoleviin konventioihin. Pelkkä tunnistaminen ei kuitenkaan riitä, vaan kirjoittamisen kannalta on oleellista pohtia myös sitä, miksi tietyt tekstit kiinnostavat minua ja miksi haluan samaistua tiettyihin teksteihin ja toisiin taas en.

Itselleni lukeminen tuli ennen kirjoittamista. Kiinnostus romaaniin muotona

kumpuaa omasta lukijuudesta. Hyvän tarinan nautinto, jonka Aili Somersalon *Mestaritontun seikkailut* (1919) ja C. S. Lewisin *Narnia*-sarjan kaltaiset seikkailutarinat herättivät, olivat omiaan ruokkimaan pienen lapsen lukunälkää ja seikkailunkaipuuta. Myöhemmin tyttökirjat ja romanttiset viihdelukemistot puolestaan tyydyttivät esiteinin pohjatonta romantiikankaipuuta. Olen ollut lukemisessani kaikkiruokainen, ja tyyllisiä vivahde-eroja olen oppinut tunnistamaan vasta yliopistossa.

Mitä lukeminen on? Miksi on hyödyllistä puhua lukemisesta, kun puhuu kirjoittamisesta? Artikkelissa ”Lukupintoja – aukkojen ja murtumien teoriaa” (2004) Erkki Vainikkala hahmottelee tekstin ja lukijan väliin syntyvää ”aukkoa” tai ”murtumaa”. Vainikkala lähestyy lukijuutta ja tekstin murtumakohtia kahdesta teoriaperinteestä käsin: fenomenologisesta ja poststrukturalistisesta. Aluksi hän nostaa esiin saksalaisen Wolfgan Iserin, joka lähestyy tekstin aukkoisuutta yhdistämällä fenomenologiseen ajatteluun semioottisen näkökulman. Tällöin aukkoisuus mahdollistaa lukijan sijoittumisen tekstiin ja merkitys on ainakin teoriassa läsnä. (Vainikkala 2004, 28.) Iserin rinnalle Vainikkala ottaa ranskalaisen Roland Barthesin, jonka tekstin murtumaa käsittelevien ajatusten pohjalla on postrukturalistinen näkemys merkityksen hajoamisesta, siitä että merkitys kuuluu niin kirjoittajalle, tekstile kuin lukijallekin. (mt. 31.) Vainikkala tiivistää näiden kahden teoreetikon näkemyserot toteamalla, että ”Iser säröyttää kommunikaatiokäsityksellään representaation, Barthes tekstuaalisen tuotannon teoriallaan myös kommunikaation.” (mt. 33.) Vainikkala muistuttaa, että näitä kahta teoreetikkoa pitäisi lukea rinnan ei niinkään toinen toisesta johtuvana kehityskulkuna.

Roland Barthesin (1993, 19-20) mukaan emme lue kaikkea samalla intensiteetillä. Hän puhuu ”tekstin eheyteen huolettomasti syntyvästä rytmistä”. Rythmi syntyy luetun ja ei-luetun välille ja saa aikaan suurten kertomusten aiheuttaman mielihyvän. Tämä mielihyvä ei synny niinkään luetun sisällöstä kuin lukemisen tapahtumasta, niistä ”tekstin naarmuista”, joita lukija tekstiä lukiessaan kokee. Barthes jatkaa sanoen, että tekstin mielihyvää ei voida palauttaa sen kieliopilliseen muotoon, kuten ei ruumiin mielihyvää voida palauttaa sen fysiologiseen tarpeeseen. Tekstin mielihyvä syntyy siitä, kun se irtautuu, lähtee



liikkeelle sen ”fyysisestä muodosta.” (mt. 26-27.)

Lea Rojola (2004, 41) sanoo tekstin avaavan mahdollisuuden useisiin lukupaikkoihin, josta johtuen lukemiseen liittyy myös monenlaisia valtasuhteita. Rojola puhuu paikanmäärittämisestä osana kirjallisuudentutkimusta ja sitä, miten tutkimus aina kysymyksenasettelullaan osallistuu näiden lukupaikkojen määrittelyyn. Tutkimus kanonisoit tekstejä, joita se tutkii ja näin osaltaan ohjaa tapoja, joilla niitä tulisi lähestyä. Näiden monimutkaisten valtasuhteiden tiedostamisesta syntyy myös feministinen lukupaikka, jota feministinen kirjallisuudentutkimus käyttää tutkimusmetodinä. Tämän suuntaisesta ajattelusta myös minä ammennan, ja opin opintojen myötä ajattelemaan, että on hyvä tiedostaa oma kulloinenkin lukijapositionsa, sillä se vaikuttaa siihen, miten kirjoitan ja miten vaikutun muiden teksteistä. Jaan tekstit kirjoittamisen kannalta kahdenlaisiin: niihin, jotka muovaavat käsitystäni kirjoittamisesta tai kirjoittajana laajemmalti, ja niihin, jotka vaikuttavat kulloinkin tekeillä olevaan tekstiin esimerkiksi rakenteensa tai kerronnallisten ratkaisujensa takia. Mikään aukoton jako tämä ei toki ole, sillä usein nämä seikat limittyvät toisiinsa eikä niitä siten voi täysin erottaa. Omaa lukijuuttani ja sen merkitystä kirjoittamiselle olen pohtinut myös työpäiväkirjassani:

”Tekstien välinen dialogi: kirjoittaminen on minulta sinulle. Lukijuus sinulta minulle. Miten kirjoitusprosessi muovautuu ja kirjoittuu tekstien ja lukemisen kautta.

Minä-sinä-minä-sinä- jne. lukemisen ja kirjoittamisen ketju tai spiraali” (TK 2010-2014.)

1990-luvun alkupuolella aloittaessani opinnot Tampereen yliopistossa tutustuin kirjoittamiseni kannalta kahteen merkittävään kirjailijaan, Virginia Woolfiin ja Marja-Liisa Vartioon. Tässä vaiheessa kirjoittamiseni oli sekin vasta alkuvaiheessa, haaveiden ja muutamien ponnekkaiden kirjoitusyritysten varassa. Vartion romaaneja olin tuijotellut kotona kirjahyllyssä, mutta vasta kirjallisuuden opinnot saivat minut toden teolla tarttumaan niihin. Mitä enemmän kirjoitin, sitä enemmän ihastuin ja ihailin Vartion tyyliä ja kieltä.

Marja-Liisa Vartio operoi tuotannossaan vallitsevan kielen sisältä käsin samalla kun hän rikkoo konventioita aiheidensa ja esimerkiksi tekstissä esiintyvän dialogin kautta. Romaanissa *Hänen olivat linnut* (1967) leskiruustinna Adele ja hänen palvelijattarensa Alma varioivat läpi romaanin keskustelua linnuista. Näennäisesti sama keskustelu toistuu useampaan kertaan, ja kuitenkin jokaisella kerralla se muuttuu, se muuttaa henkilöiden välisiä suhteita ja valtatasapainoa, sekä henkilöiden suhdetta ympäristöönsä. Vaikka tällainen lukeminen sisältääkin aimo annoksen ihailua, en ajattele sitä suoranaisena fanittamisena vaan pikemminkin haluna ymmärtää, miten omasta mielestä ”hieno” kaunokirjallisuus syntyy. En halua kirjoittaa kuin Marja-Liisa Vartio tai joku muu suuresti ihailemani kirjailija vaan pikemminkin analysoida omaa lukukokemusta ja sovittaa sen pohjalta syntyneitä ideoita omiin teksteihin. Jotain tämänkaltaista myös haen tekstissäni, kun päähenkilö Emilia puhuu hetkestä, jolloin hän löytää omaa adoptiotaan koskevat paperit:

”Siihen muisti lokeroitui. Siihen iltapäivään tiivistyi kaikki puhe, joka jatkuisi seuraavien vuosien läpi. Aina välillä puhe loittoni, muuttui kumuksi arjen taakse, kunnes taas rävähti auki ja minä tivasin Ailalta, *miks sä et oo kertonu?*

*Mitä?* Hän pysähtyi pölyrätti kädessä. Katsoi, ei ihan kohti vaan jonnekin kauas, tilanteesta pois. Kuin hakien menneisyydestä niitä sanoja, jotka kuvitteli jo joskus lausuneensa. Etsikö hän muistumaa kaikista niistä sanoista, joilla hän olisi voinut asiansa kertoa? Kymmeniä miljoonia kertoja oli ollut mahdollisuus? Tosiaanko? Oliko jokin näin oleellinen tieto voinut unohtua?

*No sitä!* minä tiuskasin, kun hän vain jatkoi rätinheilutusta. Aina vain. Aila puolustautui jostain sieltä pölyn seasta että, *onhan tää jo puhuttu.*

Mutta kun ne sanat eivät riittäneet. Eivät ne olleet mitään, ei niillä saanut korjatuksi sitä mikä oli mennyt rikki. Sillä, *tajuut sä. Tää muuttaa kaiken.*

*Minkä kaiken?*

*No mun elämän!*

*Ai.*

Se jatkui ja jatkui, *mä vihaan sua*, minä huusin. Katsoin kuinka Aila pieneni silmiäni edessä. Rutistui ja rutistui kunnes jäljellä oli vain tumma piste. Määrittelemätön hiukkanen, jonka saattoi huitaista pois. Kiukkuinen ele ja se lakkaisi olemasta” (KV3.)

Tiivistäen voisi sanoa, että käsitykseeni kielestä ja kirjoittamisesta on vaikuttanut naistutkimuksen opinnot ja Vartion ja Woolfin tuotantoon tutustuminen syvemmin. Opintoja aloittaessani olin lukenut Virginia Woolfilta pääasiassa kaunokirjallista tuotantoa. Muun muassa romaani *To the Lighthouse* (1927) vaikutti minuun suuresti. Romaanin rakenne, tapa, jolla Mrs. Ramsayn henkilöahmo on kerrottu, sai minut tajuamaan jotain olennaista kerronnallisista ratkaisuista ja niiden merkityksestä tekstille. Romaanissa Mrs. Ramsay loistaa majakan lailla luoden pitkiä tarinalonkeroita ympärilleen. Hän ei kuitenkaan saa tekstissä omaa ääntä vaan hänet luodaan muiden henkilöiden kautta. Nykyään tällaiset kerronnalliset ratkaisut ovat hyvinkin tavallisia, mutta aikanaan Woolf kuului 1900-luvun alun modernisteihin, jotka tunnetaan kaunokirjallisuudessa muodon kokeellistajina ja perinteisen kertojarakenteen rikkojina.

Woolfin esseeseetä *A Room of One's Own* (1929) tarkastelin myös naistutkimuksen klassikkoseminaarissa, jonne työstin tekstistä kirjemuotoisen esseen. Kokemus oli vapauttava ja jätti osaltaan kipinän ajatukselle, miten akateemista kirjoittamista voisi lähestyä toisella tapaa. Tämä ajatus minulla oli pohjalla myös vuosia myöhemmin, kun pyrin Jyväskylän yliopiston kirjoittamisen maisteriohjelmaan.

Enemmän kuin itse kirjoitusprosessia *A Room of One's Own* käsittelee lukemista ja sen pohdiskelua, mikä kirjoittamisessa on tärkeää ja kenellä siihen on oikeus. Heti alusta lähtien Woolfin *Omassa huoneessa* minua viehätti tekstin muoto, fiktiivisen seminaaritulanteen ja sen ympärille luotujen henkilöahmojen kautta asioihin pureutuminen ja tietysti tätä kautta tekstin ironinen sävy, kun ”Naiset ja kirjallisuus”- aiheesta yliopistoon kutsuttu kuvitteellinen naispuhujia ei ole oikeutettu kyseisen opinahjon kirjastoon tai muuallekaan yliopiston alueelle ilman miesseuralaista. Herääkin siis kysymys, missä on tämän naispuhujan paikka ja missä ovat ne mahdollisuudet, jossa hänen tulisi tutustua niiden naiskirjailijoiden

tuotantoon, joista hänen odotetaan puhuvan.

Feministinen kirjallisuudentutkija Toril Moi on käynyt läpi Woolfiin kohdistunutta kritiikkiä teoksessaan *Sukupuoli/ Teksti/ Valta* (1985/1990). Siinä Moi toteaa, että – vaikka Woolfin teksti voidaan tulkita feministiseksi kannanotoksi naisten oikeudesta omaan huoneeseen – hänen vastaanottonsa feministien keskuudessa ei aina ole ollut ristiriidaton. Virginia Woolf edusti englantilaista keskiluokkaa, ja monet feministit, muun muassa Elaine Showalter ovat pitäneet häntä ja hänen puheitaan elitistisinä. (Moi 1990, 18-25.) Toisaalta Woolf tarkasteli läpi tuotantonsa kriittisesti naisen asemaa yhteiskunnassa.

Minuun lukijana ja kirjoittajana vetoaa Woolfin kriittinen lähestymistapa aiheeseen sekä se, miten hän valottaa samoja kysymyksiä kirjoittamisen eri foorumeilla. Edelleen ajankohtaista on myös tapa, jolla Woolf esseessään yhdistää faktan ja fiktion, ja miten hän toisaalta romaaneissaan leikittelee sillä, kuka puhuu, ja näin kyseenalaistaa sen mikä on ”totta”. Luomansa kuvitteellisen kehikon kautta Woolf pääsee *A Room of One s Own* esseessään puhumaan itselleen tärkeistä asioista, kun hän samalla tulee osoittaneeksi sen, mistä kirjoittamisessa osaltaan on kyse: fiktiivisen maailman luomisesta, sepittämisestä, todellisuuden ja kuvitteellisen hienovaraisesta yhteenpunomisesta.

Nora Värren (2001, 149) mukaan myös monet kirjoitusoppaat korostavat lukemisen merkitystä kirjoittamiselle. Se on oikeastaan looginen seuraus ajatuksesta, että kirjallisuus on oma kielensä. Jos kirjallisuus on oma kielensä, niin parhaiten sen oppii tutustumalla muihin teksteihin, jotka myös operoivat saman ”kielen” sisällä. Nora Värre puhuu myös lukemisen taidosta osana dialogin kirjoittamista ja siihen liittyvää kuuntelemisen taitoa. Nämä kaksi taitoa vertautuvat hänen mukaansa toisiinsa. (mt. 150). Jään miettimään, että myös lukiessa kirjoittajan ”korvani herkistyy” samalla tavalla kuin erilaisia puheentapoja kuunnellessa. Lukemalla kirjoittaja oppii tunnistamaan erilaisia tekstejä, ja tämän herkistymisen kirjoittaja siirtää itse kirjoitusprosessiin sen eri vaiheissa. Työpäiväkirjassani olen nimittänyt tätä ”kaksisuuntaiseksi lukemiseksi” ja todennut näin:

”Kirjoittaessa omaa tekstiä lukee muuta, toisten tekstejä tutkien, hakien ratkaisuja, suuntia ns. ahaa-elämyksiä että näinkin voi tehdä. Toisaalta kirjoittamisessa palaa jo kaikkeen joskus lukemaansa ja kaivelee muistiaan siinä kirjoitusprosessin aikana että miten tämä kysymys olikaan ratkaistu siinä ja siinä tekstissä. Vrt. *Majakka, Hänen olivat linnut*. Keskushenkilö jonka varaan tarina rakentuu ja toisaalta puheen k a u t t a , kertomusten kautta tarinan eteenpäin kuljettaminen. Koskaan näitä ratkaisuja ei voi yksi yhteen siirtää omaan tarinaan, sillä jokaisella tarinalla omalakisuuksensa ja se ei taivu ennalta annettuihin malleihin” (TK 2010-2014.)

Amerikkalainen kirjoittamisen ohjaaja, kirjailija ja kuvataiteilija Natalie Goldberg hahmottelee samansuuntaisia ajatuksia teoksessaan *Lukeva mieli* (2000/2011). Goldbergin (2011, 91) mukaan lukeminen auttaa avaamaan uusia näkökulmia samalla, kun se auttaa kirjoittajaa kontekstualisoimaan itsensä. Lukemisen kautta kirjoittaja saavuttaa myös yhteyden muihin kirjoittajiin. (mt. 127-132.)

### **3.2. Kirjoitusoppaat**

Työstäessäni omaa käsikirjoitustani olen matkan varrella tutustunut useampiin kirjoitusoppaisiin, joista tässä nostan esille muutamia. Ne ovat kaunokirjallisuuden ohella osa henkilökohtaista lukukartastoani ja oppimishistoriaani. Kirjoittamiseen liittyviä oppaita on paljon, ja niiden taso ja tarkoitusperät vaihtelevat sen mukaan kenelle ne on suunnattu tai mikä ajatellaan olevan niiden potentiaalinen lukijakunta. Ne eivät ole pelkästään aikaansa sidottuja, vaan myös sen kulttuurin, jossa ne on kirjoitettu ja jolle ne on tuotettu.

Nora Värre on tarkastellut kirjoitusoppaita osana kirjoittamisen taidon oppimista ja opettamista. Mikä merkitys erilaisilla kirjoitusoppailla sitten on kirjailijaksi tulemiselleni? Värren mukaan kirjoitusoppaat kertovat osaltaan siitä, miten tuota kirjoittamisen taitoa opitaan ja opetetaan. Hän pitää niitä osana muuta kirjoittamisen opettamista. Oppaat eivät Värren mukaan kuitenkaan teoretisoi kirjoittamista vaan keskittyvät pikemminkin tekijään, kirjoittajaan ja tämän tuottamaan tekstiin. (Värre 2001, 63-64.) Mielestäni mikään kirjoittaminen, kuin

muukaan toiminta, ei ole vapaata sitä ympäröivistä instituutioista tai yhteiskunnallisista valtarakenteista. Vaikka kirjoittaja toki itse aina päättää mistä hän kirjoittaa ja miten, niin ohjaavat häntä myös kulloisetkin kustannusmaailmassa vallitsevat tavoitteet ja ihanteet sekä se, miten kirjallisuutta ja kirjailijoita mediassa käsitellään. Myös kirjoittamisen opetus on osa näitä instituutioita yhtä lailla kuin kirjoittamisesta tehdyt oppaatkin.

Lukemani kirjoitusoppaat voidaan karkeasti jakaa kahteen. On niitä, jotka pyrkivät opastamaan kirjoittajaa tekstin synnyttämisessä kädestä pitäen käyden läpi tarinan kannalta keskeisiä vaiheita kuten juonenkulku ja henkilöhahmojen ja tilanteiden rakentaminen. Toisaalta on niitä, joissa kirjoittamista lähestytään filosofisemmin. Näissä kirjoittaminen mielletään lähes elämäntavaksi, ja lukija/kirjoittaja haastetaan pohtimaan sitä, miksi hän ylipäätään kirjoittaa. Tällöin kirjoittamista lähestytään pikemminkin prosessina kuin tekstin mekaanisena työstämisenä. Lopputulosta, valmista kirjaa tai tekstiä, ei pidetä niinkään olennaisena kuin juuri itse kirjoitusprosessia. Jokaisen kirjoitusprosessin ja siihen liittyvien vaiheiden ajatellaan olevan askel tai lenkki kirjoittajan henkilökohtaisessa oppimisprosessissa. Molemmat sisältävät erilaisia kirjoitusharjoituksia, jotka auttavat lukijaa sisäistämään niissä esitettyjä ohjeita tai neuvoja. Lähes kaikki oppaiksi luokiteltavat teokset pitävät keskeisenä tekstin työstämistä eri metodein, tekstin luettamista muilla, sekä muihin kaunokirjallisiin teksteihin tutustumista ja tätä kautta oman kirjoittajaposition määrittelyä ja oman tekstin kontekstualisointia.

