

# **NOVELLIN HENKILÖHAHMOJEN LUOMISPROSESSI**

Milla Mäenpää

Maisterintutkielma

Kirjoittaminen

Musiikin, taiteen ja kulttuurin

tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

Syksy 2020

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta – Faculty</b> Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	<b>Laitos – Department</b> Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
<b>Tekijä – Author</b> Milla Mäenpää	
<b>Työn nimi – Title</b> Novellin henkilöhahmojen luomisprosessi	
<b>Oppiaine – Subject</b> Kirjoittaminen	<b>Työn laji – Level</b> Pro gradu -tutkielma
<b>Aika – Month and year</b> 11/2020	<b>Sivumäärä – Number of pages</b> 60 + 23 (taiteellinen osa)
<b>Tiivistelmä – Abstract</b> <p>Tutkielman tavoitteena on selvittää novellin henkilöhahmojen luomisprosessin etenemistä sekä niitä rajoituksia, joita novelli lajina mahdollisesti asettaa henkilöhahmoille. Tutkimus sisältää taiteellisen osuuden, joka koostuu kolmesta kirjoittamastani novellista. Tutkimusaineistonani toimii kirjoittamieni novellien lisäksi kirjoitusprosessin ajalta kirjoittamani työskentelypäiväkirja, jossa reflektoin novellien kirjoittamisen aikana syntyneitä kysymyksiä ja ajatuksia ja tehtyjä valintoja.</p> <p>Koska tutkimuksen keskiössä on oma kirjoitusprosessini, tutkimuksessani voi sanoa olevan autoetnografisia piirteitä. Tärkeimpänä teoriapohjana tutkimuksessani toimii Baruch Hochmanin (1985) henkilöhahmoteoria, jossa henkilöhahmoja tarkastellaan kahdeksan eri kategorian ja niiden vastakohtien avulla. Tarkastelen myös kirjoittajien kokemuksia ja näkemyksiä novellista kahdessa Ritva Haavikon <i>Miten kirjani ovat syntyneet</i> -sarjan teoksessa (1980; 1991) sekä Maurice A. Leen (2005) toimittamassa teoksessa <i>Writers on Writing. The Art of the Short Story</i>. Kirjoitusprosessin osalta olennaisena teorialähteenä toimii Mike Sharplesin (1999) teos <i>How We Write. Writing as Creative Design</i>.</p> <p>Tutkimuksessa havaitsin, että henkilöhahmoni muuttuivat ja saivat uusia ulottuvuuksia kirjoitusprosessin edetessä, usein vasta muokkausvaiheessa. Hahmot näyttivät pääsääntöisesti kehittyvän kärjistetystä vähemmän kärjistettyyn suuntaan. Henkilöhahmot päätyivät pitkälti toimimaan tarinan asettamien ehtojen mukaan sen sijaan, että tarina olisi lähtenyt uuteen tai yllättävään suuntaan hahmojen vaikutuksesta. Selkeimpinä novellien henkilöhahmoja yhdistävinä tekijöinä olivat hahmojen avoimuus, staattisuus, koherenssi ja vähintään jonkinasteinen symbolisuus. Erityisesti novellin laji näytti vaativan, että hahmoissa tapahtuvista muutoksista annetaan ainoastaan vihjeitä ja että jää lukijan tehtäväksi pohtia, kuinka hahmojen elämät jatkuvat. Henkilöhahmojen välillä oli kuitenkin myös paljon vaihtelua, joten novelli ei lajina näyttänyt asettavan henkilöhahmoille äärimmäisen tiukkaa muottia. Tutkimuksen autoetnografisten piirteiden vuoksi tutkimustulokset eivät ole yleistettävissä koskemaan kaikkien novellien henkilöhahmoja tai kirjoitusprosesseja.</p>	
<b>Asiasanat – Keywords</b> novelli, kirjoittaminen, kirjoitusprosessi, henkilöhahmo	
<b>Säilytyspaikka – Depository</b> Jyväskylän yliopisto, JYX-julkaisuarkisto	
<b>Muita tietoja</b>	

## Sisällys

<b>1 Johdanto</b> .....	<b>1</b>
<b>1.1 Tutkimuksen tarkoitus</b> .....	<b>1</b>
<b>1.2 Tutkimusmenetelmä, teoriatausta ja aineisto</b> .....	<b>2</b>
<b>2 Henkilöhahmo kertomakirjallisuudessa</b> .....	<b>4</b>
<b>2.1 Näkökulmia henkilöhahmoon</b> .....	<b>4</b>
<b>2.2 Hochmanin kahdeksan kategorian malli</b> .....	<b>6</b>
<b>3 Novellin teoriaa</b> .....	<b>15</b>
<b>3.1 Novellin määritelmä ja fantastisen novellin elementit</b> .....	<b>15</b>
3.1.1 Novellin suhde romaaniin .....	16
<b>3.2 Novellin historiaa</b> .....	<b>19</b>
<b>3.3 Novellin alalajit ja muita lyhyen fiktion lajeja</b> .....	<b>21</b>
<b>4 Kirjoittamisen luova prosessi</b> .....	<b>24</b>
<b>4.1 Kirjoitusprosessista yleisesti</b> .....	<b>24</b>
<b>4.2 Novellin kirjoittamisesta</b> .....	<b>28</b>
4.2.1 Kirjoittajan suhde novelliin .....	30
<b>5 Henkilöhahmon luomisen prosessi novellissa</b> .....	<b>33</b>
<b>5.1 Novellin kirjoitusprosessi</b> .....	<b>34</b>
<b>5.2 Henkilöhahmojeni tarkastelu Hochmanin teorian pohjalta</b> .....	<b>39</b>
5.2.1 Tyyliteltyys .....	39
5.2.2 Koherenssi .....	41
5.2.3 Eheys .....	43
5.2.4 Kirjaimellisuus .....	45
5.2.5 Monitahoisuus .....	47
5.2.6 Läpinäkyvyys .....	49
5.2.7 Dynaamisuus.....	50
5.2.8 Sulkeutuneisuus .....	52
<b>6 Päätäntö</b> .....	<b>54</b>
<b>Lähteet</b> .....	<b>56</b>
<b>Tutkimusaineistot</b> .....	<b>56</b>
<b>Lähdekirjallisuus</b> .....	<b>56</b>