Virginia Woolfin tavoin monet muutkin kirjailijat ovat kirjoittaneet kirjoittamisesta. Kun lukee sata vuotta vanhoja tai sitä vanhempia oppaita, niin huomaa, ettei itse ajatus kirjoittamisesta kuitenkaan ole paljoa muuttunut. Muun muassa R. L. Stevenson käsittelee esseekokoelmassa *Kirjoittamisen taito* (2012) sanataiteen ainutlaatuisuutta muihin taiteenlajeihin verrattuna analysoimalla sanojen kaksoismerkitystä. Stevenson erottaa arkikielen, jolla operoimme, ja sanat, joiden kautta kirjoittaja luo fiktiivistä tekstiä. Sanat ovat samat, mutta prosessin myötä niiden merkitys muuttuu (Stevenson 2012, 19-22.) Ajatus on sukua teoreettisemmille pohdinnoille kielestä ja sen merkityksestä, jota muun muassa Roland Barthes ja Paul Ricœur ovat esittäneet. Voikin todeta, että

kirjailijat usein tulevat lähelle teoriaa oman kirjoittamisen kokemuksensa kautta.

Kotimaisista oppaista mainitsen Mika Waltarin *Aiotko kirjailijaksi?* (1935), joka käy humoristisesti läpi kirjailijuuteen liittyviä haasteita. Uudemmissa teoksissa muun muassa Claes Andersson puhuu kirjoittamisesta teoksessa *Luova mieli – Kirjoittamisen vimma ja vastus* (2002). Andersson puhuu omasta kirjoittamisestaan ja luovuudestaan samalla kun hän antaa konkreettisia neuvoja kirjoittajalle. Niin ikään Tiina Pystynen käy teoksessaan *Runousoppi – miten elämä muuttuu taiteeksi* (2004) läpi omaa kirjoittajahistoriaansa sekä lajityyppien väliin jäävän sarjakuvarunokirjan vaikeutta läpäistä julkaisukynnys. Myös Maria Peura käsittelee kirjoittamista ja kirjailijaksi kasvamista teoksessaan *Antaumuksella keskeneräinen* (2012). Sekä Peura että Pystynen ammentavat molemmat vahvasti omasta kokemusmaailmasta sekä pohtivat äitiyden ja kirjoittamisen välistä suhdetta, ajan jakautumista erilaisten roolien välillä. Pienten lasten äitinä ja ajankäytön kanssa alati taiteilevana koen Pystynen ja Peuran ajatukset lähiminä omiani. Tämänkaltainen ajattelu on lähellä voimaantumisen ajatusta, jossa yksilön ajatellaan olevan oman itsensä voimavara. Olennaista voimaantumisen kannalta ovat sen mahdollistava ympäristö ja suotuisat olosuhteet. (esim. Siitonen 1999, 91-93.) Se, miten tämä kulloinkin toteutuu, ei ole täysin ristiriidatonta. Kirjoittaminen ei ole pelkkää kirjoittamista vaan jatkuvaa oman tilan ja ajan raivaamista.

Kirjailijoiden itsensä kirjoittamat teokset kirjoittamisesta ovat hyödyllistä luettavaa, koska tekijät tietävät mistä puhuvat. Kaikkien kanssa ei tarvitse olla samaa mieltä, mutta ne antavat osaltaan näkökulmia kirjoittamiseen ja avaavat sellaisia kysymyksiä kuin mitä kirjoittaminen on tai mitä kirjailijuus on. Näissä teoksissa kirjoittamisesta puhutaan hyvin konkreettisella tasolla vaikka niissä kaikissa ei suinkaan anneta käytännön neuvoja. Monet kirjoittajat toimivat tai ovat toimineet myös kirjoittamisen opettajina. Tämänkin takia he ovat joutuneet analysoimaan kirjoittamista myös muiden kirjoittajien näkökulmasta. Toisaalta niitäkin tekstejä on, jotka neuvovat lähes kädestä pitäen, mitä kirjoittajan tulisi tehdä halutessaan saada niin sanottua valmista tekstiä. Näistä mainitsemisen arvoisia ovat Lasse Ekholmin *Jutun juuri – kirjoittajaan opas* (2004). Myös Anu Silfverbergin ja Elina Hirvosen opas *Sata sivua – tekstintekijän harjoituskirja*

(2010) lähestyy kirjoittamista käytännönläheisesti. Siinä kirjoitustehtävien lisäksi on otettu mukaan kirjailijoiden lyhyitä kommentteja omista työskentelytavoistaan. Tässä viitataan myös yhdysvaltalaiseen oppaaseen *Gotham Writer's Workshop* (2003). Esittelen sen rakennetta tarkemmin seuraavassa luvussa, jossa tarkastelen lähemmin käsikirjoitustani ja sen työprosessia. Sitä ennen käyn kuitenkin läpi vielä oppaita, jotka suhtautuvat kirjoittamiseen filosofisemmin ja ähestyn kirjoittamisen prosessia fyysisenä kokemuksena.

### **3.3. Kirjoittamisen prosessi**

Kirjoitusoppaiden antamissa opeissa on kyse ulkopuolisen tahon neuvoista, jotka pyrkivät kiilautumaan tarinan ja kirjoittajan väliin. Vaikka oppaat eivät suoranaisesti kommentoi kirjoittajan senhetkistä tekstiä, niin pyrkivät ne osaltaan vaikuttamaan siihen, millaista tekstiä kirjoittaja kirjoittaa. Ajattelen, että tavalla tai toisella kirjoittaja hakee tekstilleen tukea haluten kuin vakuuden oman tekstinsä oikeudesta tulla kirjoitetuksi. Oppaiden lukemiseen kirjoittajaa motivoi halu löytää ne keinot, jotka edesauttavat häntä toteuttamaan oma teksti. Tärkeää kirjoittamisen kannalta on kuitenkin löytää ne oppaat ja opastajat, joihin luottaa ja jotka kokee itselleen hyviksi.

Peter Elbow (1982) hahmottelee kirjoittamisen eri vaiheita ja analysoi niiden merkitystä kirjoittajalle. Elbow kuvaa kirjoittamista kaksivaiheiseksi prosessiksi, jossa kirjoittajan tulisi erottaa niin sanottu luova vaihe ja sitä seuraava kriittinen vaihe toistaan. (Elbow 1982, 8-10.) ”Vapaalla kirjoittamisella” (”freewriting”) Elbow tarkoittaa pidäkkeetöntä tekstin tuottamista, jossa päämäärällä sinänsä ei ole merkitystä, tärkeintä on antaa tekstin virrata ulos. Tällä tavalla kirjoittaja oppii tuottamaan tekstiä ja välttää usein niin sanotulta tyhjän paperin kammolta ja turhalta ryhtymisen pohtimiselta ja on myöhemmin vapaa tuottamaan varsinaista tekstiä. (mt. 13-16.) Elbown mukaan keskeistä on myös tekstin jakaminen. Hänen mukaansa kirjoittajan tulisi lukea ääneen omaa tekstiä. Jakamalla tekstiä kirjoittaja oppii vastaanottamaan palautetta. (mt. 20-25.) Itse luen tekstiä ääneen lähinnä itselleni. Etenkin dialogia kirjoittaessa se auttaa kuulemaan puheen rytmiä sekä karsimaan turhaa kirjakielisyyttä, jos se ei ole tekstin tavoite. Ääneen lukiessa tekstiin tulee toisenlainen perspektiivi, se etäännyy itse



kirjoitusprosessista ja auttaa näkemään tekstin ulkopuolisen silmin.

Myös Natalie Goldbergin opas *Avoim mieli – kuinka elää kirjoittajan elämää* (2011) ja Julia Cameronin *Tyhjän paperin nautinto, tie luovaan kirjoittamiseen* (2004) käsittelevät molemmat kirjoitusprosessia ja kirjoittamiseen liittyviä tekniikoita, joiden kautta kirjoittajan on mahdollista yhdistää luova prosessi ja kurinalainen työskentely. Goldbergin ja Cameronin tekstit perustuvat Elbowta enemmän henkilökohtaiseen kokemukseen kuin teoreettiseen pohdintaan kirjoittamisesta. Yhteistä kaikille kolmelle tekstille on kuitenkin kirjoitusprosessi ja sen analyysi. Tämänkaltaisen lähestymistapa eroaa mielestäni prosessikirjoittamisesta, jossa siinäkin pyritään tuottamaan tekstiä monivaiheisesti. Näen prosessikirjoittamisen lähestyvän tekstiä enemmän ongelmaratkaisuna ajatuksella, että teksti on mahdollista ”tuottaa” loppuun. (prosessikirjoittamisesta ks. mm. Mäkinen) Elbow, Goldberg ja Cameron painottavat enemmän itse prosessia enemmän kuin lopullista tuotosta tai valmista tekstiä.

Natalie Goldbergilla niin opettamisessa kuin omassa työskentelyssäkin on vahvasti läsnä zenbuddhalaisuus. Teoksessaan *Writing Down the Bows* (1986) Goldberg esittelee oman kirjoittamismetodinsa, treenikirjoittamisen, jota hän myös opettaa eri puolilla Yhdysvaltoja. Treenikirjoittaminen perustuu pidäkkeettömän tekstin tuottamiseen, jota kontrolloiva mieli tai käsi yrittää tukahduttaa. Ideana on löytää yhteys tuohon ”tilaan”, joka vapauttaa kirjoittajan tuottamaan tekstiä ilman että kontrolloiva minä pääsee puuttumaan asiaan. Hän kehottaa opiskelijoita pitämään käden liikkeessä ja kirjoittamaan ajattelematta ja kontrolloimatta, ja tätä kautta löytämään tuon yhteyden. *Avoimessa mielessä* Goldberg puhuu enemmän kirjoittajuudesta. Hän sanoo kirjoittamisesta muun muassa näin:

Kirjoittajan tehtävä ei ole tuijotella läikkää koko elämänsä. Hänen tehtävänä on ottaa iso askel, upota taivaan avaruuteen ja kirjoittaa sieltä. Antaa kaiken virrata lävitseen ja ottaa haltuun kaikki, minkä vain paperilla ja kynällä pystyy. On elettävä siinä, mikä alun perinkin on ominta: omassa avoimessa mielessä. (Goldberg 2011, 41-42.)

Julia Cameron suhtautuu Goldbergin tapaan kirjoittamiseen hyvin käytännönläheisesti, ja myös hän on kirjailija ja käsikirjoittaja. Cameron kirjoittaa niin sanottuja aamusivuja, joiden ideana on joka aamu heti ensimmäisenä kirjoittaa tekstiä, ilman aihetta tai kontrollia. Samaan tapaan kuin Goldbergin, myös Cameronin ajatus on vapauttaa kirjoittaja liiasta kriittisyydestä ja itsesensuurista. Naiset tuntevat toisensa ja näin myös toistensa menet. Molemmat pyrkivät madaltamaan kirjoittamisen kynnyksiä, mutta Cameronille kirjoittaminen on vielä ”helpompaa” kuin Goldbergille. Cameron ei painiskele tyhjän paperin syndrooman kanssa, vaan pitää selityksiä vähintäänkin ajanhukkana, jonka senkin voisi käyttää kirjoittamiseen.

*Aloita siitä missä olet. Kirjoita. Älä tavoittele täydellistä lausetta, vaan anna mennä.* Sekä Cameron että Goldberg opastavat tähän suuntaan. (Cameron 2004, Goldberg 2004.) He puhuvat molemmat kirjoittamisen vapaasta liikkeestä ja sen merkityksestä kirjoitusprosessille. Goldbergin treenikirjoittaminen ja Cameronin aamusivut pyrkivät vapauttamaan mielen, jolloin kirjoittamisen vireystila ja aistiherkkyys lisääntyvät.

On yllättävän vaikea kirjoittaa niin, ettei kirjoittamishetkellä rupea kontrolloimaan itseään, vaan antaa tekstin vain tulla. Goldberg ja Cameron molemmat painottavat, että tekstin pitäisi päästä tulemaan mahdollisimman pidäkkeettömästi, jotta kirjoittamisen kynnyksiä madaltuisi. (Cameron 2004, Goldberg 2004.) Tätä kautta myös älyllistäminen, josta Cameron puhuu, ja jonka hän näkee ongelmallisena etenkin aloittelevalla kirjoittajalla, vähenee. Pitääkö kirjoittamisen sitten olla mukavaa ja nautinnollista? Oman kokemukseni mukaan se, mitä me kirjoittamiselta odotamme, on myös kulttuurisidonnaista. Olen käynyt koulua 1970-80-luvulla yhteiskunnassa, jossa työn tekeminen ja koulutus olivat arvossaan. Ehkä tämän takia tuntuukin, että pystyn vain osittain soveltamaan Cameronin ja Goldbergin antamia ohjeita. Työpäiväkirjassani olen kirjannut asian näin:

”Kirjoitan aamuisin. Annan itselleni otsakkeita. Joskus ne ovat tunteita, tuntemuksia, minua vaivaavia asioita – kateus, ahneus, rehellisyys, pelko jne. Joskus taas suoraan nouseva kuva – komposti, keho, ukkonen. Koetan antaa ajatusten ja sanojen virrata mahdollisimman pidäkkeettömästi, koetan olla ajattelematta huonosti kirjoittamista. Tiedän että myöhemmin voin käyttää näitä

hyväkseni. Kenties tekstissä olevaa tunnelmaa tai sitten lausetta, ehkä jopa koko kappaletta. Tai sitten en. Mutta yritän pitää kynän liikkeessä kuten naiset kehottavat. Sillä kun kirjoitan minun on hyvä. Ja kun kirjoitan edes tämän vähän päivässä niin pystyn tekemään muuta, olemaan minä. Minä kirjoitan silloinkin kun ei huvita. Löydän aikaa sieltä missä sitä ei ole. Pysähdyn, kuuntelen. Ja kirjoitan. Kirjoitan minän, ajan, paikan, kirjoitan pois. Nautin sanoista, jotka ovat” (TK, 2010-2014.)

Tunne ja käytäntö eivät aina vastaa toisiaan. Usein tiedon omaksuminen ja oppiminen tapahtuvat viiveellä, ja nyt lukiessani muistiinpanojani huomaan, että olen ehkä sittenkin oikealla polulla.

### **3.4. Kirjoittamisen rytmi – kirjoittaminen fyysisenä kokemuksena**

Luovuus ei viihdy liian siistissä ja valmiissa tilassa. Kirjoitusprosessin kannalta tämä tarkoittaa keskeneräisyyden hyväksymistä, tai kuten Peter Elbow huomauttaa, sen hyväksymistä, että uskaltaa näyttää hölmöltä. Elbow (1982, 10) kehottaa kirjoittajaa hyväksymään epäonnistumisen, sen, että saattaa joutua naurunalaiseksi yrittäessään tuottaa mahdollisimman täydellistä tekstiä. Mielestäni tämä on olennaista kirjoittamisprosessin kannalta, on opittava sietämään huonoja lauseita ja keskeneräisyyttä. Se vaatii myös sen tiedostamista, että mikään teksti ei valmistu ensimmäisellä eikä toisellakaan kirjoituskerralla, vaan kertoja tarvitaan yleensä useampia. Toisaalta keskeneräisyys vaatii myös oman vaillinaisuuden hyväksymistä, fyysisen kyvyn rajoitteisuuden hyväksymistä. Jokainen päätetyötä tekevä tietää kuinka tärkeää on välillä nousta ylös ja heilutella hartioita. Ilman tätä veri ei kulje päässä ja ajatus sakkaantuu.

Kirjailija Maria Peura käy läpi teoksessaan *Antaumuksella keskeneräinen* (2010) omaan kirjoittajuuteen johtaneita elämänvaiheita sekä kolmannen romaanin *Vedenalaiset* (2008) kirjoitusprosessia. Peura puhuu työskentelyyn liittyvästä kehon ja mielen harmoniasta. Kun keho on aukinainen, toimii mielikin joustavammin, on avonainen (Peura 2010 133-34, 137-139.) Cameronin ja Goldbergin tapaan kirjoittamisen fyysisyys, käden ja mielen yhteys ovat keskeisiä Peuralle. Sattumaa tuskin on, että kaikki kokevat meditaation, joogaamisen tai muun fyysisen, sinänsä mekaanisen liikkumisen, ajatuksia vapauttavaksi ja siten jopa välttämättömäksi itse kirjoitusprosessin kannalta.

Oma kirjoitusprosessini etenee seuraavanlaisesti: Teen muistiinpanoja aina aluksi käsin. Kirjoitan pätkiä, lauseita ja ajatuksia, samalla kun teen tekstin rakenteeseen liittyviä huomioita. Käsin kirjoittaminen tuo prosessiin sen vaatimaa hitautta. Ajatus ehtii paremmin mukaan, kun kynä piirtää sanoja paperille. Koneella tulee helposti editoineeksi tekstiä jo luonnosteluvaiheessa, koska se on niin nopeaa. Käsin kirjoittaessa myös tekstin luonnosmaisuus korostuu. Mielestäni tämä luonnosteluvaihe on tärkeä. Kun kirjoitusprosessi alkaa, en halua vielä valmiita, lukkoon lyötyjä ajatuksia, vaan pikemminkin muutamia paperille valjastettuja ajatuksenröntyjä, suuntaviivoja, joita pitkin lähteä liikkeelle. Työpäiväkirjaani olen kirjannut ajatuksen näin:

”Hiljaisuus tuottaa sanoja. Kun on aikaa ajatella, maistaa, haistella niiden muotoja. Tunnustella yhteensopivuutta. Kirahtavia kohtia kun eivät. Ajatus alkaa. Hymisee hiljaa, huomaamattomasti velloo eteenpäin. Muovaa tiensä eteenpäin” (TK, 2010-2014.)

Sen lisäksi, miten kirjoitan, missä kirjoitan on olennaista. Tila on myös fyysinen paikka. Istun usein kahvilassa kirjoittamassa. En sovi Goldbergin tapaan kahvilaan kirjoitustreffejä, vaan kirjoitan yksin. Minulle istuminen muiden ihmisten ja äänien keskellä lisäävät kirjoittamisessa tapahtuvaa assosiaation määrää. Vaikka en suoranaisesti kirjoita näkemästäni ja kokemastani kahvilassa, niin samanaikaisesti tapahtuva toiminta ja keskustelunpätkät assosioituvat tavalla tai toisella muistiinpanoihini. Goldberg (2011, 41) puhuu siitä, miten kirjoittajan ei tulisi pysähtyä vaan antaa sanojen vain virrata paperille. Samaan suuntaan viittaa Cameron (2004) puhuessaan metodista, jolla hän kirjoittaa aamusivujaan. Itse pidän taukojen merkitystä kirjoitusprosessille yhtä tärkeänä. Kun kynä pysähtyy käsin kirjoittaessa, niin ajatus jatkaa liikettä ja assosioituu uudella tavalla.

Itselleni kuten varmasti monelle muullekin kirjoittajalle alun assosiativisen vaihe on helppo. Rönkyilevistä ajatuspoluista syntyy ideoita, ajatus lentää ja kirjoittaminen tuntuu helpolta. Kun olen saanut jonkinlaisen hahmotelman paperille rupean työstämään tekstiä eteenpäin. Muistikirjassani olen lähtenyt kehittämään rakennetta päähenkilön kautta näin:

Emilia, minä. Tämän tarinan kaari alkaa siitä kun Emilia odottaa kahvilassa Häntä. Välille tulee Aila, Emilian lapsuus, nuoruus, kasvu valokuvaajaksi. Tulee myös Hän. Loppuu Sitten on Hän, parveke, selviää Hän ei mene tapaamaan Emiliaa. Epilogi. Viimeinen kuva. Kahvikutsut. (MK 2011, KV2.)

Joskus kieli, se miten kerrotaan, määrää työn kulkua. Kirjoittamisen myötä lähden kasvattamaan tarinaa ja sen henkilöitä. Samalla pohdin löyhästi jo tekstin muotoa, hahmottelen sitä, tuleeko tarinasta lyhyt, vai olisiko siinä aineksia pidempään tarinaan, romaaniin. Kirjoitusprosessin edetessä luonnostelusta varsinaiseen tekstin työstämiseen kävelylenkkien, tiskaamisen, pyykinpesun ja muun kodinhoitoon liittyvän oheistoiminnan määrä kasvaa. Monotonisen liikkeen myötä alitajunta alkaa työstää tekeillä olevaa tekstiä. Samalla kun ihailen ympärillä heräävää kevättä tai tutkailen syksyn väriloistoa, ripustan pyykkiä, vievät ajatukset kirjoitusprosessia eteenpäin. Saatan pohtia henkilöideni vaatetusta tai jotain käyttäytymismallia, ja kun sitten palaan kirjoituspöydän ääreen, siirtyvät nuo ajatukset osaksi tekstiä. Ei toki aina, mutta kuitenkin riittävän usein. Tätä voisi kutsua myös kirjoittamisen ja ajattelun rytmiksi, joka mielestäni on myös oleellista kirjoitusprosessissa.

Yhtä lailla kuin fyysistä, on kirjoittaminen ajanhallintaa. Maria Peura kuvaa modernin naiskirjailijan arkea, taiteilua apurahojen ja perhe-elämän ja kirjoittamisen välillä. Peura (2010, 178) kuvaa, miten lapsi leikkii työhuoneen lattialla, katson omaa vanhempaa lastani makuuhuoneen lattialla leikkimässä. Makuuhuone toimii samalla työhuoneenani, ja mietin, että käyhän se näinkin, joskus. Oma tila, kirjoittamisen paikka, on konkreettinen, ja kirjoitusprosessi on neuvoteltava ikään kuin uudelleen jokaisen prosessin kuluessa.

Romaanikäsikirjoitukseni lähti hahmottumaan vuonna 2009. Olin aiemmin työstänyt toista romaanikäsikirjoitusta, joka ei kuitenkaan johtanut muutamaa perusteellista palautetta pidemmälle. Pidän silti tätä kirjoitusrupeamaa tärkeänä pohjana työlleni. Sen kautta olen hankkinut kirjoitusrutiinia, opetellut kirjoittamaan tekstikokonaisuuden alusta loppuun ja työstämään sitä saamani palautteen pohjalta. Samalla olen hakenut omaa kaunokirjallista ilmaisua, lauseita

ja niiden rytmiä. Tästä kirjoitusprosessista kumpuavat myös tietyt henkilöhahmot, päähenkilön vanhemmat Aila ja Lasse, ja heidän puhetapansa. Osittain on tuttua myös aikakausi jossa liikutaan.

Käsikirjoituksen nimi oli alun perin *Talo Emilian kanssa* ja myös talotematiikan ympärille teksti lähtee muotoutumaan. Nimeä olin pyöritellyt vuosia sitten toisessa yhteydessä, ja nyt se pulpahti uudelleen esiin vanhan lauseenpätkän kanssa, joka kuuluu seuraavasti:

”Tuulisessa talossa asuu ihmisiä, olematta onnellisia tai onnettomia” (MKI, 2009.)

Lauseen ja otsikon myötä lähdin pohtimaan talon rakentamista, joka pitkään oli tarinan keskeinen teema. Olin lukenut Marja-Liisa Vartion romaaneja ja tuo lause syntyi niitä ajatellessani. Se ei suoranaisesti liittynyt mihinkään yksittäiseen romaaniin tai sen kohtaan, vaan pikemminkin niiden herättämään yleiseen tunnelmaan. Jokainen kirjoitusprosessi vaatii myös oman sisäisen rytmensä. Minulle mielikuvat synnyttävät sanoja ja lauseita, joiden kautta ajatukset ja asiat liittyvät toisiinsa uudella tavalla, assosioimalla. Alun luonnosteluvaiheen jälkeen luon tarinalle alun, josta lähteä liikkeelle. Ideoin henkilöitä ja ensimmäisiä kohtauksia, yleensä tilanteiden tai toiminnan kautta. Nämä kohtaukset synnyttävät henkilöissä muistikuvia, muistumia toisista tapahtumista. Kutsun tätä eräänlaiseksi tekstin runsauttamiseksi, jossa teksti lähtee rakentumaan ketjuuntuville mielikuville ja muistoille varsinaisen kertomahetken toiminnan kustannuksella. Käsikirjoituksessani talon rakentaminen oli alussa tällainen vahva kuva, jonka kautta teksti lähti hahmottumaan.

Usein ideaa tai aihetta ei voi päättää, vaan se pikemminkin hakee kirjoittajan. Kirjailija Pirjo Hassinen kertoo esseessä *Kirjailija ei saarnaa* kirjoittaneensa romaaninsa *Popula* (2012), koska hänen ”yksinkertaisesti piti tehdä se, siihen väliin ja sillä hetkellä” (HS, C15.) Aihe syntyy pakosta tai tarpeesta ja hakee ympärilleen tarvittavan muodon ja henkilöt. Julia Cameron kutsuu tätä ”hyvässä uskossa toimimiseksi”, tarkoittaen että kirjoittajan pitäisi luottaa ensimmäisiin havaintoihin ja ajatuksiin, joita idea synnyttää, ja uskoa että kaikki sanat tai

tekstuaaliset elementit kuten vaikkapa pöydällä lojuva ase, löytävät paikkansa tekstin edetessä. (Cameron 2004, 95-96.) Minua kiehtoo tällainen lähestymistapa, jossa tekstiin täytyy ikään kuin luottaa heti alusta pitäen. Mitä epämääräisempi alun luomisprosessi on, sitä enemmän se mielestäni antaa tilaa myöhemmille muutoksille ja tekstin vapaalle muotoutumiselle. Natalie Goldbergin (2011, 59) mukaan kirjoittajan on opittava hyväksymään oma mieli, sillä se on tämän tärkein työkalu. Goldbergia tulkiten, hyväksymällä sen, mitä kirjoittaa, kirjoittaja oppii erottamaan hyvän ja huonon tekstin toisistaan. Tämä kuitenkin vaatii aikaa, joka täytyy sovittaa ympärillä olevien elämänrealiteettien kanssa.

## 4. KÄSIKIRJOITUKSEN VAIHEET

### 4.1. ”Kääritään hihat, ruvetaan hommiin”

Tässä luvussa tarkastelen käsikirjoitukseni vaiheita tekstin sisältä käsin. Kaunokirjallinen teksti ei synny pelkästään satunnaisten lauseiden ylöskirjaamisella, vaan vaatii kovaa työtä, jota ei voi tehdä ilman suunnitelmallisuutta ja säännönmukaisuutta. On otettava toinen asento suhteessa tekstiin ja kirjoittajana siirryttävä nojatuolista pöydän ääreen.

Jotta tekstistä syntyisi julkaisukelpoista, on sen oltava yllätyksellistä ja omaperäistä asioiden yhteenliittämistä, mielikuvien luomista, johon kukaan muu ei kykene, ei juuri samalla tavalla. Tiivistäen se on ilmaisun rohkeutta, mutta se on myös kovaa työtä. Jos haluaa tekstiään julkaistavaksi, on oltava valmis muokkaamaan ja kirjoittamaan uudelleen useaan kertaan. Peter Elbow (1982, 8) nimittää tätä vaihetta kriittiseksi vaiheeksi, jolloin mielikuvat saadaan suitsittua vapaasta laukasta kontrolloidumpaan, ja assosiaatiot, vapaa luova kirjoitus, rupeaa muotoutumaan valmiiksi tekstiksi. Toisaalta pelkkä tahtotila ei riitä, on oltava kiinnostava aihe ja aiheeseen sopivat sanat. Tarina täytyy osata kertoa etäännyttäen omat kokemukset ja muokata niistä kaunokirjallisin keinoin lukijaa kiinnostavaa tekstiä. Tekstin rakenne, sen rytmi ja kerronnalliset aikajänteet ja tarinalinjat ovat olennainen osa sitä, millainen tekstistä tulee.

*Gotham Writers Workshop* (2003) on yhdysvaltalainen kirjoittamisen opas. Sitä voi lukea eräänlaisena käsikirjana novellin ja romaanin kirjoittamista. Teos jakautuu osa-alueisiin, jossa kullakin osiolla on oma kirjoittajansa. Workshop syntyi aikanaan New Yorkissa ja teos puolestaan on syntynyt näiden oppien pohjalta. Filgeman&Grane 2003, V-VI) Käytännönläheisyys ja usko siihen, että jokainen voi kirjoittaa, ovat mielestäni tyypillisiä juuri yhdysvaltalaisille kirjoitusoppaille. Yleisesti voisi todeta, että ne ovat myös hyvin kirjoitettuja, rakenteeltaan selkeitä ja siten helposti lähestyttäviä. Selkeyden ansiosta niistä voi kätevästi poimia haluamansa ja soveltaa oppia siltä osin omiin tarkoituksiinsa. Näin aion itsekkin tehdä, kun tarkastelen käsikirjoitukseni eri vaiheita muun muassa sen rakenteen ja muiden kerronnallisten ratkaisujen kautta.



Teoksessa kullakin luvulla on oma kirjoittajansa, oma lähestymistapansa – se ei ole siis pelkästään yhden ihmisen näkökulma kirjoitusprosessiin vaan kollektiivinen, opetukseen ja kokemukseen perustuvia tulokulmia tekstin synnyttämiseen. Yhtenä yhteisenä esimerkkitekstinä teoksessa käytetään Raymond Carverin novellia *Cathedral*. Tämä osaltaan selkeyttää eri osa-alueisiin keskittyviä artikkeleita. Novelli on myös liitteenä teoksen lopussa, jolloin lukija voi tutustua siihen kokonaisuutena ja palata artikkeleissa oleviin lainauksiin osana laajempaa kontekstia.

Monelle kokeneelle kirjoittajalle *GWW*:n tarjoamat neuvot saattavat tuntua jopa itsestään selviltä ja näin ollen turhankin yksinkertaisilta. Teoksen teksti on pilkottu osiin, erikseen puhutaan muun muassa dialogista, henkilöistä ja kuvauksesta. Tämänkaltainen jaottelu on sikäli hankalaa, että se on tekstin kannalta keinotekoinen. Henkilöhahmoista on vaikea puhua ilman näkökulmaa tai dialogin esiin nostamista, ja juoni taas on vahvasti kytköksissä tekstissä esiintyviin henkilöhahmoihin. Toisaalta yksinkertainen rakenne palvelee oman käsikirjoitukseni vaiheiden tarkempaa analyysia, kun yritän hahmottaa, miten teksti rakentuu yksittäisten osa-alueidensa summana, miten ja mitä kaunokirjallisia keinoja minun tulisi käyttää päästäkseni mahdollisimman hyvään lopputulokseen.

*GWW*:ssä on oma lukunsa myös tekstin editoinnille sekä sille, miten lähestyä kustantajaa tai kirjallisuusagenttia. Nämä luvut jätän tässä yhteydessä vähemmälle huomiolle ja nostan esiin muutamia muita oppaassa esitetyistä näkökulmista. Valitsemieni lukijien ympärille muodostan löyhän kehikon, jonka kautta tarkastelen omaa käsikirjoitustani. Jos en erikseen mainitse, puhun käsikirjoitukseni uusimmasta versiosta. Rakenne ja rytmi ovat olennainen osa kerrontaa, ja siksi ne puikahtavat esiin useammassa kohdassa. Omana osana puhun tarinasta, henkilöistä ja dialogista ja juonenkulusta. Lopuksi astun vielä pois *GWW*:n sivuilta ja puhun yksityiskohdista esimerkkinä tekstin kuvauksessa. Pitkin matkaa kysyn myös, millaiset tarinat minua itseäni kiinnostavat? Lukemisen kautta positioin itseni suhteessa toisiin kirjoittajiin, mutta sen lisäksi toisten tekstit opettavat, mitä erilaisia kerronnallisia ratkaisuja tekstissä voi tehdä

ja miten monilla keinoilla teksti saadaan toimimaan.

#### **4.2. Tarina – mistä kerrotaan ja miten kerrotaan?**

Mistä minun romaanini kertoo? Tämä on kysymys, jonka olen joutunut esittämään useaan otteeseen itselleni kirjoittamisen eri vaiheissa. Taideyliopiston symposiumissa puhunut Binnie Kirshenbaum (2014) kertoi, että opiskelijat usein aloittavat kertomaan tarinaa, olkoon se vaikka jokin edellisillan hauska sattuma, joka kuitenkin osoittautuu pelkäksi anekdootiksi, ei vielä tarinaksi. Kirshenbaumin mukaan tarina ei ole useinkaan se, mitä me kuvittelemme, ja kirjoittajina meidän on opeteltava tunnistamaan tarina. Mutta miten? Missä tarinat elävät ja kasvavat? Alexander Steelen (2003, 10) mukaan minne ikinä menemmekin ja mihin katsommekin, niin kaikkialla on tarina. Toisaalta tarina ei ole sama kuin aihe ja ajattelenkin, että hyviä aiheita on joka puolella, mutta ne itsessään eivät vielä ole tarinoita. On katsottava syvemmälle.

Dorrit Cohnin (2006, 132) mukaan formalistis-strukturalistisen kertomuksen teorian tärkein jako tapahtuu tarinan ja kerronnan välillä. Fiktio narratologiassa tarina (story) viittaa tapahtumiin, joista kerrotaan, kun taas kerronta (discourse) viittaa tapaan, jolla tapahtumat on esitetty. Kirjoittaessa tämän jaon voisi tiivistää kysymyksiin mistä ja miten. Se, mistä novelli tai romaani kertoo, on Terry Bainin (2003, 202) mukaan kirjoittajan tärkein kysymys, josta seuraa joukko muita kirjoittamiseen vaikuttavia, ja sitä ohjaavia kysymyksiä ja vastauksia. Kirjoittajan on pystyttävä tiivistämään yhteen tai kahteen lauseeseen tekstin syvin olemus, sen ydin. Muistikirjassani olen hahmotellut asiaa näin:

”Tämä on tarina Emiliasta, 37-vuotiaasta valokuvaajasta. Tämä on tarina adoptiosta ja lapsettomuudesta. Sekä rakkaudesta, joka ei löydä paikkaansa. Vai löytääkö?

On minä, Emilia, joka ottaa valokuvia.

On Aila, joka ei voi saada lapsia.

Ja on Hän. Nainen, joka antaa omansa pois ja jäljelle jää vain Hän” (2010, MK3.)

Bain neuvoo kirjoittamaan ensin kertaalleen yhden version alusta loppuun ja vasta

tämän jälkeen miettimään sitä, mistä tarina kertoo. Teeman selkeytyessä on Bainin mukaan helpompi lähteä miettimään kerronnallisia ratkaisuja, joita tarina vaatii tuekseen. (Bain 2003, 202-207.) Omassa kirjoittamisessani etenen juuri Bainin ehdottamalla tavalla. Kirjoitan kokonaisuuden, jonka pohjalta lähdän esittämään kysymyksiä: kuka puhuu, toimiiko kertojarakenne, voisiko tämän sittenkin ilmaista toisin, kenties dialogin muodossa ja niin edelleen, kysymyksiä on lukuisia. Muistikirjassani olen hahmotellut päähenkilöä seuraavasti:

”Rakenteesta. Voiko rakentua jotenkin valokuvien varaan? Eteneekö nykypäivä, tämä hetki. Ja jos niin miten? Suunnitteleeko Emilia valokuvanäyttelyä, kirjaa? Kahvila on se hetki josta käsin Emilian tarina kerrotaan. Menneisyys ja nykyisyys risteilevät” (MK 2011.)

Alexander Steele määrittelee romaanin ”kirjalliseksi sinfoniaksi”, jossa on kaikkea enemmän. Hänen mukaansa, vaikka romaanissa olisikin yksi keskeinen tarina, on se yleensä ympäröity koko joukolla toimintaa, henkilöitä, yhdellä sanalla maailmaa, joka ikään kuin nostaa tarinan esiin ja kannattelee sitä (Steele 2003, 3.) Olkoonkin, että romaani on muodoltaan pidempi ja se usein sisältää useita tarinalinjoja, ajattelen että sen pitäisi olla ytimeltään yhtä kirkas ja selkeä kuin parhaat lyhytelokuvat. Tai novellit. Joyce Carol Oatesin *Blondi* (2000/2001) on monumentaalinen teos, mutta siinä tarinan sisus on hyvin selkeä: pienestä äitinsä hylkäämästä tytöstä Norma Janesta kasvaa hauras, muiden hyväksikäyttämä nainen, juhlittu seksisymboli Marilyn. Oatesin romaani perustuu todelliseen henkilöön, jonka elämän faktat ovat kaikkien tiedossa. Fiktiivinen tarina siitä kuitenkin syntyy, kun Oates kaivaa esiin tuon pienen tytön äidinkaipuun ja saa lukijan myötäelämään rakkaudennälkäisen tytön rinnalla. Työpäiväkirjassani olen pohtinut *Blondin* rakennetta suhteessa omaan tekstiini näin:

”Blondi. Rakenteesta. Myös kirjan koko rakenne on hieno ja toimiva. Se on rakennettu laajoihin osiin, aikakausiin – lapsi, tyttö, nainen jne. Näiden osien sisällä on lyhyempiä lukuja. Tarina etenee lineaarisesti koko ajan eteenpäin, mutta samalla kerrotaan yksityiskohtia, tunnelmia, tarinan kannalta olennaisia tapahtumia. Vrt. minä, Emilia, jossa olen hakenut jotain tämän suuntaista. Yksityiskohtia ja hetkiä, jotka ovat ehkä mitättömän oloisia ja samalla

merkityksellisiä tarinan kannalta” (TK, 2010-2014.)

Jotta Steelen mainitsema tarinallinen sävelkulku etenisi, romaani tarvitsee muodon, kerronnallisen rakenteen, jonka kautta se pysyy kasassa. Olkoon rakenne kuinka hajanainen tai rikkoutunut tahansa, se on siellä. Teksti ei ole olemassa ilman rakennetta. Oikeanlainen rakenne tukee tarinankulkua, niin että se tulee ikään kuin ”oikein kerrotuksi” ja saa tätä kautta oman rytminsä. Steele (2003, 13) kuitenkin huomauttaa, että kaunokirjallisuus vaatii parempaa kertomista kuin todellinen elämä. Tämä tarkoittanee, että kirjoittajan on kyettävä muuttamaan idea tarinaksi kaunokirjallisin keinon. Kirjoittajan on häivyttävä, korostettava, nostettava esiin tarinan eri puolia ja tätä kautta saatava lukija kiinnostumaan siitä.

Esikoisromaanini *Odotus* (2015) kertoo adoptiosta. Se on tarina naisesta, joka nuorena tyttönä löytää adoptiopaperit. Tämä löytö mullistaa koko hänen loppuelämänsä ja kertomahetkellä hän yrittää vihdoin asettaa palaset kohdalleen. Emilia on päättänyt tavata biologisen äitinsä, naisen joka on aikanaan antanut hänet pois. Tarinan kehyskertomuksena toimii kahvila, missä Emilia odottaa Kerttua. Emilian tarinan lomassa kulkee tarina Ailasta ja Lassesta, jotka eivät voi saada lasta ja päätyvät adoptoimaan Emilian. Tämän lisäksi on tarina Kertusta, Emilian biologisesta äidistä, joka on nuorena tyttönä antanut lapsensa pois ja miettii nyt, tehdessään lähtöä kahvilaan, miten elämä on lopulta mennyt.