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tutkimuksen tarkoitus

Sekä lukijana että kirjoittajana olen aina ollut kiinnostunut henkilöihahmoista, ja minuun vetoavat erityisesti tarinat, joiden henkilöihahmot kehittyvät ja paljastavat itsestään uusia puolia tarinan edetessä. Kirjoittamiseni lähtee hyvin usein liikkeelle juuri henkilöihahmoista: alan luoda hahmoa mielessäni ja vasta sen jälkeen miettiä, millaiseen miljööseen ja tilanteeseen kyseisen hahmon voisi asettaa. Novellin puitteissa kirjoittajalla on huomattavasti vähemmän tilaa kehittää henkilöihahmojaan ja paljastaa näiden taustaa kuin romaanin kirjoittajalla. Minua kiinnostaa kysymys siitä, kuinka novelliin voi luoda henkilöihahmoja, jotka ovat tarpeeksi kiinnostavia herättääkseen lukijan mielenkiinnon ilman että henkilöihahmon taustasta kerrotaan liian yksityiskohtaisesti.

Pro gradu -tutkielmani tarkoituksena on tutkia novellin henkilöihahmojen luomisprosessia. Novelli on minulle kirjoittajana melko vieras laji, sillä olen kirjoittanut niitä aikaisemmin vain muutaman. Haluankin selvittää, miten novellin lajityyppi ohjaa henkilöihahmojen kirjoittamisessa tapahtuvia ratkaisuja novellin lajiin perehtyvän kirjoittajan kohdalla. Tutkimuskysymykseni ovat: kuinka novellin henkilöihahmojen luomisen prosessi etenee? Millaisia rajoja novelli lajina asettaa henkilöihahmoille?

Henkilöihahmoja on kirjallisuustieteessä tutkittu paljon. Baruch Hochman (1985) on kehittänyt mimeettisen teorian, jossa henkilöihahmoja voidaan tarkastella kahdeksan eri kategorian kautta, ja tämä teoria on omassa tutkimuksessani keskeinen. Nimenomaan henkilöihahmon luomisesta ja siihen liittyvistä prosesseista on kuitenkin saatavilla vain vähän tutkimusta. Henkilöihahmojen luomista on aiemmin tutkinut ainakin Maarit Oksanen (2011) pro gradu -työssään *”Henkilö on tietenkin oikeassa ja kirjailija väärässä” - Kirjoittajan tekemät valinnat henkilöihahmojen luomisessa*. Oksanen käsittelee työssään henkilöihahmojen rakentamisessa tehtäviä valintoja ja lähestyy kirjoittamista ongelmanratkaisuna. Oksasen mukaan kirjoittajan tekemiä valintoja rajoittavat muun muassa tekstin valittu genre ja laji. (Oksanen 2011.) Omassa työssäni on osittain samanlainen näkökulma kuin Oksasen työssä, sillä ennako-oletukseni on, että novelli lajina asettaa rajoituksia henkilöihahmojen kirjoittamiselle.

Kirjailijoiden teosten syntyprosesseja on avattu esimerkiksi Barbara Shoupin ja Margaret-Love Denmanin (2009) teoksessa *Novel Ideas. Contemporary Authors Share the Creative Process* sekä Ritva Haavikon (1969; 1979; 1991; 2000) ja Markku Turusen (2012) toimittamassa *Miten kirjani ovat syntyneet* -sarjassa. Autoetnografisella menetelmällä kirjoitusprosessia on tutkinut ainakin Johannes Pulkkinen (2020) pro gradu -työssään *Fantasiamaailman rakentaminen kirjoitusprosessina*. Maarit Nisu (2016) puolestaan on tutkinut luontoelämysten suhdetta kirjoittamisprosessiin pro gradu -työssään *Kirjoittaja metsässä – luontoelämykset kirjoittamisprosessin osana*.

## 1.2 Tutkimusmenetelmä, teoriatausta ja aineisto

Tutkimukseni taiteellisena osuutena on kolme kirjoittamaani novellia: ”Narskuttaja”, ”Kyltymätön” ja ”Seuralainen”. Tutkimusaineistonani toimivat itse novellit sekä novellien kirjoittamisen ohessa pitämäni työskentelypäiväkirja. Työskentelypäiväkirja sisältää yhteensä 36 merkintää ajalta 24.1.2020–24.10.2020. Käsittelen siinä novellien kirjoittamisen ohessa heränneitä ajatuksia, kysymyksiä ja ongelmakohtia. Työskentelypäiväkirjaa tarkastelemalla pyrin löytämään ne ajatusprosessit, jotka ovat johtaneet valmiiden novellien ja henkilöhahmojen syntymiseen.

Novelleista ”Narskuttaja” ja ”Seuralainen” edustavat genreltään maagista realismia, ”Kyltymätön” puolestaan on lähimpänä fantasiaa. ”Narskuttaja” seuraa minäkertojan kamppailua hampaiden narskuttelun ja syyllisyydentunteen kanssa, kun taas ”Seuralaisessa” yksin asuva nainen yrittää häätää asuntoonsa ilmestyneitä tuholaisia. ”Kyltymätön” seuraa kolmen naisen yrityksiä paeta saarelta, jonne joutumisesta heillä ei ole muistikuvia. Novelliaineistoa esittelen tarkemmin luvussa 5.

Koska tutkin omaa kirjoitusprosessiani, tutkimusmenetelmäni voisi luonnehtia kirjoittamisprosessiin sovelletuksi autoetnografiaksi. Autoetnografialle on tyypillistä henkilökohtaisen kokemuksen käyttäminen kulttuurisen kokemuksen tutkimiseen tai arvosteluun. Autoetnografit voivat sisällyttää henkilökohtaisen kokemuksen yhteiskuntatieteelliseen analyysiin tai esitellä esteettisiä projekteja (esim. runous, elokuvat tai tanssi) autoetnografisena tutkimuksena. Kaikkea omakohtaista kirjoittamista voi pitää

kulttuurin tutkimisena, mutta kaikki omakohtainen kirjoittaminen ei ole autoetnografista. Tunnusmerkkejä, jotka erottavat autoetnografian muusta omakohtaisesta työstä, ovat muun muassa kulttuurin tai kulttuuristen käytäntöjen tarkoituksellinen kommentointi tai arvostelu, panoksen antaminen olemassa olevalle tutkimukselle, haavoittuvuuden tarkoituksellinen omaksuminen sekä vastavuoroisen suhteen luominen yleisön kanssa. (Holman Jones, Adams ja Ellis 2016, 22.) Tutkielmallani pyrinkin täydentämään olemassa olevaa tutkimusta henkilöhahmojen luomisesta ja tuomaan siihen uutta näkökulmaa.