Hahmotellessani tekstiini liittyviä ideoita minulla oli selkeä mielikuva, joka liittyi Lasseen, Emilian isään. Ensimmäisessä versiossa Lasse löytyy eteisen matolta kuolleena, omaan oksennukseen tukehtuneena, ja viruu siinä jonkin aikaa ennen kuin naapuri löytää hänet. Tekstissä Lasse kuvataan näin:

”Miehen nimi on Lasse. Luokan suosituin poika. Reipas ja urheilullinen. Olavi ja Selma Kuusikedon ainoa jälkeläinen. Korskuu tässä. Sammalmättäiden keskellä.

Myöhemmin, kun hän on juonut jo useita vuosia rankasti, muuttuu poskien rusotus alkoholisteille tyypilliseksi syväksi punaksi. Verestäväksi ja luotaantyöntäväksi” (KV1.)

Mietin miksi Lasse on jäänyt yksin, mitä hänen ja Emilian välillä on tapahtunut ja missä on Aila, Emilian äiti? Tässä versiossa Lasse juo itsensä hengiltä kenenkään oikeastaan kiinnittämättä siihen huomiota. Emilia ja Aila ovat kumpikin tahoillaan keskittyneet omiin asioihinsa, Aila kotiin ja lapseen, ja Emilia kodista ja äidistä irrottautumiseen. Lasse, hiljainen ja kiltti mies on jäänyt syrjään omasta perheestä ja lopulta koko elämästä. Kysymysten kautta pyrin asettamaan itseni lukijan asemaan, yritän kysyä sellaisia kysymyksiä, joista arvelen lukijan olevan kiinnostunut. Kysymyksillä pyrin johdattelemaan tai maanittelemaan tarinaa tietynlaisiin suuntiin. Tällä tavalla kokeilen erilaisia tarinalinjoja, joista jotkut toimivat, toiset eivät.

Myöhemmin jätän juomisen pois, juominen on kuitenkin aika kliseinen ratkaisu. Tästä mielikuvasta ja näistä kysymyksistä syntyy kuitenkin tarinan kannalta keskeinen luku leirintäalueesta, jossa kuvataan onnellinen hetki Ailan ja Lassen nuoruudesta, tarinan alku, lähtökohta, josta kaikki alkaa. Tässä luvussa Lasse, tuore aviomies, pörrää Ailan ympärillä. He ovat häämatkalla, pyöräretkellä syrjäisellä leirintäalueella Sisä-Suomessa.

Roland Barthes (1973/1993) julisti Tekijän kuolleeksi, mutta sanoo silti kaipaavansa tekijää tekstissä. Nähdäkseni Barthes ei kaipaakaan tekstiin fyysistä kirjailijaa, vaan eräänlaisen ”tekijän äänen”, kertojarakenteen, jonka kautta teksti saa sen kerronnallisen hierarkiansa. Ehkä tämä on jotain, mitä Hardy Griffin puolestaan kutsuu ”tarinan sisäiseksi ääneksi”. Se ei ole yhtä kuin kirjailijan ääni, vaan nimenomaan tarinan sisäinen kertoja. Griffin käy läpi erilaisia kertojatyyppejä muodollisesta kertojasta tuttavalliseen. Griffinin mukaan ääni saa tarinan elämään ja tuntumaan oikealta. Se on se ääni, jonka lukija kuulee lukiessaan tarinaa. (Griffin 2003, 171-182.)

*Odotuksessa* (2015) on kaksi kertojarakennetta: Emilian minä-kertoja ja kolmannen persoonan kertoja, joka osaltaan kertoo Ailan, Lassen ja Kertun tarinoita. Jokainen näistä kolmesta henkilöstä saa tekstissä useita puheenvuoroja. Vaikka kertojia on tekstissäni useita, on ääni Emilian. Tämä johtunee osaksi kertojarakenteesta, mutta myös hänen asemastaan tekstissä. Minä-muotoisen kertojan kautta Emilian asema tekstissä korostuu myös tunnetasolla. Hän kertoo

tarinaa omasta itsestään käsin, omien tunteidensa kautta. Hän on myös tarinan keskipiste, lapsi, jota Aila ja Lasse toivovat ja jonka Kerttu antaa pois. Minulle minä-muotoinen kertoja on haaste. On vaikea työntää itsensä toisen nahkoihin, lähelle ihoa, ilman että kuulostaa naiivilta. Tuntuu kuin henkilön sisäinen puhe, sellainen kuin oma sisäinen puheeni on, olisi aina jollain tasolla lapsellista tai vähintäänkin teini-ikäisen angstista marmatusta, eikä suinkaan aikuisen ihmisen puhetta. Tekstissä Emilia on 37-vuotias, aikuinen nainen siis. Hän on raskaana, odottaa ensimmäistä lastaan. Toisaalta Emilia on tilanteessa, joka on hänelle kipeä ja tämä tekee hänestä kertomahetkellä myös haavoittuvan. Näin ollen tietty tunneskaalojen nopeakin vaihtelu on perusteltua.

Olennaista tarinan kannalta on uskottavuus. Lukija lähtee ”leikkiin mukaan”, jos tarina on kerrottu niin, että siihen voi uskoa, olkoon asiat miten uskomattomia tahansa. Tämä ajatus kulkee yli genererajojen. Ei ole kyse siitä, etteikö täysin absurdeja asioita ja tapahtumia voisi kertoa kunhan ne noudattelevat tekstin sisäistä logiikkaa. Jotta kirjoittajana voisin vakuuttaa lukijan, on minun oltava myös itse vakuuttunut siitä, miksi haluan kertoa juuri tämän tarinan.

Pitkään ongelmana on se, että äänet muistuttavat liikaa toisiaan, enkä osaa erotella tarpeeksi sitä, kuka mitenkään puhuu. Teksti on tasapaksua ja kiemuraista. Minun on vaikea luopua ilmaisuista kuten ”Onnellinen hän osaa olla, ei hänelle huonosti ollut käynyt. Ei elämä mennyt alta, se tuli kohti ja nappasi mukaansa.” Kieli on vanhahtavaa, eikä oikeastaan kuvaa kyseessä olevaa Kerttua ja tämän ajatusmaailmaa. Tämänkaltaiset lauserakenteet tulevat helposti samalla tavalla kuin käänteinen sanajärjestys. Se, mitä haluan sanoa jää turhan kiemuraisen kielen varjoon.

Mika Waltari (1935, 61) neuvoo ”Selvästi sanottua on selvästi ajateltua.” Claes Andersson (2002, 27-29) puolestaan kehottaa: ”Älä jaarittele, ja jätä pois turhat adjektiivit ja adverbit”. Itse sorrun usein tuohon Anderssonin mainitsemaan jaaritteluun. Pitkään ajattelin sen olevan osa kaunokirjallista tyyliäni, mutta myöhemmin työstäessäni tekstiä kustannustoimittajan kanssa olen joutunut punnitsemaan tätä uudelleen monet kerrat. Ehkä ajatus sittenkin jää jonnekin hämärän peittoon, kun koukerran ja koukerran lauseitteni kanssa. Mutta entä

sitten kielen runollisuus? Notkeus ja elastisuus, mitä niille tapahtuu, jos rupean turhan selkeäsanaiseksi ja yksitavuiseksi? Miten kertojan äänen ja kielen saisi kohtaamaan niin että ne vastaisivat toisiaan?

Yksi tapa selkeyttää kertojaaäntä on tarinan rajaaminen erilaisin teknisin keinoin. Nykykirjallisuudessa eri kertojaaänten nimeäminen tai vuosiluvun käyttö luvun alussa merkkinä sille kuka kertoo, ovat tyypillisiä ratkaisuja. Minäkin kokeilin monenlaisia ratkaisuja. Jaoin tekstin kolmeen osaan, käytin vuosilukuja ja nimesin lukuja. Lopulta päädyin jakamaan tekstin seitsemään osaan, jotka sitten nimesin muun muassa otsakkein kuten ”Ruostunut alppimaisema”, ”Jalkaan hölskyvät samettitossut” ja ”Tila joka olen”. Osien nimeämisen tarkoitus on rajata ja rytmittää tarinaa samalla, kun ne antavat lukijalle viitteitä siitä, miten tarina kulkee.

Itselleni rakenne ja rytmi liittyvät vahvasti yhteen. Tarinan pitää ”rytmittyä oikein” ja ”kuulostaa oikealta”. Selkeys luo osaltaan kerronnallista rytmiä. Rytmien voikin ymmärtää eräänlaiseksi rakenteen ja sanojen liitoksi. Sanat joita käytämme luovat tunnelman, puhaltavat tekstiin sen vaatimaa henkeä. Ei ole sama sanonko, *Tyttö istui tuolilla* vai *Tyttö keikkui tuolilla*. Monisanaisuus ei välttämättä ole sama kuin epätarkkuus, mutta mitä tarkemmin ja selkeämmin pystyn ilmaisemaan itseäni, sitä varmemmin myös viesti menee perille.

Monet kirjoittamisenohjaajat kuten Natalie Goldberg kehottavat lukemaan tekstiä ääneen. Goldbergin (2011, 81-82) mukaan ääneen lukeminen auttaa irtautumaan tekstistä ja jatkamaan eteenpäin. Ääneen lukemalla omaa tekstiä saa ikään kuin tilaa itselleen ja ajatuksilleen. Tämä auttaa tekstin tuottamisessa ja oikean rytmien löytämisessä, mutta myös siinä, ettei kirjoittaja jää ”jumittamaan” liian pitkäksi aikaa kohtaan, joka ei suju. Vaikka jatkuvasti ei voi kirjoittaa hienosti ja hyvin, on tärkeää kirjoittaa, jatkaa eteenpäin. Ääneen lukiessa tarinaan tulee mukaan hengitys. Ääneen lukeminen auttaa kuuntelemaan sanoja ja lauseita toisella tapaa, suhteessa toisiinsa.

Saadakseen tarinan elämään kirjoittajan on päästettävä otteensa tarinasta, hyväksyttävä tietty sattumanvaraisuus esimerkiksi juonen kulussa tai henkilöiden

toiminnassa, sillä lopulta tarinalla on oma tahto. Kokemukseni mukaan, mitä elävämpään ja ”irtonaisempaan” tekstiin pyrin, sitä vähemmän pystyn sen kulkua kontrolloimaan.

### 4.3. Henkilöt

Virginia Woolfin romaani *To the Lighthouse* (1927) rakentuu useista kertojajäänistä. Retki majakalle motivoi tarinan henkilöitä. Retken odotus luo tarinaan sen kaipauksen ilmapiirin, saa henkilöt tarkastelemaan itseään ja ympäristöönsä. Kaipaus ja odotus ovat tarinalle tyypillisiä motivaattoreita. Brandi Reissenweber (2003, 28) sanoo halun olevan osa ihmisluontoa, ja halun kautta tarina etenee. Henkilön kuvaamiseen harvoin riittää, että henkilö istuu sohvalla ja pyörittelee peukaloita, vaan hänet on saatava liikkeelle tekemään jotain, jota halu motivoi ja jossa se konkretisoituu. Aina henkilön halun ei tarvitse olla matkustaminen kuumailmapallossa halki mantereen kuten Reissenweber esimerkissään ehdottaa, vähempikin riittää. Omassa käsikirjoituksessani päähenkilöä Emiliaa motivoi halu tavata biologinen äiti, joka aikanaan on luovuttanut hänet adoptioon. Tämä halu on myös poikanut tapaamisen, josta käsin tarinaa kerrotaan. Emilia istuu kahvilassa ja odottaa, ja toisaalla biologinen äiti Kerttu valmistautuu lähtemään kahvilaan. Halun kautta tarinaan syntyy jännite, joka saa henkilöt liikkeelle.

Reissenweberin (2003, 28-29) mukaan henkilö ei koskaan saisi jäädä pelkän tyyppin tasolle, vaan hänestä pitäisi pyrkiä luomaan tosi. Miten tämä sitten tapahtuu? Reissenweberin mukaan henkilöt eivät ole ristiriidattomia, olkoonkin että heidän toimintansa pitäisi olla johdonmukaista. Kirjoittajan pitäisi myös kyetä perustelemaan henkilön toiminta lukijalle siten, että se näyttäytyisi tekstissä uskottavana. Vain tällä tavalla lukija asettuu henkilön puolelle ja suostuu seuraamaan tämän mukana tarinaan. Jotta tämä olisi mahdollista, on kirjoittajan opeteltava tuntemaan henkilönsä, Reissenweber muistuttaa. (mt.30-35.)

Keväällä 2014 osallistuin Riikka Pelon ja Saila Susiluodon vetämään Rytmityöpajaan, joka oli osa Taidekirjoittamisen symposiumia. Tuolloin Riikka Pelo puhui henkilöhahmojen sisään menemisestä, heidän tahdissaan hengittämisestä.



Hänelle tästä hengityksestä syntyy kirjoittaessa henkilön oma rytmi (omat muistiinpanot 29.3.2014.) Ajatus on kiinnostava ja sai minut miettimään, olenko saanut päähenkilölleni Emilialle tämän rytmin, olenko onnistunut uimaan hänen sisäänsä, hengitänkö hänen tahdissaan? Hengittäminen ja oikean rytmin löytäminen vaatii aikaa, joskus täytyy kokeilla useita eri hengitystekniikoita ennen kuin löytää sen oikean.

Emilia henkilöhahmona on ollut minulle kaikkein vaikein kirjoittaa. Olen lähestynyt häntä useasta eri näkökulmasta. Kirjoittamiseni myötä hänen kiukkunsa Ailaa kohtaan on lieventynyt. On kuin Emilia kasvaisi sitä mukaa kun kirjoitan. Teinitytön kiukku ja viha lientyvät ja esiin kuoriutuu haavoittuvampi ja herkempi nainen, joka odottaa esikoistaan. Emilia on valintojensa ja pelkojensa kautta jäänyt yksin, mutta samalla hän on vahva ja peloton. Tarinassa Emilia odottaa, jännittää, pelkää – ja hän muistaa. Muistamisesta syntyy uusi rytmi. Muistamisen kautta onnistun mielestäni uimaan päähenkilöni sisään.

Marja-Leena Hakkarainen lukee artikkelissa ”Muisti ja kerronta Herta Müllerin romaanissa *Hengityskeinu*” romanialais-saksalaisen kirjailijan teosta muistin ja muistelemisen kautta pohtien, millaisia kerronnallisia keinoja teksti käyttää traumaattisen muiston kuvaamisessa. Artikkelissa Hakkarainen nostaa esiin Ansgar Nünningin käyttämän termin ”muistifiktio”, joka tuo esiin muistelun ja tarinankertomisen samankaltaisuuden ja nykyhetken merkityksen muistojen kerronnallisuudessa. (Hakkarainen 2013, 378-380.) Hakkaraisen (2013, 385) mukaan muistifiktio keskeistä aluetta ovat identiteetikertomukset, jossa henkilöt hakevat menneisyydestä vastauksia omaan olemassaolonsa liittyviin kysymyksiin. Romaanini ei käsittele holokaustin tai toisen maailmansodan kaltaista traumaa kuten *Hengityskeinussa* (2010) vaan hylkäämistä, joka on laadultaan henkilökohtaisempi ja yksityisempi.

Vaikka romaanini ei täytä kaikkia Hakkaraisen esiin nostamia muistifiktio kriteereitä, on ajatus muistamisesta osana henkilön kerronnallista rakennetta ajatuksia herättävä. *Odotuksessa* (2015) muistaminen on läsnä kahdella tavalla. Valokuvaajana Emilia tekee eron nykyhetkessä projektia nimeltä Muisto/Muisti, jossa hän kuvaa ihmisiä ja heidän rakkaita esineitään. Samalla päähenkilö hakee

muistamisen kautta paikkaansa maailmassa ja pohtii suhdettaan kahteen äitiin, Ailaan ja biologiseen äitiin Kerttuun. Valokuvat, jotka Emilia on ottanut mukaan biologisen äidin tapaamiseen auttavat häntä muistamaan. Kuvat kertovat Emilialle perheestä, jossa hän on kasvanut ja auttavat häntä näkemään itsensä toisella tapaa:

”Aila oli päälle kolmenkymmenen, kun hän sai minut. Ajattelin aina, että Aila oli vanha, paljon vanhempi kuin muut naapurin naiset, jotka nukuttivat lapsia pihalla lastenrattaissa ja huusivat jälkikasvuaan syömään. *Satuu*, *Markuus*, aina ensin Ullan ääni ja sitten dominon lailla meidät kaikki kutsuttiin sisään ja syömään. Ullan päässä oli punainen huivi tumman paasikampauksen suojana, hän näytti ihan Elisabeth Taylorilta Kleopatra-elokuvassa.

Nostan kuvan pikkuisesta tytöstä, jolla on tiukalle vedetyt sapatot, kädet puuskassa sinisten vakosamettihaalarien lapun edessä. Tytön polvea vasten nojaa iso karvainen jääkarhu. Muistan tuon karhun, valkoisen teddyotuksen, jonka olin saanut joululahjaksi ja joka sittemmin siirtyi tyynyksi, ja täyte littaantui ja eläin laihtui kuin olisi matkannut pitkään jäätiköllä.

Kukaan ei kertonut minulle siitä kun synnyin. Oli vain Lassen tarina pakkasukosta, joka aina helmikuun viidentenä, minun syntymäpäiväni halasi maiseman valkeaksi, rutisti sen kireäksi pakkaseksi. Ja äiti joka sanoi, että padat ja kattilat ja lapset, kaikki ne tulevat Matti ja Maija -kodista. Näin silmissäni pitkän liukuhihnan, josta pulpahti punaisia kattiloita, mustia paistinpannuja ja pulleita vauvoja. Tasaiseen tahtiin. Ploms-ploms. Ja ne kaikki pakattiin ruskeisiin pahvilaatikoihin, jotka toimitettiin kaupan hyllylle” (KV3.)

Hakkarainen (2013, 390) nostaa esiin Herta Müllerin vertauksen pantomiimiesityksestä kirjailijan puhuessa siitä monimutkaisesta neuvotteluprosessista, jonka kautta kirjoittaja muokkaa muistot tekstiksi, ja miten vasta lukija puhalttaa lauseisiin niihin vaadittavan elämän. Hakkarainen tuo esiin myös yhtymäkohdan Müllerin vertauksen ja Paul Ricœurin teorian kolmiportaisesta mimesiksestä.

Tekstini ei ole omaelämäkerrallinen, mutta ajattelen sen fiktiivisen minä-kertojan

Emilian tuottavan muistamisen avulla tarinaan kerronnallisen rytmin, joka vahvistaa ja selkeyttää häntä henkilönä. Reissenweber sanoo, että henkilöahmon voi joko ”näyttää tai kertoa”. Hänen mukaansa pelkästään näyttämällä henkilöahmo jää helposti lituskaiseksi, kun taas kertomalla saadaan aikaan monisyisempi ja kokonaisempi henkilöahmo. Reissenweber listaa neljä tapaa kertoa henkilöstä: toiminta, puhe, olemus ja ajatus. Paras lopputulos hänen mukaansa syntyy, kun kirjoittaja onnistuu yhdistämään ja varioimaan näitä tapoja. (Reissenweber 2003, 41-49.) Päähenkilöni minä-muodossa kerrotut muistot limittyvät tekstissä Ailan, Lassen ja Kertun kolmannessa persoonassa etenevään tarinaan. Kaksi ensimmäistä kertojaa luo näin myös omilla kertomuksillaan ristiriidan Emilian ja tämän muistoihin.

Hakkaraisen esille tuomat ajatukset ovat myös kirjoitusprosessin kannalta hyödyllisiä. Ajattelen asettuvani kirjoitusprosessin myötä kahdenlaiseen rooliin suhteessa tekstiini, kirjoittajan ja lukijan. Itse kirjoitustilanteessa tuotan tekstiä ja sitten myöhemmin tekstin työstövaiheessa pyrin etäännyttämään itseni tekstistä ja arvioimaan sitä analyttisemmin.

Henkilöiden puhe tuo tekstiin omanlaisen rytmin ja dialogin myötä tekstiin tulee myös luontaisia rytmivaihdoksia. Ajattelen dialogin olevan taukojen ja puheen välistä liikettä, molempien kautta kirjoittaja ilmaisee yhtä lailla jotain olennaista henkilöistään. Allison Amend (2003, 139-140) sanoo dialogin antavan henkilöille mahdollisuuden puhua omalla äänellään. Hänen mukaansa dialogi tuo esiin henkilöistä jotain sellaista, jonka kuvaaminen muuten jättää henkilöt helposti ulkokohtaiseksi. Toisaalta henkilöiden puheessa tulisi Amendin mukaan olla riittävästi vaihtelua, jotta teksti olisi kiinnostavaa. Muistikirjassani olen ajatellut näin:

”Täytyy löytää kieli. Antaa sen virrata. Antaa ihmisten puhua itsensä todeksi”  
(MK, 2010.)

*Odotuksessa* (2015) olen erottanut dialogin kursiivilla. Välillä olen upottanut henkilöiden puheen osaksi kerrontaa yksittäisiksi lauseiksi, toteamuksiksi tai huudahduksiksi. Tällä tavalla yritän tarkentaa tai vahvistaa jotain henkilölle

tyypillistä, jo olemassaolevaa piirrettä, ja tuoda lisävalaistusta niihin. Toisaalta dialogin avulla voi myös kuvata tekstissä pitkiä ajanjaksoja ja tapahtumaketjuja. Emilia kuvaa rakkaussuhdetta lapsensa isään näin:

”Ja jotenkin näin se rakkaus meni:

*Ai kuvanveistäjä? Joo, joo. No mut sehän kiva. (Aagh!) Jossain häilyvä muisto humalaisista käsistä. Opiston kapeasta käytävästä, vähän väliä syttyivistä valoista. Ei kun siellä sun täällä.  
Mut oli kiva tavata. Tai siis täällähän me varmaan törmäillään. (Voi ei! Miks tää on aina tämmöistä!)*

Sitten muutamaa viikkoa myöhemmin,  
*joo miksei. Mun on pitänytkin käydä katsomassa se. Viideltä?*

Ja niin edelleen. Sitä tavallista,  
*sä oot söpö.  
Ja sä oot ihana.  
Soitellaan!*

Ja,  
*tuut sä tänne? Jäät sä yöks? Haittaako jos mä jätän mun hammasharjan tänne?  
Mä tykkään susta.  
Mitä me syötäis?*

Kuluu kuukausi ja kaksi,  
*joko me ollaan oltu yhdessä vuosi.  
Ai, ollaanko me yhdessä?  
Eikö?*

No sitten,  
*kääk. Mä oon kai raskaana.  
Miten niin kai?  
No niin tää nyt sanoo.  
Mikä?  
No tää hemmetin testi.  
Jaa. Haluut sä muuttaa tänne?*

*En mä tiedä. Kyllä kai” (KV3.)*

Joskus myös turhanpäiväisenä näyttäytyvä dialogi saattaa pitää sisällään jotain tarinan ja sen henkilöiden kannalta olennaista. Amendin mukaan se, mitä ei sanota on yhtä tärkeää kuin se, mitä henkilöt puhuvat (Amend 2003,144). Tekstissä esiintyvä dialogi vastaa vain harvoin todellista puhetta. Ihmisten käyttämä puhe on täynnä toistoa, tilkesanoja, huudahduksia tai vaikka teini-ikäisten viljelemiä kirosanoja. Voisikin sanoa, että dialogi on eräänlainen tyylitelty puheenvuoro, puhuelma, joka muistuttaa käymiämme keskusteluja. Ja joskus taas kuten Claes Andersson toteaa, ”sanoja tehokkaampia ovat hiljaisuudet, vastaamatta jättämiset, reagoimattomuus. Vaikeneminen, hiljaisuus on kielen (ja musiikin) tehokkain elementti” (Andersson 2002, 29.)

#### **4.4. Juoni**

Daivid Harris Ebenbach kirjoittaa *GW*:ssä juonesta. Luvun alussa Ebenbach kertoo, miten hänen opettajansa kehotti häntä karsimaan yli satasivuisen käsikirjoituksen puoleen (Ebenbach 2003, 53.) Myös Taideyliopiston symposiumissa puhunut Binnie Kirshenbaum (2014) viittasi samaan asiaan todetessaan, että yleensä ”vähemmän tekstiä on yhtä kuin parempi”. Etenkin aloittelevat kirjoittajat tapaavat vyöryttää paperille kaiken, mitä suinkin osaavat.

Ebenbach toteaa, että toisin kuin usein ajatellaan, kaunokirjallisen teoksen juoni ei etene kuten elämä. Hänen mukaansa elämä ei yleensä etene samalla tavoin kuin tarinan taas pitäisi, jotta se säilyttäisi lukijan mielenkiinnon. (Ebenbach 2003, 53-54.) Tämä voi olla totta, mutta usein ihmiset myös kertovat elämästään juonellistaen sen. Kun puhun omasta elämästä vaikka uudelle tuttavalle, tulen helposti laittaneeksi asiat tiettyyn järjestykseen ja korostaneeksi samalla joidenkin tapahtumien merkitystä toisten kustannuksella. Näin ollen voisi todeta, että vaikka elämä ei itsessään olisi juonellista, niin siitä puhuminen on.

Keijo Virtanen (2004, 227, 229) toteaa tekstin sisältävän aina mahdollisuuksia, joista lukija voi lukea muuta kuin sen mitä tekstiin on kirjoitettu. Hänen mukaansa myös kirjoittajan kannalta teksti liikkuu tiettyyn suuntaan, mutta ei yksiviivaisesti

vaan arvaamattomana, avoimena erilaisille mahdollisuuksille. Kerronnan tasolla ajattelen juonen olevan leikkaamista, oikean paikan löytämistä tekstissä, aukkojen ja välien jättämistä.

Mitä tapahtuu seuraavaksi? Tämä on kysymys, joka hyvän tarinan tulisi herättää lukijassa. Ebenbach (2003, 54) sanoo, että tarinassa on lopulta vain yksi liikkeellepaneva voima, johon kirjoittajan pitäisi kyetä vastaamaan. Omassa tekstissäni kysymys kuuluu: Tuleeko Kerttu kahvilaan vai ei? Tähän kysymykseen lukija pystyy vastaamaan tarinan päättyessä Ebenbachin vaatimalla kyllä/ei-akselilla. Ebenbach jatkaa, että kirjoittajan on annettava tarinan lopussa vastaus, jottei lukijalle jäisi epävarmaa oloa siitä, mistä tarina kertoo. Hänen mukaansa vastauksen ei toki tarvitse olla aina yksiselitteinen, vaan se voi jäädä avoimeksi niin sanotuksi ehkä-vastaukseksi, mutta silloinkin vastaus täytyy olla. Ydinkysymys, josta Ebenbach (2003, 55-57) puhuu, liittyy vahvasti päähenkilöön ja tämän kuvaukseen tekstissä. Tavalla tai toisella ydinkysymys on sidonnainen haluun, henkilön tietoiseen tai tiedostamattomaan päämäärään, joka tekstissä motivoi tämän toimintaa.

Tekstissäni Emilian halu tavata biologinen äiti juontaa juurensa kahdesta muusta kysymyksestä: kuka minä olen? ja miksi en kelvannut? Nämä kysymykset eivät kuitenkaan ole Emilialle itselleen selviä. Vasta tekstin edetessä hän alkaa ymmärtää, että tapaamisen taustalla on kysymyksiä, joihin hän on tullut hakemaan vastausta tai joihin hän on hakenut vastausta siitä hetkestä, kun hänelle selviää että hänet on adoptoitu. Ebenbachin mukaan kirjoittajan pitää kyetä käärimään abstrakti tavoite johonkin konkreettiseen. Omassa tekstissäni ajattelen tämän konkreettisen olevan juuri tuo sovittu tapaaminen. Iltapäivän aikana, kun Emilialla on aikaa miettiä asioita, hiipivät kaksi abstraktimpaa kysymystä hiljalleen hänen lähelleen. Toisaalta voisi kysyä myös, miksi Emilia haluaa tavata biologisen äidin juuri nyt? Miksi hän haluaa selvittää omat juurensa ja paikkansa maailmassa?

Juonen kuljettaminen, joka omassa tarinassani näyttää aluksi aika olemattomalta, rakentuu juuri kysymysten ja vastausten varaan. Emilia on raskaana ja tämä osaltaan motivoi häntä selvittämään omaa syntyperäänsä. Toisaalta myös Lassen

kuolema ja sitä seurannut yksinäisyydentunne saavat hänet kaipaamaan perhettä ympärilleen. Ebenbach (2003, 58-60) puhuu sisäisistä ja ulkoisista konflikteista joiden kautta tarina etenee. Ebenbachin mukaan tarinan juoni noudattelee edelleen Aristoteleen *Runousopissaan* rakentamaa alku-keskikohta-loppu-kaavaa. Jos ajatellaan, että tämä pitää paikkansa, vaikka variaatioita ja kokeiluja kaavan rikkomiseen on tehty ja tehdään jatkuvasti, niin tällöin kukin osa tarinassa on merkityksellinen, ilman toista ei ole toista. Alku on tärkeä, onhan sen tehtävä houkuttaa lukija mukaansa. Ebenbachin mukaan ei ole sama, mihin kohtaan lukija tipautetaan mukaan tarinaan. Kirjoittajan täytyy kertoa muutoksesta, jostain, mitä on tapahtumassa, niin houkuttelevasti, että lukija päättää seurata mukana. (mt, 63.)

Lukijana haluan päästä heti kiinni tarinaan. En pidä liian maalailevista aluista enkä turhan pitkistä aloituslukuista. Haluan alun olevan ytimekäs ja sillä tavalla kiinnostusta herättävä, että se saa minut jatkamaan lukemista. Carol Shieldsin *Larryn juhlat* (1997) alkaa juuri näin. Ensimmäinen luku kuvaa, kuinka päähenkilö Larry ottaa vahingossa väärän pikkutakin. Tästä vahingosta alkaa tapahtumaketju, joka hiljalleen muuttaa päähenkilön koko elämän ja saa minut suorastaan ahmimaan eri osia Larryn elämästä, kunnes lopulta on kasassa koko ihminen ja juhlat voivat alkaa.

*Odotusta* (2015) muokatessani olen päätenyt kolmeen erilaiseen rakenteelliseen ratkaisuun. Ensimmäinen versio oli hyvin fragmentaarinen, toisessa versiossa puolestaan kirjoitin prologin ja epiligin ja jaoin tekstin muuten kolmeen osaan: Aila, Emilia ja Hän (Kerttu). Kolmannessa, nykyisessä versiossa Emilia istuu kahvilassa ja odottaa Kerttua, biologista äitiään. Kaikissa versioissa alku on ollut erilainen, ja nyt se alkaa näin:

”Minun elämässäni aika jakautuu kahtia. On ennen ja jälkeen aika. Hetki, kun astuin autotalliin ja löysin paperit. Pieni mitätön paikka johon muisti kääriytyi, piiloutui lippusten ja lappusten sekaan” (KV3.)

Alku tiivistää sen, mistä on kyse. Keskikohta puolestaan valottaa tarinassa olevia syy-vaikutussuhteita. Ebenbachin mukaan tapahtumien pitäisi noudattaa fiktion

sisäistä maailmaa ja siinä olevia syy-seuraussuhteita. Olen pitkään ajatellut, että Emilian ongelma on Aila, pettymys tähän äitinä ja se että Aila salasi häneltä tiedon adoptiosta. Ebenbachin ajatusta sisäisestä konfliktista seuraten voisi päähenkilöni kuitenkin kysyä: miksi minä en kelvannut?

Tarinan tasolla yhtä oleellista kuin eteenpäin vievä liike, on tarinan pysäyttäminen, siirtymä seuraavaan kohtaukseen. Niina Repo kertoo, miten hän esikoiskirjaansa *Pimeä huone* (1992) työstäessä tuli löytäneeksi tekstiinsä niin sanotut cliffhangerit. Repo (2010, 18) sanoo rakentaneensa tekstiinsä tämänkaltaista koukkua tai houkutuksia, jotka saavat lukijan kiinnostumaan ja jatkamaan eteenpäin. Mielestäni tarinan keskikohta jättää tilaa juuri tällaiselle liikkeelle, kun taas alulla ja lopulla on toisenlainen funktio.

Tarinan loppu on Ebenbachin (2003, 60-68) mukaan yleensä lyhyt joskaan ei merkityksetön. Lopun tulisi sisältää kriisi, kliimaksi ja seuraus. Binnie Kirshenbaum (2014) totesi Taideyliopistossa pitämällään luennolla, että liian usein kirjoittajat kirjoittavat monta loppua, jatkavat vielä silloinkin, kun tarina on jo päättynyt. Oikeastaan tämä on lukijan tehtävä, jatkaa tarinaa siitä, mihin kirjoittaja sen ymmärtää lopettaa. Vaikka romaanini on useilta osin muuttunut, luonut nahkansa moneen kertaan, on loppu silti pysynyt lähes samana. On kuin olisin suunnistanut sitä kohden, olen hakenut paikkaa, tilaa, aikaa, mitä milloinkin varmana siitä, että tänne on tultava, tähän kohtaan jäätävä.

#### **4.5. Yksityiskohta – pienin tila tekstissä**

Kun teksti pilkotaan osiin ja rakennetaan pala palalta, niin mikä rooli intuitiolla jää kirjoitusprosessissa? Voiko tekstiä ylipäättänsä rakentaa niin kaavamaisesti kuin esimerkiksi *GWW*:tä pilkuntarkasti lukiessa voisi olettaa? Tuskin yksikään kirjoittajaopas olettaa, että opas tai opettaja tekisi työn kirjoittajan puolesta. Lopulta joudun kirjoittajana kokeilemaan, yrittäen ja erehtyenkin ratkaisemaan, mikä on juuri minun tekstilleni parasta. Saattamaan työni valmiiksi. Susan Sonntag (1992) on todennut kirjoittajan olevan ammattimainen tarkkailija. Tavallaan teksti asuu yksityiskohdissa ja niiden tarkkailemiselle kirjoittajan on mielestäni oltava erityisen avoin, mutta myös tarkka. Ajattelen yksityiskohdan



olevan tekstin tasolla pienin mahdollinen tila, pienin tekstin tasolla rakennettu kohta. Toisaalta koko tekstin voi rakentaa yksityiskohdan kautta, kuten Alice Munro usein tekee. Munron novellit alkavat usein aika triviaalinoloisesta tapahtumasta, kuten kirjeenvaihdosta novellissa *Tuulentupia* (2011), jossa nainen avaa tuntemattoman sotilaan kirjeen. Alussa kuvattu kirjeenvaihto on lyhyt välähähdys naisen elämästä, joka novellin lopussa on laventunut kokonaiseksi ihmiselämäksi, yksinäisen naisen muotokuvaksi.

Leirintäalueluvussa, jossa kuvataan Lassen ja Ailan alkutaival, mietin miten lisätä lukuun jotain Lasseen liittyvää, mikä kuvaisi tätä myös tulevina vuosina tarinan edetessä ja auttaisi lukijaa hahmottamaan hänestä jotain olennaista. Selailen 1950-luvun naistenlehtiä ja katseeni kiinnittyy kuvaan, jossa mainostetaan hiihtohousuja. Tekstiin yksityiskohta tulee seuraavasti:

”Hänellä on yllä sininen anorakki ja joustavakankaaiset hiihtohousut. Housun saumassa on ratkeama ja se harmittaa Lassea. Kun kangas kiristyy ja siitä kohtaa pilkahtaa kaistale paljasta ihoa. Hän ei pidä huolimattomuudesta, ompelemisesta kylläkin, ja siksi ratkennut housunsauma harmittaa häntä kaksinverroin” (KV3.)

Yksityiskohtien kautta tekstiin syntyy niin sanottu todellisuus, jossa tapahtumat tapahtuvat. Natalie Goldberg käyttää kehittämäänsä treenikirjoittamista myös tekstin työstämisvaiheessa. Hän lepuuttaa kirjoittamaansa tekstiä jonkin aikaa, palaa sitten siihen. Usein lukiessa Goldberg huomaa jonkin yksityiskohdan vaativan vielä työstämistä. Hän merkitsee kohdan muistiin, kirjoittaa lisää erillisille paperille, ja upottaa sitten kirjoittamansa varsinaiseen tekstiin. Näin tehdessään Goldberg sanoo saavansa tekstiin sen kaipaamaa tuoreutta. (Goldberg 2011, 65-66.)

Kuten myöhemmin käy ilmi, kankaat ja ompeleminen ovat tärkeitä osia tarinassa ja kuvaavat Lassea. Lassen kuvaaminen toiminnan kautta tuntuu helpolta ratkaisulta. Kankaat ja niiden kautta jäsenyvä ajatusmaailma kertovat Lassesta jotain oleellista. Hän on tekstiili-insinööri ja kankaat ovat myös osa hänen ammatillista identiteettiä. Tarinan edetessä ratkennut housunsauma ”laajenee” ja ompelemisesta tulee hänen pakopaikkansa olemassa olevasta naisten ja kodin

maailmasta, kaikista niistä vaikeista kysymyksistä, joita elämä tuo vastaan.

”Lasse laski olutlasin pöydälle ja nousi. *Mä meen nyt*, hän sanoi kuin varmuuden vuoksi, vaikka toiset kaksi tuskin kiinnittivät häneen huomiota.

Hän painoi välioven kiinni, mutta takkahuoneen kostea ilma seurasi itsepintaisesti mukana ja lennätti vilunväreet pohkeita pitkin kylpytakin liepeisiin. Pyjama oli unohtunut pukuhuoneeseen, ja takki ja ruudulliset tohvelit olivat liian niukka vaatetus autotalliin, jossa ei ollut lämmitystä. Lasse ei kuitenkaan viitsinyt enää kääntyä takaisin vaan veti takin narua tiukemmalle.

Käsi haroi hämärässä valokatkaisijaa, ja kun se vihdoinkin löytyi, autotallin valo rävähti kirkkaana silmille saaden ne sirrilleen. Hän siirsi syrjään kangaslaatikon ja pienemmän rasian, jossa olivat kaikki vetoketjut, napit ja nepparit, ja kiepautti ompelukoneen levyn paikoilleen”(KV3.)

Ompeleminen ei ole ”miehekästä”, mutta Lassen tapa suhtautua siihen on hyvin insinöörimäinen. Ompeleminen on Lassen tapa ilmaista tunteita rakastamiaan naisia kohtaan. Ompeleminen tuo myös jännitteen isän ja tyttären suhteisiin. Emiliasta ompeleminen on naismaista ja lapsena hän häpeää isää, joka vetäytyy autotalliin ompelemaan ja jonka tekemiä vaatteita hänen tulisi käyttää. Myöhemmin tekstissä yksityiskohta siirtyy häpeän kautta Emilialle näin:

”Laatikossa oli myös kolmannen luokan kevätjuhlamekko. Mekossa oli edessä pieni lappu ja röyhelöiset olkaimet kuten kuului. Kangas oli tukevaa puuvillakangasta, jonka vaalealla pohjalla oli pienempiä puna-valkoisia kukkia. Lasse oli tehnyt huolellista työtä. Ensin hän oli piirtänyt kaavan. Leikannut ja sovittanut kaavapaperiarkkeja minua vasten. Sitten hän oli harsinut kappaleet yhteen ja lopulta ommellut. Hameosa levisi pönkkänä polven alapuolelle, ja polvisukkien ja helman väliin jäi kaistale ihoa, joka vilkkui vaaleana kävellessäni muiden lasten kanssa koulun juhlasalista omaan luokkaan todistusten jakoon. Paitsi etten kävellyt. Mistään ei vilkkunut mitään. En pistänyt mekkoa päälleni vaan käärin sen muovikassiin ja hivutin roska-astian perimmäiseen koloon ” (KV3.)