Henkilöhahmojeni tarkastelussa nojaudun Baruch Hochmanin (1985) kahdeksan kategorian malliin, jossa henkilöahmon aspekteja käsitellään kahdeksan eri kategorian ja niiden vastakohtien kautta. Hochmanin teoriaan syvennyn tarkemmin luvussa 2.2. Kirjoitusprosessin osalta mainittavimpana teorialähteenä toimii Mike Sharplesin (1999) teos *How We Write. Writing as Creative Design*. Lisäksi tarkastelen kirjoituskokemustani suhteessa muiden novellistien kirjoitusprosesseihin, missä käytän apuna Maurice A. Leen (2005) toimittamaa teosta *Writers on Writing. The Art of the Short Story* sekä Ritva Haavikon *Miten kirjani ovat syntyneet* -sarjan toista (1980) ja kolmatta (1991) teosta.

Tarkastelen seuraavassa luvussa erilaisia näkökulmia henkilöahmoon ja esittelen Baruch Hochmanin kahdeksan kategorian mallin. Luvussa 3 käsittelen novellin määritelmää ja fantastisen novellin piirteitä, novellin historiaa ja alalajeja sekä lyhyesti muita lyhyen fiktion lajeja. Luvussa 4 tarkastelen kirjoitusprosessia ensin yleiseltä ja sitten novellin kirjoittamisen kannalta ja perehdyn myös eri kirjailijoiden ajatuksiin novellista ja sen kirjoittamisesta. Luku 5 keskittyy omaan kirjoitusprosessiini sekä henkilöahmojeni tarkasteluun Hochmanin teorian pohjalta. Kuudes luku toimii tutkielman päätäntönä; esittelen siinä tutkielman johtopäätökset ja pohdin mahdollisia jatkotutkimusaiheita.

## 2 HENKILÖHAHMO KERTOMAKIRJALLISUUDESSA

### 2.1 Näkökulmia henkilöhaamoon

Yrjö Hosiailuoman (2016, 307) sanakirjamääritelmän mukaan henkilöhaamo on ”[s]anataideteoksessa henkilö, jonka ulkomuotoa, ajatuksia ja/tai toimintaa kuvataan.” *Handbook of Narratology* (Hühn ym. 2009, 14) puolestaan tarjoaa henkilöhaamon määritelmäksi seuraavaa: ”Character is a text- or media-based figure in a storyworld, usually human or human-like”. Kumpikin määritelmä painottaa hieman eri asioita, mutta molemmista käy ilmi, että henkilöhaamo toimii jossakin todellisuudesta erillisessä maailmassa: sanataideteoksessa tai tarinamaailmassa.

Shlomith Rimmon-Kenan (1991, 43–45) esittelee Marvin Mudrickin (1961) kirjoitukseen viitaten kaksi vastakkaista käsitystä henkilöstä. Niin kutsutun realistisen tai mimeettisen näkemyksen kannattaja pitää henkilöhaamoja ihmisten jäljitelminä ja saattaa esimerkiksi pohtia haamojen tiedostamattomia motiiveja (Rimmon-Kenan 1991, 43). Mimeettinen lähestymistapa henkilöhaamoon mahdollistaa esimerkiksi psykologian teorioiden hyödyntämisen henkilöteorian rakentamisessa tai haamojen analysoinnissa (Rimmon-Kenan 1991, 43–44; Hühn ym. 2009, 16). Semioottisen näkemyksen mukaan kertomakirjallisuuden henkilöiden tunnusmerkkiset piirteet ovat laadultaan verbaalisia eivätkä esittäviä. Sekä mimeettiset että semioottiset teoriat hylkäävät lopulta henkilöhaamojen erityisyyden; mimeettiset teoriat rinnastavat henkilöhaamot ja ihmiset kun taas semioottiset teoriat hajottavat henkilöhaamot tekstuaalisuuteen. (Rimmon-Kenan 1991, 43–45.)

Kiinnostava kysymys on, suuntaavatko mimeettinen ja semioottinen painotus myös kirjoittajaa eri tavoin. Jos kirjoittaja pitää henkilöhaamoja ihmisten jäljitelminä, hän ehkä todennäköisemmin pyrkii luomaan ”uskottavia” haamoja, joiden ajatuksia ja käyttäytymistä voi pyrkiä selittämään samankaltaisilla keinoilla kuin ihmisten käytöstä. Semioottisten teorioiden kannattaja puolestaan voisi hakea suuntaviivoja haamoilleen itse tekstistä ja sen asettamista vaatimuksista, ei niinkään todellisten ihmisten käyttäytymisestä.

Toinen henkilöhaamoon liittyvä ongelma on, onko haamo alisteinen toiminnalle vai siitä riippumaton (Rimmon-Kenan 1991, 46). Aristoteles (1977, 24) esittää *Runousoppi-*

teoksessaan, että juoni on tragedian perusta ja luonteet eli henkilöhahmot toissijaisia; tragedia voi syntyä ilman luonteita, muttei ilman toimintaa. Tragediassa ei toimita luonteiden jäljittelyä, vaan luonteet syntyvät toiminnasta (mt.). Tätä toiminnan hierarkiaa pyrkivät kumoamaan niin kutsutut perinteelliset tutkijat ja osa strukturalisteistakin. Vastakkaiset näkemykset on kuitenkin mahdollista sovittaa yhteen. Henkilön ja toiminnan voi katsoa olevan riippuvuussuhteessa. Lisäksi voidaan katsoa kertomustyypin vaikuttavan henkilöhahmon ja toiminnan alisteisuuksiin: yhdessä kertomuksessa henkilöhahmo voi olla keskeinen, toisessa toiminta. Yhtä hyvin lukiessa kuin kirjallisuudentutkimuksessa voi alistaa henkilöhahmon toiminnalle silloin, kun tutkitaan toimintaa, ja päinvastoin. (Rimmon-Kenan 47–48.)

Henkilöhahmoja on pyritty myös luokitteluun eri tavoin. E. M. Forster (1974, 46) toteaa, että henkilöhahmot voi jakaa litteisiin (*flat*) ja pyöreisiin (*round*). Litteitä hahmoja kutsutaan myös tyypeiksi tai karikatyyreiksi ja ne rakentuvat yksinkertaisimmillaan yhden ajatuksen tai ominaisuuden ympärille. Litteä hahmo on helposti tunnistettavissa ja muistettavissa eikä muutu olosuhteiden seurauksena. Pyöreiden hahmojen määritelmän Forster jättää pääteltäväksi litteiden hahmojen määrittelyn kautta. (mts. 46–53.) *Tyyppin* puolestaan voi määrittellä henkilöhahmoksi, joka edustaa jotakin tunnistettavaa ihmisryhmää, mutta jolla ei ole yksilöllisiä piirteitä (Hosiaisloma 2016, 965).

Henkilöhahmoja voidaan tarkastella myös staattisen tai dynaamisen kuvaamisen kautta. Wellekin ja Warrenin (1969, 276–277) mukaan dynaaminen kuvaus sopii hyvin pitkiin romaaneihin mutta huonosti näytelmään, jossa on rajoitettu kertoma-aika. Siinä missä näytelmä voi pikku hiljaa paljastaa, kuinka henkilö on kehittynyt siihen pisteeseen, jossa hän on, romaani voi näyttää itse muutoksen (mt.). Tässä suhteessa näytelmä vertautuukin novelliin, joka on muodoltaan romaania lyhempi.

Edellä mainittu litteä luonteenkuvaus rinnastuu usein staattiseen luonteenkuvaukseen. ”Pyöreä” kuten dynaaminenkin henkilökuvaus vaatii tilaa ja painotusta, ja se soveltuu erityisesti näkökulman tai kertojan tavoitteiden kannalta tärkeiden henkilöiden kuvaamiseen. Taustahahmojen käsittely puolestaan on litteää. (Wellek ja Warren 1969, 277.)

Henkilöhahmoja on tavallisesti arvosteltu sen perusteella, ovatko ne ”psykologisesti” tosia. Voi kuitenkin kysyä, onko psykologisella totuudenmukaisuudella ylipäättään taiteellista arvoa. (Wellek ja Warren 1969, 108–110.) Wellekin ja Warrenin (mt.) mukaan psykologisen totuuden



vaatiminen, samoin kuin yhteiskunnallisessa realismissa pitäytyminen, on naturalistinen normi vailla yleistä pätevyyttä.

Paul March-Russellin (2009, 120) mukaan novellin laji ei välttämättä sovellu henkilöhahmon kehitykselle, ja novellissa henkilöhahmoon saadaankin vain vilkaisu. Novelli ei yleensä kuvaa kronologista aikaa, joten sen henkilöhahmot eivät voi ikääntyä ja kehittyä suhteessa historiallisiin muutoksiin, vaan ovat seisahtuneina yhdessä elämänsä vaiheessa. Toisaalta novelli soveltuu hyvin identiteetin ja hahmon uusien versioiden tutkimiseen. (mts. 121–122.)

## 2.2 Hochmanin kahdeksan kategorian malli

Baruch Hochmanin (1985, 7) mukaan kirjallisuuden hahmoja ja todellisen elämän ihmisiä yhdistää ihmisten mielessä oleva malli siitä, mikä henkilö on. Ihmiset ja henkilöhahmot käsitetään tajunnassa suurin piirtein samoin ehdoin. Ihmiset ja henkilöhahmot eivät kuitenkaan ole identtisiä, ja näiden kahden rinnastaminen merkitsisi, että kummankin asuinsijan (henkilöhahmon tapauksessa ”kielen maailman”) erityispiirteet jätettäisiin huomiotta. (mt.)

Hochmanin (1985, 59, 86) mukaan henkilöhahmoja luetaan suhteessa todellisiin henkilöihin – toisin sanoen tietoisuus siitä, mitä ihmiset ovat ja kuinka he toimivat, ohjaa henkilöhahmon ymmärtämistä mimeettisesti. Henkilöhahmoja tarkastellessa tulisi tiedostaa niiden samankaltaisuus todellisten ihmisten kanssa, mutta samalla osata erottaa ne ihmisistä. Henkilöhahmo ei esimerkiksi ole olemassa mielikuvituksen ja kirjoitettujen sanojen ulkopuolella; se ei hengitä eikä sen tekemisiin voi vaikuttaa kuten todellisten ihmisten tekoihin. Täten henkilöhahmot muistuttavatkin kuolleita ihmisiä. (mts. 59–60.)

Huntin ja Sampsonin (2006, 101) mukaan useiden kirjoittajien kokemukset näyttäisivät viittaavan siihen, että luomisen prosessissa hahmot ovat muutakin kuin tekstiä. Henkilöhahmot voivat ilmestyä kirjoittajalle täysin kehittyneinä ilman kirjoittajan tietoista kontrollia (mt.). Täten Hochmanin mimeettistä painottava lähestymistapa soveltuu mielestäni parhaiten tutkimukseeni, jossa keskeistä on juuri henkilöhahmojen luomisen prosessi.