Paul Ricœurin (2005, 164, 171) mukaan kertomuksen tehtävänä on artikuloida

kokemustamme ajasta, kun taas kertomus vastavuoroisesti tuo ajan kieleen. Hän puhuu kosmologisen ja fenomenologisen ajan väliin jäävästä tarinan ajasta. Ricœurin mukaan kaunokirjallisuus tavoittelee todellisuutta sellaisena kuin se olisi voinut tapahtua ja näin tehdessään sen on mahdollista saavuttaa sama ajallinen kokemus, joka historiallisella kokemuksellamme on. Ajattelen, että tämän ajallisen 'hetken' voisi ymmärtää tarinassa tarkastelemalla juuri sen tapaa kuvata yksityiskohtia. Yksityiskohtien kautta kirjoittaja tuo persoonallisen otteen tekstiin. Toisaalta myös henkilöiden muistot ja historiallinen kokemus rakentuvat tekstissä usein juuri yksityiskohdissa. Monasti omassa tekstissäni yksityiskohdat liittyvät pukeutumiseen tai esineisiin tai syötyihin ruokiin, kuten tiettyssä ajassa nautittuihin makeisiin:

”Yhtenä päivänä, kun olin kuumeessa, isä teki sängystä linnakkeen, johon kerättiin kaikki Neiti Etsivät ja Aku Ankan taskukirjat. Barbit ja sininen putkikassi, jossa olivat niiden vaatteet ja muut tykötarpeet. Lasikannussa oli punaista mehua ja vaaleanvihreässä muovikulhossa oli irtokarkkeja, jotka isä oli hakenut Sipen kipsalta. *Sitte tuot lätkäliigoja ja tuttifrutteja. Molempia seittemän. Eiku joo, joo. Ja sit merkkareita. Niitä kans, hedelmiä ja salmiakkii. No sellasia pyöreitä, kyl sä tiiät. Niinku kolikoita. Ja vielä kolme jääkarkkia. Ne on sellasia isoja ja kovia ja niissä on rapisevat paperit. Saan mä. Ei mee. Ja vielä toukkia. Vaik viis ja yks merenneito.* Isä kirjoitti ohjeet huolellisesti muistiin ja toi vielä Jambo-suklaapatukan ja asettui kirjoituspöytänsä ääreen” (KV3.)

Makeisten kautta tekstiin tulee mukaan historia. Jambo-patukkaa myytiin noin 1980-luvulla ja siihen liittyi televisiomainos, jonka moni varmasti muistaa. Mainoksessa Viktor Kalborek huseerasi rocktähtenä. Natalie Goldberg (2011, 187) puhuu yksityiskohdista, jotka kiinnittävät lukijan mielenkiinnon tekstiin ja rikastuttavat tekstiä. Hänen mukaansa kirjoittaja on aina läsnä, vaikka hän kirjoittaisi kuinka kaukaisista tapahtumista. Julia Cameron (2004, 77) puolestaan huomauttaa, että luottamus lukijaan syntyy juuri yksityiskohdista. Tätä kautta lukija näkee asiat meidän silmin. Meidän omat aistimme tarjoavat lukijalle aistimuksen, kun me tarjoilemme sen pieninä palasina. Samassa kohtaa hän kirjoittaa myös siitä, kuinka meidän tulisi kirjoittaa jollekin henkilölle. Vaikka lukijaa suurena, hahmottomana massana ei hänen mukaansa pidä ajatella, on

kirjoittajan hyvä kirjoittaa jollekin, jollekulle. Tämä auttaa häntä tarkentamaan sanottavaansa.

Ricœur (2005, 174) sanoo, että uudelleenohjautumisen myötä, joka on hänen kolmiportaisen mimesisteoriansa kolmas osa, kirjoittaja tulee lukijan luo. Yhteenvetäen ajattelen yksityiskohtien synnyttävän osaltaan tekstin omaäänisyyttä, ne ovat jotain sellaista, jota kukaan muu ei voi kertoa, samalla kun ne ovat lukijalle niitä paikkoja, joissa tämä voi uudelleenarvioida suhdettaan todellisuuteen ja alkaa Ricœurin sanoin ”lukea itseään”.

## 5. YKSITYISESTÄ JULKISEKSI

### 5.1. Palaute

Tässä luvussa käyn läpi saamaani palautetta. Pohdin myös, miten kustannussopimus ja kustannustoimittajan kanssa työskentely vaikuttavat kirjoitusprosessiin.

Tähän mennessä olen kirjoittanut käsikirjoitukseni useaan kertaan, kolme kokonaisuutta kaiken kaikkiaan. Jokainen versio on vienyt tekstiä hieman uuteen suuntaan ja jokaisen kirjoitusrupeaman jälkeen minut on vallannut hetkellinen uupumus, kun tuntuu että on antanut kaikkensa, eikä mitään lisättävää enää ole. Samalla tiedän, ettei teksti ole läheskään valmis vaan vaatii vielä paljon työtä. Mutta miten? Matkan varrella saamani palaute on osaltaan vienyt tekstiä eteenpäin ja saanut minut ajattelemaan sitä uudella tavalla.

Natalie Goldberg (2011, 213) toteaa, että palautetta ei kannata ottaa henkilökohtaisesti, vaan on opeteltava kuuntelemaan. Olen kuitenkin huomannut, että palautetta vastaanotettaessa on tärkeää miettiä, missä vaiheessa ja keneltä on valmis ottamaan palautetta. Yritän aina saada valmiiksi jonkinmoisen kokonaisuuden ennen kuin annan sitä muille luettavaksi. Tällöin tiedän pääseväni tarinan alusta loppuun, vaikka se sitten myöhemmissä vaiheissa vielä muuttuisikin. Olennaista on, että tiedän pystyväni siihen ja tarina on ainakin jonkinlaisena hahmotelmana päässäni. Jos lähdän näyttämään tekstiä liian aikaisessa vaiheessa, niin se saattaa jäädä pitkäksi ajaksi lepäämään.

Pirjo Rautiaisen haastattelemista kirjailijoista esimerkiksi kirjoittajakoulutuksessa saatu palaute oli jopa kiusallista ja oman työn etenemisen kannalta turhauttavaa. Haastatellut sanoivat koulutuksessa annettavan palautteen pikemminkin jarruttavan heidän omaa työskentelyään kuin edistävän sitä. Ainoastaan opettajan kommentteista katsottiin olevan hyötyä. Monella kirjoittajalla oli kuitenkin niin sanottu luottolukija tai lukijoita, joilla he luetuttivat tekstiään sen eri vaiheessa. (Rautiainen 2013, 20-24.) Myös itselläni on muutama tällainen lukija, joiden mielipiteeseen luotan. Joskus käytän heitä, joskus en. Usein en halua esitellä

kovin keskeneräistä tekstiä, joka elää vielä vahvasti. Ajattelen, että siinä vaiheessa olen vielä liian altis muiden kommenteille, enkä osaa erottaa toisten mielipiteitä omistani.

Kirjoittamisen opintoihin kuului 2010 kirjailijaohjaus, jota saatoinkin käyttää hyväkseni, ja saada palautetta ensimmäisestä versiosta kirjailija Mari Möröltä. Olen onnekas, sillä Mörön (2010) palaute oli seikkaperäinen ja hyvin rehellinen. Palaute käsitti kolme sivua koneella kirjoitettua analyysia tekstistäni sekä itse käsitteilyä reunaan merkittyjä huomautuksia. Kommenttien laatu vaihteli yleisistä kirjoittamisen tyyliin ja juonenkulkuun liittyvistä ajatuksista ja ehdotuksista aika yksityiskohtaisiin tyyllisiin kommentteihin. Mörön mielestä minun kannattaisi luopua ”töksähtelevästä konekiväärityylistä”, joka hänen mukaansa on tyypillistä nykykirjoittajille ja pyrkiä kokonaisempiin lauseisiin ja pidempiin lukuihin. Palautteessaan hän kehotti minua kirjoittamaan muutaman pidemmän luvun, ja sitä kautta myös kasvattamaan tarinaa. Muistikirjassani olen kommentoinut saamaani palautetta näin:

”Alkuvuikosta saan palautteen, joka kaataa kylmää vettä niskaan. Mörön mielestä teksti harppoo, on monin paikoin luonnosmainen ja hajanainen. Tarina ei kulje, aiheita on liikaa jne. Lamaannun. Luen palautteen uudelleen ja uudelleen, jossain takaraivossa alkaa liike” (MK, 2010.)

Aluksi palaute tuntui minusta kohtuuttomalta ja täysin lytistävältä. Onneksi kuitenkin jäin pohtimaan, mitä Mörö oikeastaan kommentteillaan tarkoitti. Luin huolella hänen merkintänsä ja totta! Monissa kohdissa juoksin lujaa, kun pikemminkin olisi pitänyt pysähtyä, maltaa ottaa lukija mukaan. Ymmärsin, että tekstin vaatima aika ei ole pelkästään ajallista, sen kirjoittamiseen käytettyä aikaa, vaan se voidaan ajatella myös tekstin sisäisenä, rakenteellisena aikana. Pidemmät luvut ja kokonaiset lauseet rauhoittivat tekstiä, mutta saivat sen myös hengittämään.

Mari Möröltä (2010) saamani palautteen jälkeen kirjoitin tekstin uudelleen pyrkien yhtenäisempään kokonaisuuteen ja selkeämpään ilmaisuun. Nyt myös adoptio nousi enemmän esiin, henkilöitä ja heidän tunteitaan motivoivana

tekijänä. Uudelleenkirjoitetun tekstin lähetin Siltala-kustantamolle syksyllä 2011. Vastaus tuli nopeasti ja saamassani lyhyessä palautteessa todettiin ilmaisuni olevan sujuvaa, mutta sinänsä tärkeän teeman jäävän käsittelytavaltaan vielä persoonattomaksi. Mikä teki tekstistäni persoonatonta? Miksi en saanut henkilöitäni elämään? Mari Mörö oli sanonut palautteessaan, että jotkut luvut, joissa kuvasin Ailaa ja Lassea, olivat hyvin luonnosmaisia ja muistuttivat tv-sarjan synopsisista. Reissenweber (2003) puolestaan puhui *GW*:ssa ”latuskaisista henkilöistä” – tätäkö hän tarkoitti? Ja jotenkin näinkö tekstiäni lukivat Mörö ja Siltala? Sisuunnuin ja palasin hakemaan lohtua Virginia Woolfilta. Istuin kuvitteellisen luennoitsijan seuraan rantapenkalle, jossa tämä miettii, mitä sanoa professoreille ja muille arvovaltaisille kuulijoille naiskirjallisuudesta, jota ei ole. Woolfin miettiminen antoi voimia. Jotenkin oli tehtävä itsensä näkyväksi, ei saanut luovuttaa. Käsikirjoituksessani oli kyse näkyväksi tulemisesta. Tarinassa Emilia oli hukannut itsensä ja nyt tilanne, jossa hän on raskaana ja lähtee selvittämään omaa biologista taustaansa, pakottaa hänet jälleen näkyväksi.

Siltalalta saamani palaute sai minut miettimään myös, miten saisin enemmän omaa ääntäni esiin. Ymmärsin, että minun oli tehtävä tekstille jotain, ravisteltava pölyt pois ja tuuletettava teksti uusiin uomiinsa. Lähdin tarkastelemaan tekstiä sen rakenteen kautta. Ongelma oli siinä, että sanottava ei tullut tarpeeksi esille. Muistikirjassani olen pohtinut asiaa näin:

”Kiltillä työllä on itsepäinen otsa. Ydin. Kolme osaa. Minä, Emilia. Aila. Ja Hän.  
Mieti rakenne.  
Alku. Kahvila, kun Emilia odottaa Häntä.  
Onko kolme isoa kokonaisuutta vai hajoaako tarina osiin?” (MK2, 2011.)

Toinen käsikirjoitusversio rakentuikin sitten prologista, jossa Emilia odottaa biologista äitiään kahvilassa. Tämän lisäksi oli kolme eri näkökulmasta kerrottua osaa, joiden tarinat limittyvät toisiinsa. Ensimmäisessä osassa kertoja on Aila, joka ei voi saada lapsia ja joka adoptoi miehensä Lassen kanssa Emilian. Kesimmäisen osan päähenkilö on minä, Emilia, joka palaa lapsuudenkotiinsa Lassen hautajaispäivänä. Hänestä on tullut valokuvaaja ja nyt hän odottaa ensimmäistä lastaan. Tarinan edetessä Emilia ottaa yhteyttä biologiseen äitiinsä, Häneen. Kolmannen osan kertoja onkin Hän, johon tytär on ottanut yhteyttä.

Epilogissa Emilia jatkaa valokuvausprojektiaan, joka toimii henkilökohtaisena päätöksenä koko prosessille. Prologin ja epilogin myötä tarinan keskushenkilöksi nousee Emilia, lapsi, jota toinen haluaa kiihkeästi ja jonka toinen on antanut pois.

Tähän versioon olin tyytyväinen. Mielestäni olin saanut henkilöt runsaammiksi. Rakenteellinen ratkaisu tuki tätä, olin malttanut pysähtyä ja antaa tarinallista aikaa ja tilaa heidän kasvulleen. Tähän Mari Mörö (2010) oli viitannut palautteessaan kehittämällä minua laajempiin lukuihin, jotka sisältävät ”kaikkia eepisiä keinoja”. Ja taas lähetin tekstin, nyt muutamalle kustantajalle.

Syksyllä 2012 ajattelin etten enää rupea korjailemaan tekstiä, etten kykene katsomaan tarinaa uudesta näkökulmasta tai tuomaan siihen mitään uutta. Sitten sain Atena-kustantamolta kielteisen päätöksen, jossa oli analysoitu tekstiä ja sen kulkua muutamalla lauseella. Kirjeessä todettiin tarinan jäävän terävästä ja omaäänisestä kerronnasta huolimatta liian tutun kuuloiseksi. Edelleenkään tarina ei siis noussut esiin tavalla, joka koskettaisi tarpeeksi, ei ”ravistellut lukijaa”. Tekstissä nähtiin kuitenkin myös hyvää ja siihen tartuin. Ryhdyin jälleen kerran toimeen, ajatellen että ehkä tarina sittenkin olisi kaivettavissa esiin tiukemmalla rajauksella, kuten palautteessa oli ehdotettu. Lähdin pilkkomaan tekstiä, tiivistämään ja rajaamaan sitä. Selailin muistikirjoja ja löysin vanhat kirjoitusharjoitukseni, joissa olin käsitellyt tunteita. Sain idean, jonka myötä muokkasin tekstiä. Kirjoitin aika nopeassa tahdissa kokonaisuuden, jonka lähetin muutamalle kustantajalle, myös Atenaan.

Käsitteilyä kussakin versiossa adoptio-asiaa lähestytään vähän eri tavalla. Ensimmäisessä ja toisessa versiossa Ailan ja tämän miehen Lassen lapsettomuus nousee itse adoption edelle. Näissä versioissa Emilia on tullut tyhjentämään lapsuudenkotia isän kuoleman jälkeen ja päällimmäiseksi nousevat suru ja kipeä suhde äitiin. Myöhemmin Emilian oma raskaus ja tuleva vanhemmuus saavat hänet peilaamaan omia tunteita suhteessa menneisyyteen ja toisaalta biologiseen äitiin ja tämän ratkaisuun.

Keväällä 2013 sain sähköpostin Laura Kuituselta Atenasta. Hän oli lukenut jälleen käsitteilyäni ja kysyi, miten lähtisin sitä muokkaamaan. Vastasin muun



muassa näin:

”Minunkin mielestäni Emilia jää jotenkin vajaaksi. Hän on ollut pitkin matkaa minulle kaikkein vaikein kirjoitettava. Toisten ihmisten näkökulma voisi toimia, heti lähti syntymään parikin ideaa, mitä pitää käytännössä kokeilla. Ystävän, Tuovin näkökulma lähimenneisyydestä sekä toisaalta nuoruusvuosilta on yksi. Toisaalta myös naapurin Ulla, joka tulee ovelle Lassen kuoltua voisi olla toinen. Tätä kautta avautuisi toisenlainen näkökulma myös Emilian lapsuuteen ja koko Kuusikedon perheeseen.

Ehkä tämä yksin ei riitä, vaan Emilian ongelma on siinäkin etten saa häneen omaäänisyyttä kuin paikoin. Eli jotenkin pitäisi pystyä puhaltamaan häneen henkeä sisältä käsin, vaikka ei varsinaisesti nykyisyyden määrää kasvattaisikaan. Ehkä puhetta Sinulle, biologiselle äidille pitäisi jotenkin lisätä. Tuoda tunnetta enemmän mukaan.

Ajattelin myös, että Lasse voisi saada oman äänensä. Olen ajatellut tarinaa vahvasti Ailan ja Emilian kautta, mutta Lassen näkökulma tapahtumiin voisi sekin toimia. Hän kun ei alunperin ole halunnut lasta yhtä kiihkeästi kuin Aila. Emilian myötä hän ikään kuin menettää loputkin vaimosta, joka hänellä on ollut, mutta toisaalta oppii rakastamaan tyttärtä, jonka saa. Lasse on aina jättäytynyt taka-alalle ja kun hän jää leskeksi, yhteys tyttäreeseen on katkonainen, tähän käytännössä hylkää isänsä.

Sitten Hän, biologinen äiti. Mietin, että hänelle Emilia ei ole Emilia, vaan Silja Mäkinen, jonka elämää hän on ehkä joskus mielessään kuvitellut. Ja nyt kun Emilia ottaa yhteyttä, niin hän on joku aivan muu, kokonaan vieras nainen. Toisaalta Emilia on kohtuullisen tunnettu valokuvaaja ja muutaman lehdessä olleen valokuvan kautta Hän voi ruveta rakentamaan kuvaa tästä naisesta. Mutta toisaalta Hän ei halua sotkea elmäänsä tämän vieraan naisen takia, josta ei edes välttämättä pidä. Näitä ajatuksia voisi tuoda jonkin verran mukaan pitkin tekstiä. On totta, ettei Hänestä ehkä paljoa lisää irtoa, mutta ehkä vähän” (Sähköposti 9.4.2013.)

Vaikka mitään lupauksia ei edelleenkään ollut annettu, niin se, että joku oli kiinnostunut tekstistä ja mielipiteestäni sen muokkaamisesta, sai minut jälleen tarttumaan tekstiin. Ajattelin, kirjoitin, vaihdoin lukujen paikkaa, hain henkilöilleni syvyyttä ja lähetin käsikirjoituksen jälleen kerran Atenaan.

## **5.2. Kustannussopimus**

Kun kustantaja kiinnostuu tekstistä, viriää toivo. Lopulta puhelinsoitto, yhteydenotto tulee juuri sellaiseen aikaan, kun sitä vähiten osaa odottaa. Kevään 2014 esikoiskirjailija Tommi Kinnunen kertoi oman puhelinsoittonsa tulleen, kun hän oli lomamatkalla Itävällassa. Minä puolestani olin ruokakaupassa, oli kesäkuu 2013.