Hochman (1985) esittelee kahdeksan kategorialla, joiden pohjalta henkilöhahmoja voidaan tarkastella. Jokaisella kategorialla on vastakohtansa, ja yhdessä nämä ääripäät muodostavat

asteikon, jolle henkilöhaahmon voi asettaa. Kaikki aspektit eivät ole relevantteja kaikkien henkilöhaahmojen kohdalla, ja kussakin kategoriassa käsitellyt aspektit usein limittyvät muiden kategorioiden aspektien kanssa. (mts. 89.) Kategoriat vastakohtineen vapaasti suomennettuna ovat:

Tyyliteltyys (*Stylization*) – Luonnollisuus (*Naturalism*)  
 Koherenssi (*Coherence*) – Ristiriitaisuus (*Incoherence*)  
 Eheys (*Wholeness*) – Sirpaleisuus (*Fragmentariness*)  
 Kirjaimellisuus (*Literalness*) – Symboliikka (*Symbolism*)  
 Monitahoisuus (*Complexity*) – Yksinkertaisuus (*Simplicity*)  
 Läpinäkyvyys (*Transparency*) – Läpinäkymättömyys (*Opacity*)  
 Dynaamisuus (*Dynamism*) – Staattisuus (*Staticism*)  
 Sulkeutuneisuus (*Closure*) – Avoimuus (*Openness*)

Erittelen seuraavaksi tarkemmin, mitä Hochman kullakin kategoriolla tarkoittaa.

Tyyliteltyys on kategoria, joka toimii ikään kuin sateenvarjokategoriana kaikille seuraaville. Hochmanin mukaan sitä on helppo ilmentää: esimerkiksi kaikki tietävät tarkalleen, mitä tarkoitetaan, kun sanotaan että Anna Kareninan henkilöhaahmo on tyylitellympi kuin Catherine Earnshawin henkilöhaahmo. (Hochman 1985, 89–90.) Hochman ei suoraan kerro, mitä tällä tarkoittaa, vaan olettaa, että lukijoilla on jonkinlainen yhteisymmärrys asiasta. Oma tulkintani Hochmanin tekstin pohjalta on, että Anna Kareninalla on vähemmän ja liioitellumpia piirteitä kuin Catherine Earnshawilla.

Tyylittely on yhteyksissä johonkin sellaiseen normiin, josta tyylitellyt henkilöhaahmot eroavat. Kun siis sanotaan jonkin olevan tyyliteltyä, tarkoitetaan, että jotakin on muovattu jostakin alkuperäisestä tai jostakin normista. Tässä tapauksessa normi tarkoittaa samankaltaisuutta todellisiin ihmisiin, mikä taas merkitsee representaation realistisuutta tai luonnollisuutta. Henkilöhaahmot eivät kuitenkaan voi olla olemassa olevien ihmisten kopioita tai edustuksia (vaikka tämä voikin olla kirjoittajan intentio). Sen sijaan ne ovat rakennelmia olennoista, jotka saattaisivat olla olemassa tai jotka ainakin voivat olla kuviteltavissa. Samanlaisuuden kriteerit vaihtelevat ajasta ja kulttuurista toiseen. (Hochman 1985, 90.)

Hochmanin mukaan ihmisillä on melko yhteneväinen käsitys siitä, mitä ei-tyyliteltyllä henkilökuvalla tarkoitetaan. Henkilöitä, joiden kanssa eletään ja työskennellään, ei pidetä tyyliteltyinä vaan luonnollisina. Historiallisesti, renessanssista 1900-luvun alkuun, ihmisen normatiivinen kuva on realistinen muotokuva (esim. Van Goghin maalaamat muotokuvat). Hochman selittää seuraavin sanoin, mitä tämä tarkoittaa kirjallisuudessa:

” – – this means the presentation in texts of the qualities of individuals—their appearance, actions, thoughts, responses, aspirations—in terms that approximate the normative expectations of self-manifestation in life.” (Hochman 1985, 91.)

Sellainen mimeettinen kirjallinen esittäminen (*representation*), josta tässä puhutaan, olettaa, että ihmiset toimivat pelkästään luonnollisessa maailmassa ja että he voivat kuvitella tavoittelemansa asiat melko tarkasti. Tavoitellut asiat voivat olla yliaistillisiakin, mutta ne esitetään konkreettisilla ja psykologisesti selitettävissä olevilla tavoilla. Yksi tärkeimmistä välineistä naturalistisessa henkilökuvauksessa onkin subjektin validoiminen esittämällä hänen pyrkimystensä kohde. Tällainen henkilökuvauksella myös olettaa ihmisten olevan monitahtoisia ja sisäisten konfliktien repimiä jopa siinä määrin että he vaikuttavat epäjatkuvilta. Silti tämä kuvaus olettaa ihmisellä olevan luontaisen jatkuvuuden. (Hochman 1985, 91–92.)

Freudilaisella kaudella puolestaan yleensä tuetaan dynaamista psykologiaa, joka edellyttää jännitteen yhtenäisyyttä tietoisien ja tiedostamattoman välillä sekä tietoisessa elämässä olevien ristiriitaisten motiivien välillä. Freudilainen näkökulma on kuitenkin koko renessanssin ja renessanssin jälkeisen tradition kulminaatio. Tämä traditio olettaa jonkin mystisen piilevän elämän olemassaolon itsessä ja pyrkii herättämään tai selittämään sitä. (Hochman 1985, 92.)

Renessanssista alkanutta ja ainakin 1930-luvulle kestänyttä normatiivista näkemystä ihmisestä voi luonnehtia myös hyvin individualisoivaksi. Ihminen nähdään ainakin potentiaalisesti uniikkina. Taipumus kuvata sitä, mikä kussakin henkilössä on uniikkia, on johtanut yritykseen luoda ihmisistä kuvia sellaisina kuin he ovat, eikä sellaisina kuin heidän pitäisi olla. (Hochman 1985, 92.)

Koska ei voi olla olemassa luonnollista kuvausta siitä, mitä pidetään luonnollisena, Hochman käyttää skaalaa minimaalinen tyylittely (*minimal stylization*) – maksimaalinen tyylittely (*maximal stylization*) sen sijaan että puhuisi luonnollisesta kuvauksesta. Hochman käyttää käsitettä maksimaalinen tyylittely eikä *no stylization* sen vuoksi, että olipa ominaisuuksien ja

motiivien esitystapa kuinka luonnollinen hyvänsä, siihen kuuluu järjestelyä ja muotoilua, joka on väistämättä luettava tyyllittelyksi. Minimaalinen tyyllittely vertautuu Forsterin pyöreisiin henkilöihämoihin, kun taas maksimaalinen tyyllittely litteisiin henkilöihämoihin. Maksimaalisesti tyyllitellyt henkilöihämot ovat tehostuksia tai yksinkertaistuksia ”luonnollisista” henkilöistä. Erilaiset genret sanelevat erilaisia maksimaalisen tyyllittelyn muotoja. (Hochman 1985, 93–95.)

*Koherenssiin* liittyy samoja asioita kuin tyylliteltyyteen, mutta käsitteillä on kuitenkin eroa. Sekä hyvin koherentit hahmot että ristiriitaiset hahmot voivat olla minimaalisesti tai maksimaalisesti tyylliteltjiä. Skaalan yhdessä ääripäässä ovat henkilöihämot, joilla ei vaikuta olevan lainkaan yhdistäviä periaatteita. Tällaiset hahmot ovat usein tarkoituksellisesti ulkomuotoaan manipuloivia, naamioituvia hahmoja. Toisessa ääripäässä ovat niin radikaalin koherentit henkilöihämot, että heidän identiteetistään on vaikea saada käsitystä. Tätä ääripäätä edustavat henkilöihämot, jotka ovat tiukasti allegorisia tai jotka satiirissa edustavat jotakin asennetta tai arvoa. Kuten tyylliteltyys-kategoriaan, myös koherenssiin liittyy kulttuurisia ennakkosenteita. (Hochman 1985, 98–101.)

Koherentti henkilöihämo näyttäytyy todennäköisesti myös tietyllä tapaa *eheänä* hahmona, jonka olemus ilmenee muun muassa tekstin tapahtumista ja vuorovaikutuksista. Henkilöihämo koetaan eheäksi, kun hahmon ominaisuudet pysyvät koossa ja yhdessä vakuuttavat lukijan siitä, että se mitä hahmosta annetaan, esittää tuota hahmoa kokonaisuudessaan. Tällöin koetaan, että hahmon luonnehdinta kaikkine rajoituksineenkin on kattava selonteko siitä kuvitellusta henkilöistä, joka hahmon on tarkoitus olla. (Hochman 1985, 103.) Forster (1927) on Hochmanin (1985, 103–104) mukaan pitänyt kirjallisuuden henkilön tunnusomaisena piirteenä sitä, että lukija tietää henkilöistä kaiken mitä on mahdollista tietää. Kirjailija tietää kaiken ja kertoo lukijoille sen verran, että lukija uskoo hänen tietävän kaiken ja tietävänsä itse tarpeeksi (Forster 1927 Hochmanin 1985, 103–104 mukaan). Hochmanin mukaan henkilöihämo ei kuitenkaan voi olla tyhjentävällä tai kattavalla tavalla eheä. Kirjallisuuden henkilöillä ei ole edeltävää olemassaoloa, eikä toisaalta todellisenkaan elämän henkilöistä voi muodostaa tyhjentävää käsitystä, sillä tiedettävää on liikaa. Täten mikä tahansa kuva joko todellisesta henkilöistä tai kirjallisuuden henkilöistä on valikoiva ja tulkinnallinen ja tarkoitettu joko ilmentämään tai olemaan ilmentämättä hänen luonnettaan. Tämän ilmentämisen pohjalta voidaan mahdollisesti arvioida henkilön luonteen eheyttä. (Hochman 1985, 104.)

Eheyden tuntu riippuu loppujen lopuksi siitä, missä määrin kirjoittaja tekee henkilöahmosta koherentin tekstin lopetuksen näkökulmasta. Tässä suhteessa henkilöahmon luominen palvelee koko kuvitteellisen kontekstin tarpeita. Tällainen teleologisuus selittää osaltaan sitä miksi tragediassa, joka korostaa päähenkilön elämän päättymistä, tavataan runsaasti henkilöahmoja, joiden eheys kiehtoo lukijaa. Kuolema tarinan päättäjänä on kirjoittajalle haaste henkilöahmon käsittelyssä. (Hochman 1985, 105.)

Monet keskeiset hahmot erilaisissa teoksissa vaikuttavat lukijasta eheiltä huolimatta siitä, että hahmot joutuvat tilanteisiin jotka hajottavat niitä. Toisaalta eheyden vaikutelman voivat saada aikaan myös teokset, joiden hahmot ovat vailla mutkikkaita elementtejä. Genret, joiden henkilöahmot ovat hyvin tyylieltyjä, vähemmän mutkikkaita ja vähemmän dynaamisia, saavat hahmon vaikuttamaan eheältä eri tavalla. Tämä on nähtävissä erityisesti klassisessa komediassa, jossa henkilöahmot erittäin yksinkertaistettuine tavoitteineen ja motiiveineen näyttävät eheiltä. (Hochman 1985, 105–106.)

Eheys–sirpaleisuus-skaalan toisessa ääripäässä ovat hahmot, jotka näyttävät vajailta rakennelmilta, tuntuvat kaiken kaikkiaan toiminnan funktioilta ja joita ei voi kuvitella yksinään. Tämä koskenee useimpia sivuhahmoja fiktiossa ja draamassa. Toisaalta sivuhahmokin voi onnistua varastamaan valokeilan ja näyttäytyä eheänä, jolloin päähenkilö puolestaan voi näyttää sirpaleiselta. (Hochman 1985, 107–108.)

Kuten eheyskin, *kirjaimellisuus* on suhteellinen ominaisuus, jota ei voi täysin saavuttaa. Kaikki elementit kirjallisuudessa ovat symbolisia, eikä yksikään elementti viittaa mihinkään kirjaimellisesti. Historialliset hahmot romaaneissa tai näytelmissä, kuten esimerkiksi Napoleon *Sodassa ja rauhassa*, eivät viittaa kirjaimellisesti samanimisiin ihmisiin, jotka ovat joskus eläneet. Ennemminkin ne muiden henkilöahmojen tavoin herättävät käsityksiä kuvitteellisesta henkilöstä, tässä tapauksessa henkilöstä, joka esittää kirjailijan käsitystä joskus eläneestä henkilöstä. *Sodan ja rauhan* ymmärtäminen vaatii todellisuudessa eläneen Napoleonin tuntemusta, mutta romaania lukiessa tuota tietämystä voi käyttää vain Tolstoyn ehdoilla. (Hochman 1985, 116–117.)