Ennen myönteistä vastausta lähetin käsikirjoitukseni useammalle kustantajalle. Joskus sain perinteisen hylkykirjeen, muutaman kerran sähköpostin tai sitten en saanut mitään vastausta. Vaikka kirjoittaja tietää olevansa yksi monien joukosta ja että kaikki tuhatkunta kirjoittajaa, jotka vuosittain tarjoavat tekstiään julkaistavaksi, ovat siinä samassa odotustilassa kuin itsekin, niin silti hylkäyskirje tuntuu juuri siltä, hylkäämiseltä. Ja kun kirjeessä ei sanota muuta kuin ”Kiitos kustantamoamme kohtaan osoittamastanne luottamuksesta, olemme tutustuneet käsikirjoitukseenne, valitettavasti emme voi sisällyttää sitä kustannusohjelmaamme”, niin tekee mieli huutaa: Miksi ette? Hylkääminen ei ole henkilökohtaista, mutta siltä se todella tuntuu. Tekee mieli salvata kirjoittajankammio, päättää että enää en raota ovea, en luikauta jalkaani oven toiselle puolen, vaan täällä olen ja pysyn.

Hylkäyskirjeissä, jossa syytä on eritelty, on yleensä kiitelty kieltäni, mutta todettu tarinan jäävän vielä hahmottomaksi tai persoonattomaksi. Atenalta saamani ensimmäinen hylkäys ei ollut sekään muutamaa riviä kummempi ja kuitenkin se poikkesi muista. Noista muutamasta rivistä kävi ilmi, että tekstiin oli tutustuttu huolella, samalla annettiin suuntaviivoja sen suhteen, miten tekstiä ehkä voisi lähteä kehittämään. Huomasin myös, että asiat joita itse pidin toimivina, olivat herättäneet myönteistä kiinnostusta. Tulevan yhteistyön kannalta tämä oli erittäin tärkeää, myös kustannustoimittaja oli uskaltanut panna itsensä peliin, oli rehellinen ja samalla kannustava.

Juhani Niemi on tutkinut kustantajien saamia käsikirjoituksia. Käsikirjoitusten pohjalta Niemi on arvioinut, millaisesta materiaalista kustantaja lopullisen valintansa tekee. Aineistona Niemellä oli Kariston yhden vuoden aikana lähettämät vastauskirjeet kirjoittajille. Aineiston pohjalta Niemi toteaa, että kustantajalle tuleva materiaali on hyvin kirjavaa ja että edelleen kustantajalla on varaa valita, mitä se kustantaa. (Niemi 2000, 92-93.) Kirjoittajana sitä ajattelee kirjoittavansa ainutkertaista tekstiä, mutta palautetta tai hylkäyskirjettä vastaanottaessa pitäisi osata suhteuttaa oma teksti siihen koko materiaaliin, jonka kustantaja saa. Toki kustantajakaan ei ole erehtymätön, tämän on historia monta kertaa osoittanut. Jossain määrin kyse on myös tuurista, tekstin ja ihmisten

kohtaamisesta.

Nykyään käsikirjoituksen lähettäminen on helppoa, mutta kirjoittajan kannattaa miettiä, minne sen lähettää. Like-kustantamo sanoo suoraan nettisivuillaan, että kirjoittajan on syytä tutustua nimikkeisiin, joita he julkaisevat ja miettiä, onko teksti heidän linjaansa sopiva. Aika suuri vastuu kirjoittajalle? Mutta on ajatuksessa perääkin. Suurten ja keskisuurten yleiskustantamoiden linja saattaa olla laveampi kuin pienkustantajan, mutta kyllä niidenkin linjoissa vivahde-eroja varmasti löytyy. Toisaalta pienet kustantamot saattavat osoittautua rohkeammiksi valinnoissaan kuin suuret.

Pirjo Rautiaisen haastatteleminen kirjailijoiden mukaan tekstistä ollaan kiinnostuneita, jos palaute on myönteistä, olkoonkin ettei kustannussopimusta vielä synny. (Rautiainen 2013, 28-29.) Monien kokemus oli, että pitkä palaute ja korjausehdotukset olivat merkki siitä, että tekstistä oltiin kiinnostuneita, mutta haluttiin myös ikään kuin testata kirjoittajaa sen suhteen onko tämä valmis työstämään tekstiä eteenpäin. Monelle aloittavalle kirjoittajalle asia ei ollut selkeä. Mielestäni tämä onkin prosessi, jota kirjoittajakoulutuksessa tulisi avata. Rautiaisen haastattelemat kirjailijat eivät olleet varmoja, miksi julkaisukynnys lopulta ylittyi. Yhtä mieltä he kuitenkin olivat siitä, että tekstin pitäisi olla tarpeeksi omaääninen. (mt.32.)

Kun kustannuspäätös on tehty, alkaa työskentely kustannustoimittajan kanssa. Tiina Pystynen kiteyttää kustannustoimittajan roolin näin:

”Taitava kustannustoimittaja osaa uida sisälle kirjailijan työhön. Jollakin merkillisellä tavalla hän aavistaa mihin tekijä on pyrkimässä ja huomaa sellaisia asioita, joita kirjailijalle ei tulisi mieleenkään. Hän avaa lukkiutuneita ovia ja näyttää uusia mahdollisuuksia, joita teoksen kirjoittaja voi lähteä seurailemaan.” (Pystynen 2004, 34.)

Monet Pirjo Rautiaisen haastattelemat kirjailijat kuvasivat kustannustoimittajan kanssa työskentelyä esikoiskirjan kanssa parhaaksi kirjoittajakouluksi. Rautiaisen mukaan uransa alkuvaiheessa olevat tekijät kyllä tiedostavat tekstissä olevat

ongelmakohdat, mutta heillä ei ole vielä kykyä työstää tekstiä yksin eteenpäin. (Rautiainen 2013, 29-30.) Olin ajatellut päässeeni tekstin kanssa aika pitkälle ja vähän yllätyinkin siitä, miten kustannustoimittaja kiinnitti huomiota sellaisiin seikkoihin tekstissäni, joita en ollut huomioinut lainkaan. Kirjoittaessani tekstiä olin sivuuttanut aikamuodot lähes kokonaan ajatuksella, että kerron tässä hetkessä. Vasta kun kustannustoimittaja huomautti tekstin kärsivän ja hämärtyvän ellen tee jonkinlaista ratkaisua kertomahetken suhteen, rupesin kiinnittämään asiaan todella huomiota. Tein ison remontin aikamuotojen suhteen, kahvilan kerronnan hetki jäi preesensiin ja muut siirtyivät menneeseen aikamuotoon, imperfektiin ja pluskvamperfektiin. Ja totta, teksti jämäköityi ja selkiintyi.

Kustannuspäätöksen synnyttyä monet eri tahot kiinnostuvat tekstistä. Osa Rautiaisen haastattelemista kirjailijoista koki kustannustoimittajan toimivan myös välikätenä itsensä ja kustantamon välillä. Toisten oli vaikea luovuttaa valtaa muiden käsiin, kun taas toiset kokivat sen helpottavana, että muut tekivät kirjan ulkoasuun tai markkinointiin liittyvät päätökset heidän puolestaan. (Rautiainen 2013, 30-32.) Juhani Niemen (2000, 100) mukaan editorin rooli on kasvanut modernin kustannusmaailman kehityksen myötä, osana muuta kustannustoimintaa. Tämä on luonnollista, kun ajattelee kirjaa tuotteena ja sen julkaisemiseen osallistuvien ihmisten määrää. Kustannustoimittaja on kuitenkin se henkilö, joka kirjailijan kannalta on selkeästi kirjailijan ja tämän tekstin puolella. Miten työskentely käytännössä sitten sujuu? Tapoja on varmasti monia. Jyväskylän yliopistossa järjestettiin talvella 2010-2011 luentosarja, jossa kirjailijat kertoivat työstään. Useampikin kirjailija kertoi, että suhde kustannustoimittajaan vaihtelee, toisen kanssa käytiin läpi kirjoitusvirheitä, kun taas toisen kanssa syntyi todellinen yhteys (omat muistiinpanot 2010).

Olen tähän mennessä kirjoittanut kustannustoimittajan kanssa kolme versiota, jotka ovat tulleet takaisin täynnä eriasteisia merkintöjä. Hän on kiinnittänyt huomiota niin kieleen, lauserakenteisiin, sanajärjestykseen kuin myös henkilöhahmoihin ja heidän toimivuuteensa tekstissä. Lisäksi kustannustoimittaja on ehdottanut mahdollisia lisälukuja ja hahmoja, joista joitain olen kokeillut, toisia en. Vaikka merkintöjä on ollut paljon, on sävy kautta linjan ollut kannustava. Alun yhteinen tuntemme siitä, että teksti voisi olla julkaisukunnossa

jo keväällä 2014, ei pitänytkään paikkansa, vaan aikataulu viivästyi. Olen kommentoinut asiaa sähköpostissani näin:

Olen sellainen hätähousu välillä, mikä näkyy kielen tasolla, mutta saa minut myös toivomaan, että teksti olisi julkaistu jo keväällä. Tiedän kuitenkin, että tämä on oikea ratkaisu. En haluaisi, että tämä on niitä tekstejä, joista sanotaan että muutama kirjoituskerta olisi tehnyt sille hyvää. On siis hyvä pysähtyä. (sähköposti syksy 2013)

Nykyään, kun kaiken kanssa on kiire, olen arvostanut sitä, että aikaa löytyy. Ajatusta ja halua tehdä mahdollisimman hyvä kirja. Kustannustoimittajan kanssa olen oppinut ottamaan myös palautetta vastaan toisella tavalla. Kun tiedän, että joku on oikeasti kiinnostunut tekstistäni ja yhdessä teemme siitä vielä paremman, on minun helpompi kuunnella ja vastaanottaa saamaani palautetta. Niina Repo (2010, 20) on todennut suhteen kustannustoimittajaan perustuvan luottamukseen. Juuri tästä on kyse, on helpompi ottaa vastaan kommentteja sellaiselta ihmiseltä, jonka mielipiteeseen luottaa.

Kustannustoimittajan kanssa teksti siirtyy kirjoittajan omasta huoneesta eteiseen, jossa se suitaan ja kammataan valmiiksi uloslähtöä varten. Mutta mitä tekee kirjailija, mihin hän siirtyy? Hän jää hieman epävarmana seisomaan kynnykselle, käsi vilkutukseen kohonneena, kun teksti jo menee menojaan, huitelee kannentekijälle ja muille, jotka ottavat sen haltuunsa.

### **5.3. Luopuminen kirjoitusprosessissa**

Käsikirjoitusta työstäessä joutuu luopumaan monesta sanasta, lauseesta, henkilöstä ja lopulta koko tekstistä. Teoksen *Tekstin hurma* (1973) aivan lopussa Roland Barthes puhuu ääneen kirjoittamisesta. Hän sanoo, että ”jos olisi mahdollista jonkinlainen tekstuaalisen mielihyvän estetiikka, sen pitäisi sisältää myös ääneen kirjoittaminen”. Barthes ei viittaa tällä puhuttuun kieleen, vaan kieleen sisältyvään äänen rosoisuuteen, joka yhdistyy tekstin lihallisuuteen. Siinä on hänen mukaansa tekstin nautinto. (Barthes 1973, 87-89.) Mitä tämä voisi tarkoittaa kirjoittamisen kannalta? Ajattelen, että kirjoittajan tulisi pyrkiä tuota

ääneen kirjoittamista kohti, saavuttaa sen myötä tekstin hurma. Mutta jotta näin voisi tapahtua, on kirjoittajan kyettävä erehtymään, jätettävä kesken, vaihdettava suuntaa ja luovuttava.

Parhaimmillaan kustannustoimittajan kanssa työskentely on neuvottelua, ajatusten vaihtoa, oman tekstin punnitsemista suhteessa toisen kommentteihin. On oltava valmis luopumaan kaikista rakkaimmistakin kohdista tekstissä, jos toinen pystyy perustelemaan ne siihen sopimattomaksi. Ja toisaalta on opittava pitämään kiinni niistä tekstin osista, jotka itselle tuntuvat olevan sen ytimen kannalta merkityksellisimpiä. Mutta näitäkin kohtia on oltava valmis muokkaamaan niin että myös toiset tuon merkityksellisyyden ymmärtävät.

Käsikirjoituksellani on ollut kolme nimeä: *Talo Emilian kanssa*, *Kiltillä tytöllä on itsepäinen otsa* ja *Sitten kun kaikki alkaa*. Ensimmäisessä ja toisessa yhtenäisessä versiossa tarinat limittyivät toisiinsa ja juonellinen fokus oli Emilian lapsuudenkodissa, jonka hän siivosi ja myi pois. Ensimmäisen käsikirjoitusversion nimikin, *Talo Emilian kanssa*, viittasi tähän, yhteiseen aikaan, joka Emilialla ja hänen vanhemmillaan oli. Nykyhetkessä pyörivät talon siivous, sen herättämät muistot ja isä-Lassen hautajaiset. Menneisyydestä kohti nykypäivää kuroutui Ailan ja Lassen suhde, lapsen kaipuu ja hiljalleen kypsyvä ajatus adoptiosta. Heti ensimmäisessä versiossa mukaan tuli myös Hän, Emilian biologinen äiti. Muistikirjaan kirjoittamassani lauseessa esiintyvä talo toi mieleeni selkeästi kaksi taloa, jotka olin nähnyt kävelylenkeilläni kotona Tampereella. Nämä talot yhdistyivät joskus lapsuudessa vieraillemani sukulaisnaisen taloon ja sen tunnelmaan. Kaikki talot olivat kivitaloja, joissa oli rapattu pinta ja liuskekiviportaot ja kuisti, jota reunusti muratti ja rautakaide. Ensimmäisessä versiossa talo on kuvattu heti alussa näin:

”On juhannusaatto ja minulla on kolme päivää aikaa siivota talo.

Laaksokuja 1 A, Helsingistä itään. Tiilinen, kuusikymmentäluvun talo. Kaksi makuuhuonetta ja iso olohuone, johon yhdistyy kapea keittotila. Alakerrassa sauna, takkahuone sekä myöhemmin rakennettu nukkumatiila, minun entinen huoneeni ”(KV1.)

Talon ajatellaan usein symboloivan ihmistä ja huoneiden kuvaavan ihmisen eri puolia tai tajunnan kerroksia. Jokin tämän suuntainen ajatus minullakin oli taustalla kuvatessani päähenkilöä vanhojen tavaroiden ja niistä kumpuavien muistojen keskellä. Tätä kautta hain tarinaan myös erilaisia näkökulmia ja astevaihteluita. Vaikka Mari Mörö totesikin palautteessaan että, ”Adoptioasia on mielenkiintoisempi kuin vanhojen nurkkien haistelu ja lapsuusmaiseman muutoksen puinti, siis tällä tyylillä kirjoitettuna” (Mörö 2010.) Kirjoitusprosessi ei kuitenkaan koskaan etene suoraviivaisesti alusta loppuun, ja minunkin tarinassani talo vaihtui sittemmin rivitaloksi, jossa on vilkas naapurusto.

Samalla kun talon funktio muuttui, myös sen merkitys tarinassa väheni. Natalie Goldbergin (2004, 59-61) mukaan kirjoittajan ei pidäkään pitää liian tiukasti kiinni ideasta, vaan antaa sen kasvaa ja kehittyä. Hänen mukaansa kirjoittaminen ei ole pikaruokaa, kypsyttely vaatii aikaa eikä lopputuloksestakaan voi olla varma. Usein huomaan rakastuvani tai ihastuvani omaan tekstiini, en ehkä kokonaisuuteen, vaan pikemminkin yksittäisiin lauseisiin tai kappaleisiin, niin etten enää näe sitä kunnolla. Vasta ollessani valmis luopumaan jostain kohdasta, ovat tarina ja sen takana oleva ajatus myös nytkähtäneet eteenpäin.

Talotematiikka oli tekstissä pitkään läsnä myös toisella tapaa. Emilia halusi rakentaa taloja. Lapsuuden haave ohjasi Emilian leikkejä ja aiheuttaa kitkaa hänen ja Ailan välille. Olin kirjoittanut ensimmäisissä muistiinpanoissani kohtauksen talonrakentamisesta, joka menee seuraavasti:

”Minulla on aina ollut halu rakentaa talo. Omin käsin. Saada aikaan jotain konkreettista. Jo lapsena rakensin taloja. Erilaisista materiaaleista. Seiniä, kattoja, huoneita. Kaikkialla. Niin että äitini tuskastui niiden siivoamiseen. Koulussa opinto-ohjaaja kuitenkin sanoi että olen ruumiinrakenteeltani liian hauras. Muistan kuinka hän käytti juuri tuota sanaa ja mietin mitä hän sillä tarkoittaa” (MKI, 2009.)

Tämä kohtaus, vähän muuttunein sanakääntein, oli pitkään keskeinen osa tekstiä. Nykyisessä versiossa sitä ei enää ole. Kesti kauan ennen kuin pystyin luopumaan talonrakennusteemasta, mutta lopulta annoin sen väistyä. Tarinan kulun kannalta se ei ollut enää olennaista, olennaisempaa oli, miten Emiliaan kätkeytynyt viha rupeaa pikku hiljaa purkautumaan.

Kirjoittajan on väistyttävä tekstin tieltä ja annettava tilaa tarinan luonnolliselle kululle, jotta se etenisi ja sen henkilöt kasvaisivat omiin mittoihinsa. Aloittelevalla kirjoittajalla tämä ei kuitenkaan ole helppoa. Itse ainakin hurmaannun kirjoittamastani. Pidän tekstiä maailman parhaana, ainakin hetken, ja olen varma, että mitään niin hienoa en kykene vastedes tuottamaan, jos nyt luovun siitä. Mutta luopuessani talonrakentamisesta myös koko tekstin otsikko muuttui. Alunperin lause ”Kiltillä työllä on itsepäinen otsa” oli osa kohtausta, jossa Aila selvittää Emilian takkuista tukkaa. Talonrakennuksen siirtyessä taka-alalle lause pomppasi tekstistä silmiini uudella tapaa. Ajattelin, että tuohon lauseeseen kulminoitui jotain olennaista tarinasta ja lähdin viemään tekstiä toiseen suuntaan. Tulevissa versioissa keskityin enemmän Emiliaan ja siihen hetkeen, kun hän istuu kahvilassa ja odottaa biologista äitiään. Limitin kerronnan aikaa kahvilan ja muistojen välillä, samalla kun keskityin kuvaamaan enemmän Emilian tuntemuksia omaa raskautta kohtaan. Kiinnyin nimeen, enkä halunnut luopua siitä, vaikka kustannustoimittajani Laura Kuitunen sitä suosittelikin tähän tapaan:

”Entistä vakuuttuneempi olen, ettei *kilttiä tyttöä* voi ottaa nimeen. Teksti tällä hetkellä hiukan häiritsevästi alleviivaa kiltti tyttö-imagea (esim. s. 60), ja jos mielikuvan valitsee nimeenkin, pelkään tekstin tamppautuvan yksiulotteiseksi tältä osin” (Kuitunen 2013.)

Mitä tämä kiintymys sitten teki kirjoittamiselle? Kun lähdin viemään tekstiä Ailan ja Emilian suhteeseen, jumiuduinkin siihen. En halunnut huomata tätä, vaan pidin itsepintaisesti kiinni nimestä. Vasta kun kustannustoimittaja jälleen kerran huomautti, että Emilia jää teiniahdistuksen tasolle, rupesin miettimään, että miksi. *GW*:ssä Reissenweber (2003) sanoo nimien olevan tärkeitä, kun kuvaamme henkilöitä. Niin otsakkeet, lukujen nimet kuin koko teoksen nimi ohjaavat lukijaa tiettyyn suuntaan, mutta sitä en tullut ajatelleeksi, että nimeäminen ohjaa myös kirjoittajaa.