Kirjallisuuden hahmot, sellaisetkin jotka näennäisesti perustuvat tosielämän esikuviin, perustuvat kirjoittajan tulkintaan kyseisistä esikuvista. Mahdollisesta samankaltaisuudesta huolimatta niillä ei ole kovinkaan merkittävää suhdetta esikuviinsa. Niin kutsuttuina kopioina

oikeista ihmisistä tällaiset hahmot ovat samassa asemassa kuin mitkä tahansa epätodelliset henkilöt. Se, että kirjoittaja niin kutsutusti laittaa oikeita henkilöitä teoksiinsa, ei kerro juurikaan itse teoksesta tai niistä hahmoista, jotka ”perustuvat” oikeisiin henkilöihin. (Hochman 1985, 117–118.)

Henkilöhahmoista voi puhua kirjaimellisesti itsenään tai jonkin muun – esimerkiksi jonkin ominaisuuden, ihmistyyppin tai idean – merkitsijänä. Useimmat kirjallisuuden hahmot asettuvat näiden kahden ääripään väliin, ja yksi teos yleensä sisältää sekä itseensä viittaavia että symbolisia hahmoja. Henkilöhahmo voi olla pääasiallisesti oma itsensä ja toissijaisesti tietty ihmistyyppi, esimerkkinä Anna Karenina, joka on pääasiassa oma itsensä mutta toisaalta muun muassa avionrikkoja. Henkilöhahmo voi myös teoksen sisällä merkitä vaihtelevissa määrin itseään ja jotain itsensä ulkopuolista. Kirjaimellisuuteen ja symbolisuuteen voi liittää myös käsitteet yksilö (*individual*) ja tyyppi (*type*). Kirjaimelliset hahmot tulkitaan todennäköisemmin yksilöiksi kuin hahmot, jotka edustavat jotakin luokkaa. (Hochman 1985, 118–121.)

*Monitahoisuus* ja *yksinkertaisuus* liittyvät kirjaimellisuus–symbolisuus -kategoriaan ja usein risteävät näiden kanssa. Esimerkkinä kompleksisesta henkilöhahmosta Hochman käyttää Jane Austenin Elizabeth Bennetiä ja yksinkertaisesta hahmosta Jane Bennetiä. Hochmanin mukaan Austenin keskeiset hahmot ovatkin usein monitahoisia, kun taas hänen sivuhahmonsensa ovat yksinkertaisia, ja sama pätee useimpiin romaaneihin yleensä. Ei kuitenkaan voida sanoa, että henkilöhahmo muuttuisi sitä yksinkertaisemmaksi mitä pienemmässä roolissa tämä on. Esimerkiksi *Ylpeyden ja ennakkoluulon* rouva Bennet on teoksessa sivuroolissa mutta on siitä huolimatta monitahoinen hahmo. On huomioitava, että suurempi määrä luonteenpiirteitä ei automaattisesti tee henkilöhahmosta monitahoisempaa, vaan sen tekee luonteenpiirteiden aiheuttama sisäinen jännite. (Hochman 1985, 123–124.)

Monitahoisuus–yksinkertaisuus-skaala kaipaisi mielestäni vielä syvällisempää selitystä kuin Hochman on tarjonnut. Olennaisimmat kysymykset lienevät, tekeekö sisäinen konflikti henkilöhahmosta automaattisesti monitahoisesta tai sen puute hahmosta yksinkertaisen, ja onko henkilöhahmon luonteenpiirteiden määrällä mitään vaikutusta hahmon monitahoisuuteen. Voidaan kuvitella esimerkiksi henkilöhahmo, jolla on useita yhteensopivia luonteenpiirteitä ja värikäs historia. Onko tällainenkin hahmo yksinkertainen, jos siltä puuttuu sisäinen jännite? Hochmanin tekstin perusteella tulkitsisin, että on, vaikka Hochman ei tähän suoraan ota kantaa.

*Läpinäkyvydessä* on kyse siitä, kuinka avoin henkilöhahmo on lukijalle ja kuinka selviä hänen motiivinsa ovat lukijalle. Henkilöhahmojen saavutettavuus itselleen ja lukijalle voi vaihdella yhden teoksen ja jopa yhden hahmon sisällä eri hetkinä. Tällaiset muutokset vaikuttavat myös henkilöhahmon koherenssiin ja eheyteen. (Hochman 1985, 125–126.)

Saavutettavuudella näyttäisi olevan yhteys tyylyttelyn määrään sekä kirjaimellisuuteen ja symbolisuuteen. Kun henkilöhahmo on minimaalisesti tyylyteltä ja kun tämän tajuntaa dramatisoidaan, lukija pääsee käsiksi hahmon motiiveihin. Sitä vastoin hahmon ollessa maksimaalisesti tyylyteltä lukijalta usein evätään pääsy tämän tajuntaan, jolloin motiivit jäävät epäselviksi. Toisaalta myös päinvastainen pitää usein paikkansa. Kun lukijalla on pääsy minimaalisesti tyylytellyn henkilöhahmon tajuntaan, hän voi huomata, ettei hahmon motiiveja voi käsitellä sen paremmin kuin ymmärtää todellisten ihmisten motiiveja. Toisinaan taas henkilöhahmon motiivit ovat selvät, mutta ne palvelevat juonta eivätkä auta hahmon ymmärtämisessä. Henkilöhahmon läpinäkyvyys ei kuitenkaan riipu ainoastaan siitä, kuinka paljon tämän tajunnasta paljastetaan. Läpinäkyvyyden aspektia tulisi arvioida yhdessä muiden kategorioiden kanssa. (Hochman 1985, 128–132.)

*Dynaamiset* henkilöhahmot ovat yleisesti suhteellisen kompleksisia hahmoja, jotka kehittyvät tai muuttuvat. Tällaiset hahmot vertautuvat Forsterin pyöreisiin henkilöhahmoihin, jotka muuttuvat tai sopeutuvat kriisien tai kokemusten seurauksena. Hochmanin näkökulmasta staattisia henkilöhahmoja ei pitäisi olla olemassa, koska konflikti ja sen luoma dynaamisuus toimivat pohjana henkilöhahmoille. Siitä huolimatta on hyväksyttävä, että kirjallisuus sisältää ilmeisen staattisia hahmoja siinä missä dynaamisiakin. Vaikka staattisille hahmoille pyrittäisiin selittämään epäsuoraa dynaamisuutta, tuo dynaamisuus ilmenee staattisilla eli tekstissä esitetyillä pinnoilla. (Hochman 1985, 132.)