Pitkään ajattelin, että kaikesta muusta luovun, mutta en nimestä *Kiltillä työllä on itsepäinen otsa*. Kuitenkin ajatusta työstettyäni huomasin, että nimi kangisti tekstiä, jäi junnaamaan paikoilleen. Heli Hulmin (2010, 6) mukaan



omaelämäkerran kirjoittaja kamppailee sen kanssa, että ”pitäisi päästää irti sälästä ja nähdä oleellinen”. Mielestäni tämä pätee kaikkeen kirjoittamiseen. Oma persoonallinen ääni syntyy siitä, että näkee olennaisen – päästää irti kaikesta turhasta siinä ympärillä. Kesällä 2012 olen ajatellut asian työpäiväkirjassani näin:

”Luopuminen. Liike. Muutos. Kirjoittamisen rohkeus” (TK, 2010-2014.)

Kului lähes puolitoista vuotta tuosta ajatuksesta ja sen siirtymisestä teoksi. Haikain mielin luovuin talvella 2014 *Kiltistä tytöstä* ja ehdotin tilalle nimeä *Sitten kun kaikki alkaa*. Nimi hyväksyttiin ja rupesin jälleen työstämään tekstiä. Huomasin, että irti päästäessäni tekstille tapahtui jotain. Se muuttui irtonaisemmaksi ja Emilian hahmo rupesi vihdoinkin saamaan syvyyttä, asettumaan kohdalleen tekstiin. Millaisena Emilia lukijalle lopulta näyttäytyy, sitä en tiedä, mutta sen tiedän, että ehkä sittenkin olisin valmis luopumaan koko tekstistä. Valmis siihen, että se kasvaa aikuiseksi ja muuttaa pois, omilleen. Kuin tätä vahvistaakseen, on syksyn 2014 esikoiskirjojen joukossa romaani nimeltä *Kohta kaikki alkaa* (2014). Nyt olen heti samaa mieltä kustannustoimittajan kanssa siitä, että vaikka romaanit sisällöllisesti eivät muistuta toisiaan, on nimi liian lähellä oman romaanini nimeä. Muistamiseen ja valokuviin liittyvät nimiehdotukseni eivät herätä kustantajan vastakaikua, eivätkä ne edes omissa korvissani kuulosta lupaavilta. Onneksi kustantajalta tulee nimiehdotus: *Odotus*. Sen voin hyväksyä, sillä mennään.

## 6. LOPUKSI

### ”Hyvä Mrs. Woolf”

Olen työssäni etsinyt omaa tilaa, jossa kirjoittaa. Olen pohtinut, millainen on se kirjoittava minä, naistekijä, joka kirjoittajankammiossa asuu. Mistä hän tulee ja minne on menossa? Työni eri vaiheissa olen kirjannut työpäiväkirjaani ajatuksia kirjoittamisesta ja lukemisesta. Näitä ajatuksia olen matkan varrella pyrkinyt haastamaan ja perustelemaan. Olen saanut seurakseni kiinnostavia keskustelukumppaneita, joiden kanssa olen käynyt läpi kirjoittajuuttani ja käsitteistöni eri vaiheita. Olen oppinut, ihmetellyt, ajatellut.

Mietin, millaisen kirjeen kirjoittaisin Virginia Woolfille tänään, lähes viisitoista vuotta myöhemmin kuin ensimmäisen naistutkimuksen luennolle kirjoittamani kirjeen. Nyt, kun esiköisromaanini on valmistumassa, ja kun olen jo melkein kirjailija. Ehkä aloittaisin kirjeeni sanomalla: *kiitos*. Kiitos siitä, että on muitakin kirjoittajia, kirjoittavia naisia. On kirjoja joita lukea, tekstejä, joista hurmaantua.

Kirjoittaminen on keskustelua itsen ja tekstin välillä yhtä lailla kuin lukeminenkin. Idea lähtee huomioista, auki olevista aisteista. Kirjoittaminen on kokonaisvaltaista havainnointia, tai kuten te Mrs. Woolf asian ilmaisette esseessänne ”Romaanikirjailija ja elämä”:

”Toisaalta on yhtä kohtalokasta vetäytyä elämän pelosta omaan työhuoneeseensa. Huoneen hiljaisuudessa pystyy toki laatimaan kelvollisia vaikkapa Addisonin kopioita, mutta ne ovat yhtä hauraita ja mielenkiinnottomia kuin seinälaasti. Jotta lause elää, sillä on oltava sydän, pieni elämän kipinä, ja tämän romaanikirjailija joutuu, olipa riski millainen hyvänsä, nappaamaan omin käsin liekeistä. Hänen tilansa on siis vaaranalainen. Hänen on altistettava itsensä elämälle, hänen on otettava se riski, että petollinen elämä ohjaa harhaan ja temppuilee; hänen on tempaistava elämältä aarteet ja päästettävä roskat valumaan haaskuun. Mutta tietynä hetkenä hänen on poistuttava seurasta ja vetäydyttävä yksin siihen salaperäiseen soppeen, missä ne asiainkulut, jotka väistettyään kritiikin suovat hänelle syvän mielihyvän, ovat karaisseet ja muovanneet hänet

kestäväksi” (Woolf 2013, 305.)

Olen työssäni kuulostellut omaa kirjoittajan ääntäni. Olen maistellut sanoja, taivutellut kieltä pohtien, miten oma kokemus muuttuu kaunokirjalliseksi tekstiksi. Kirjoittaja ei kirjoita tyhjiössä. Teksti muotoutuu aina osana laajempaa kontekstia, vallalla olevaa moraalikoodistoa ja eettistä normistoa. Kirjoittajana tartun aiheisiin, jotka ovat minulle tärkeitä, joissa näen tarinan mahdollisuuden. Vaikka en pyri kirjoittamaan feminististä julistusta, niin se, miten ajattelen ei voi olla vaikuttamatta siihen miten kirjoitan. Naiseksi kasvaminen, äitiyden vaade ja lapsettomuus kuten myös aikakausi 1950- ja 1960-luku, jota tekstini osaltaan kuvaa, ovat mielestäni kiinnostavia. Näen tuon aikakauden ja siinä tapahtuneen yhteiskunnallisen murroksen vaikuttaneen suuresti siihen, miten naisen asema yhteiskunnassa on muuttunut ja millainen se on nyt.

Jatkaisin kirjettäni kertomalla, että teidän ansiostanne hyvä Mrs. Woolf, olen kestävämpi siihen epävarmaan tulevaisuuteen, joka kirjailijalla on. *Pitääkö kukaan tästä, ymmärtääkö*, ovat turhanaikaisia kysymyksiä, joita ei kuitenkaan voi välttää. Niin suuri työ mahtuu reiluun sataan sivuun, jonka verran romanini lopulta on. Tärkeintä on ollut yhteyden löytäminen, dialogi erilaisten tekstien välillä. Olen peilannut omia kirjoittamisen rutiinejani muiden kirjoittajien tapoihin samalla kun olen miettinyt, millaiset kaunokirjalliset tekstit saavat minut syttymään.

Yksin kirjoittajaoppaat eivät voi opettaa minua kirjoittamaan, ne eivät tee varsinaista kirjoittamisen työtä puolestani. Mutta ne ovat auttaneet minua hahmottaan tekstiäni uudella tapaa, herättäneet kysymyksiä ja haastaneet pohtimaan, millaisia ratkaisuja kirjoittaja voi kokeilla ja millaisiin kokeiluihin lopulta kannattaa ryhtyä. Osin kysymykset ovat niitä samoja, joita kustannustoimittaja myöhemmin on esittänyt tekstistäni. Ajattelenkin, että kirjoitusprosessin varrella tulee vaiheita, jolloin kirjoittaja tarvitsee ”ulkopuolisen katseen” tekstiinsä. Tämä voi olla ystävä, ateljeekriitikko, opettaja, toinen kirjoittaja. On kuitenkin pidettävä mielessä, että kaikkeen palautteeseen sisältyy myös valta-asetelma. Luemme omista kokemuksistamme ja mieltymyksistämme käsin, niiden läpi tarkastelemme toisen tekstiä. Siksi kirjoittajan on tärkeää oppia

tuntemaan itsensä kirjoittajana. Vain tutustumalla omiin kirjoittamisen tapoihinsa, vahvuuksiin ja heikkouksiin hän pystyy omaksumaan uutta tietoa, soveltamaan sen osaksi omaa tekstiä.

Yhteys syntyy myös, kun lukija poimii kirjan käteensä. Lukijan ei tarvitse pitää kirjasta, ei ihailia jokaista lausetta. Mutta jos teksti onnistuu pysäyttämään lukijan, saa lukijan nostamaan katseensa tekstistä ja ajattelemaan: *ahaa, mielenkiintoista, todellako?*, niin silloin kirjoittaja on onnistunut tehtävässään. Kirja on kannattanut kirjoittaja, lukijan se lukea.

Kirjoittamisen ja lukemisen mutkikkaasta polusta syntyy ajallaan oma henkilökohtainen sanojen historia. Ja koska mikään ei koskaan tule täysin valmiiksi, on aloitettava seuraava työ. On siirryttävä takaisin oman huoneen puolelle ja aloitettava alusta – jatkettava kirjoittamista.

## LÄHDELUETTELO:

### KAUNOKIRJALLISET TEKSTIT:

MUNRO, ALICE, 2011: *Kallis elämä*. Suom. Kristiina Rikman. Tammi. Helsinki.

SHIELDS, CAROL, 1997: *Larryn juhlat*. Suom. Hanna Tarkka. Otava. Helsinki.

VARTIO, MARJA-LIISA, 1967: *Hänen olivat linnut*. Otava. Helsinki.

WOOLF, VIRGINIA, 1927: *To the Lighthouse*. Penguin Books. London.

### LÄHTEET:

AMEND, ALLISON, 2003: *Dialogue: Talking it up*. Gotham Writers' Workshop, Writing Fiction: The practical Guide from New York's Acclaimed Creative Writing School. (ed.) Alexander Steele. Bloomsbury. New York and London.

BAIN, TERRY, 2003: *Theme: So What's Your Story Really About?*. Gotham Writers' Workshop, Writing Fiction: The practical Guide from New York's Acclaimed Creative Writing School. (ed.) Alexander Steele. Bloomsbury. New York and London.

BARTHES, ROLAND, 1973/1993: *Tekstin hurma*. Suom. Raija Sironen. Vastapaino. Tampere.

BARTHES, ROLAND, 1993: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*, Suomennoksen toimittanut Lea Rojola, Suom. Lea Rojoja ja Pirjo Thorel, Vastapaino. Tampere.

BEUVOIR de, SIMONE, 1949/ 1980: *Toinen sukupuoli*. Lyhentäen suomennettu Annikki Suni. Kirjayhtymä. Helsinki.

CAMERON, JULIA, 1998/2004: *Tyhjän paperin nautinto, tie luovaan kirjoittamiseen*. Suom. Juha Ahokas. Like. Helsinki.

COHN, DORRIT, 2006: *Fiktio mieli*. Gaudeamus. Helsinki.

GRIFFIN, HARDY, 2003: *Voice: The Sound of a Story*. . Gotham Writers' Workshop, Writing Fiction: The practical Guide from New York's Acclaimed Creative Writing School. (ed.) Alexander Steele. Bloomsbury. New York and London.

EBENBACH, DAVID, HARRIS, 2003: *Plot: a Question of Focus*. . Gotham Writers' Workshop, Writing Fiction: The practical Guide from New York's

- Acclaimed Creative Writing School. (ed.) Alexander Steele. Bloomsbury. New York and London.
- EKHOLM, LASSE, 2004 : *Jutun juuri – kirjoittajan opas*. Tammi. Helsinki.
- ELBOW, PETER, 1982: *Writing with Power. Techiques for Mastering the Writing Process*. Oxford University Press. New York.
- GOLDBERG, NATALIE, 1990/2011: *Avoin mieli – kuinka elää kirjoittajan elämää*. Suom. Marja-Riitta Vainikkala-Kejonen. Kansanvalistusseura. Helsinki.
- GOLDBERG, NATALIE, 2000/2011: *Lukeva mieli – Tekstin arkkitehtuuria etsimässä*. Suom. Niina Hakalahti ja Jyrki Tuulari. Kansanvalistusseura. Helsinki.
- HAKKARAINEN, MARJA-LEENA, 2013: *Muisti ja kerronta Herta Müllerin romaanissa Hengityskeinu*. Teoksessa Romaanin historian ja teorian kytköksiä. Toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli. SKS. Helsinki.
- HIRVONEN, ELINA, SIFVERBERG, ANU, 2010: *Sata sivua – tekstintekijän harjoituskirja*. Avain. Helsinki.
- HOOKS, BELL, 1989: *Talking Back: thinking feminist, thinking black*. South End Press. Boston, Ma.
- HULMI, HELI, 2010: *Saattaen vaihdettava – vapaudu kirjoittamalla*. Kansanvalistusseura. Helsinki.
- IRIGARAY, LUCE, 1984/1996: *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. Gaudeamus. Helsinki.
- KOLI, RAIJA, 1996: *Virginia Woolf ja kriittinen naissubjekti*. Naissubjekti ja Postmoderni. Toim. Päivi Kosonen. Vastapaino. Tampere.
- KOSONEN, PÄIVI, 1996: *Naissubjekti ja Postmoderni*. Toim. Päivi Kosonen. Vastapaino. Tampere.
- MOI, TORIL, 1985/1990: *Sukupuoli/ Teksti/ Valta*. Vastapaino. Tampere.
- NIEMI, JUHANI, 2000: *Kirjallinen elämä – Kirjallisuuden yhteiskuntasuhteiden kartoitusta*. SKS. Helsinki.
- PEURA, MARIA, 2010: *Antaumuksella keskeneräinen*. Teos. Helsinki.
- PYSTYNEN, TIINA, 2004: *Runousoppi – Miten elämä muuttuu taiteeksi*. WSOY. Helsinki.
- RAISSENWEBER, RANDI, 2003: *Casting Shadows*. Gotham Writers' Workshop, Writing Fiction: The practical Guide from New York's Acclaimed Creative Writing School. (ed.) Alexander Steele. Bloomsbury. New York and London.
- RAUTIAINEN, PIRJO, 2013: *Esikoiskirjailijasta kirjailijaksi*. Avain. Helsinki.

- RICŒUR, PAUL, 2000: *Tulkinnan teoria*. Suom. Heikki Kujansivu. Tutkijaliitto. Helsinki.
- RICŒUR, PAUL, 2005: *Mimesis, viittaus ja uudelleenahmottuminen*. Teoksessa *Tulkinnasta toiseen – Esseitä hermeneutiikasta*. Suom. Antti Kauppinen. Vastapaino. Tampere.
- ROJOLA, LEA, 1996: *Ero*. Teoksessa *Avainsanat: Kymmenen askelta feministiseen teoriaan*. Toim. Anu Koivunen, Marianne Liljeström. Vastapaino. Tampere.
- ROJOLA, LEA, 2004: *Sukupuolieron lukeminen – Feministinen kirjallisuudentutkimus*. Teoksessa *Feministinen tietäminen – keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Vastapaino. Tampere.
- STEELE, ALEXANDER, 2003: *Fiction: The What, How, And Why of It*. Gotham Writers' Workshop, *Writing Fiction: The practical Guide from New York's Acclaimed Creative Writing School*. (ed.) Alexander Steele. Bloomsbury. New York and London.
- TIKKANEN, MÄRTA, 1991: *Miten kirjani ovat syntyneet 3*. Toim. Ritva Haavikko. WSOY. Helsinki.
- VANHALA, PAULIINA, 2008: *Minä! Kirjoittaja! Kirjoittajidentiteetin haave ja haaste*. Teoksessa *Luova laji, näkökulmia kirjoittamisen tutkimukseen*. Toim. Nora Ekström, Juri Joensuu, Risto Niemi-Pynttari & Tuomo Lahdelma. Atena. Jyväskylä.
- VAINIKKALA, ERKKI, 2004: *Lukupintoja – aukkojen murtumien teoriaa*. Teoksessa *Rappauksia – esseitä kirjallisuudentutkimuksesta*. Toim. Outi Oja, Kaisa Ahvenjärvi, Elina Jokinen & Marjaana Männikkö. Atena. Jyväskylä.
- WALTARI, MIKA, 1935: *Aiotko kirjailijaksi?*. WSOY. Helsinki.
- VIRTANEN, KEIJO, 2004: *Miellyttämättä? Peittämällä avaamisesta*. Teoksessa *Rappauksia – esseitä kirjallisuudentutkimuksesta*. Toim. Outi Oja, Kaisa Ahvenjärvi, Elina Jokinen & Marjaana Männikkö. Atena. Jyväskylä.
- WOOLF, VIRGINIA, 1929/ 1990: *Oma huone*. Suom. Kirsti Simonsuuri. Kirjayhtymä. Helsinki.
- WOOLF, VIRGINIA, 2014: *Kiitäjän kuolema ja muita esseitä*. Suom. Jaana Kapari-Jatta. Teos. Helsinki.

## E-KIRJAT:

LAAKSO, LAURA, 2012: *Äidin ääni – kuka puhuu?, Kertomuksia, partuksia.* Pro gradu-tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

REPO, NIINA, 2010: *Kirjailijana ja luovan kirjoittamisen ohjaajana – oppeja omista kokemuksista, Kirjoittamistaitojen oppimisen reflektiivistä tarkastelua eri kirjailijapositioneissa.* Pro gradu –tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

VÄRRE, NORA, 2001: *Ei sanataidetta ilman taitoa – Kirjoittamisen taidon kuva: käsitteen sisältö kaunokirjallisuuteen liittyvänä taitona, kognitiotieteen ja opetuksen näkökulma sekä kirjoittajaoppaiden taidolle antamat merkitykset.* Licensiaattityö. Jyväskylän yliopisto.

## ARTTIKKEELIT:

HASSINEN, PIRJO, 2014: *Kirjailija ei enää saarnaa.* Helsingin sanomat. 15.3.2014. Kulttuuri, s. 15.

## WWW-LÄHTEET:

KUSTANNUSOSAKEYHTIÖ OTAVA. [Www. Otava.fi](http://www.otava.fi). Luettu 10.4.2012.

TAMPEREENKAUPUNGINKIRJASTO. [Www. Tampere.fi](http://www.tampere.fi) Luettu 20.5.2013.

MÄKINEN, PÄIVI, 1996. Kirjoittamisen prosessi ja prosessikirjoittaminen, Verkkotutor –sivusto. Tampereen Yliopisto. [Www. uta.fi/tyt/verkkotutor](http://www.uta.fi/tyt/verkkotutor). Luettu 3.6.2014.

## LUENTOMUISTIINPANOT:

KIRSHENBAUM, BINNIE, 2014. Taidekirjoittamisen symposium *Näe, Liiku, Kuule: Kirjoita*. Taidekorkeakoulu. Helsinki.

PELO, RIIKKA, 2014. Rytmityöpaja. Taidekirjoittamisen symposium *Näe, Liiku, Kuule: Kirjoita*. Taidekorkeakoulu. Helsinki.

MÖRÖ, MARI, 2010. Jyväskylän yliopiston Kirjailijan työ-luentosarja. Jyväskylä.

## OMA MATERIAALI:

KV1: Käsikirjoitusversio 1. *Talo Emilian kanssa.*

KV2: Käsikirjoitusversio 2. *Kiltillä tytöllä on itsepäinen otsa.*



KV3: Käsikirjoitusversio 3. *Sitten kuin kaikki alkaa.*

MK1: Muistikirja 1, 2009.

MK2: Muistikirja 2, 2010-2012.

TK: Työpäiväkirja, 2010-2014.

Sähköpostikirjeenvaihto Laura Kuitusen kanssa. 2012-2014.

Laura Kuitusen palaute käsikirjoituksesta, 2013-2014.

Mari Mörön palaute käsikirjoituksesta, 2010.