Dynaamisista hahmoista voi mainita esimerkkeinä kehitysromaanien päähenkilöt. Äärimmäisenä esimerkkinä ovat teokset, jotka esittävät päähenkilön eheänä samalla dramatisoiden tietoisensa ja tiedostamattoman elämän dynaamisen prosessin. Tällaiset teokset yleensä esittävät päähenkilön minimaalisesti tyylyteltynä ja pyrkivät osoittamaan, että henkilöhahmo viittaa ainoastaan itseensä. Vastakohtana tälle ovat esimerkiksi farssissa ja melodraamassa esiintyvät staattiset hahmot. (Hochman 1985, 132–133.)

Dynaamisuuheen liittyy myös kysymys siitä, mitä tarkoitetaan henkilö­hahmon kehitty­misellä tai muutoksella: että henkilö­hahmo on saanut uuden piirteen vai että jokin hahmos­sa jo valmiiksi ollut piirre on tullut ilmi. Lukija voi usein arvailla hahmos­sa tapahtuneen muutoksen syytä, mutta hänellä on harvoin vankkaa pohjaa arvelujensa tueksi. Tällöin on huomioitava koko teos ja hahmon paikka siinä, eikä ainoastaan hahmon tunteita ja motivaatioita. (Hochman 1985, 135.)

*Sulkeutuneisuudella* Hochman viittaa siihen, missä määrin teos saavuttaa ratkaisun hahmoille ja hahmoissa, missä määrin teos jättää hahmojen esityksen nostamia kysymyksiä ja missä määrin kirjoittaja ratkaisee hahmoja koskevat konfliktit. Joidenkin hahmojen luonnehdinnat ovat perusteellisesti suljettuja eivätkä jätä tilaa spekuloinnille. Moderni kirjallisuus puolestaan on täynnä ratkaisemattomuutta. Avoimuus voi kutsua lukijan kuvittelemaan enemmän kuin romaanilla on aikaa kertoa. Eläväisten hahmojen luominen ja näiden lopun jättäminen ratkaisemattomaksi on monin tavoin vastakohta epilogeille. (Hochman 1985, 138–140.) Mielestäni ei kuitenkaan voida sanoa, että epilogi estäisi kuvittelemasta henkilö­hahmon tarinalle jatkoa. Jollei epilogi pääty keskeisten henkilöiden kuolemaan, lukija voi kuvitella mielessään, mitä näille tapahtuu epilogin jälkeen. Toisaalta jos epilogi päättää hahmojen elämän, jää lukijalle vielä mahdollisuus kuvitella, mitkä tapahtumat ovat edeltäneet epilogia tai *miten* siihen johtaneet tapahtumat ovat kehkeytyneet. Voisi kysyä, onko mahdollistakaan kirjoittaa henkilö­hahmoja, jotka eivät lainkaan jättäisi tilaa spekuloinnille.

Aleid Fokkema (1991, 18–25) kritisoi näkemystä, jonka mukaan henkilö­hahmot representoivat ihmisiä, sekä yrityksiä luokitella hahmoja joko pyöreisiin ja litteisiin tai useampiin näistä johdettuihin kategorioihin. Hochmanin luokittelua Fokkema kritisoi erityisesti olettamuksesta, että lukija ymmärtää intuitiivisesti, mitä tarkoitetaan esimerkiksi sellaisella käsitteellä kuin tyyliteltyys. (mt.) Vaikka pidänkin Hochmanin jaottelua käyttökelpoisena ja kattavana, yhdyin Fokkeman kritiikkiin siinä, että Hochman voisi selittää perusteellisemmin, mitä hän eri kategorioillaan tarkoittaa. Hochman nojaa kategorioidensa selittämisessä vahvasti esimerkkeihin erilaisista kaunokirjallisista teoksista ja odottaa lukijalta paitsi näiden teosten tuntemusta myös tulkintaa, joka vastaa hänen itse tekemiään tulkintoja. Mainituista heikkouksista huolimatta pidän Hochmanin kategorioita omaan tutkimukseeni soveltuvana teoriana, sillä se tarjoaa mahdollisuuden tarkastella henkilö­hahmoja monen eri aspektin kautta sekä sanaston henkilö­hahmojen kuvaamiseen. Hochmanin mallissa henkilö­hahmoja ei



myöskään lokeroita tiukasti esimerkiksi dynaamisiin ja staattisiin, vaan ne voivat olla myös jotakin siltä väliltä.

### 3 NOVELLIN TEORIAA

#### 3.1 Novellin määritelmä ja fantastisen novellin elementit

Tarkastelen tässä luvussa novellin määritelmää ja tyypillisiä piirteitä keskittyen erityisesti elementteihin, jotka ovat olennaisia fantastisen eli yliluonnolliseen liittyvän novellin kannalta. Tzvetan Todorovin (1975, 41, 44) mukaan fantastinen sijaitsee oudon (*uncanny*) ja uskomattoman (*marvelous*) välillä ja liittyy niiden kanssa. Fantastisessa tarinassa tutussa maailmassamme tapahtuu jotakin, mikä ei ole selitettävissä maailmamme laeilla. Olennaista on lukijan ja usein henkilöhahmojen pohdinta siitä, onko kummallisten tapahtumien selitys luonnollinen vai yliluonnollinen. Jos jompaankumpaan vastaukseen päädytään, fantastinen lakkaa olemasta. (mts. 25.) Todorov (mts. 33) liittää fantastiseen olennaisena piirteenä myös allegoristen ja runollisten tulkintojen hylkäämisen.

Yritykset määritellä novellia ovat olleet erittäin kirjavia; novellia on lähestytty muiden muassa yhtenäisyyden, lyhyden, intensiivisyyden ja jännitteen, lyyrisyyden, teeman sekä monien muiden käsitteiden kautta (Pâtea 2012, 8). Yrjö Hosiaislouma (2016, 647) määrittelee teoksessaan *Kirjallisuusoppi. Aapisesta äänirunoon* novellia seuraavanlaisesti: ”Lyhyehkö suorasanaa fiktiivinen kertomus, joka yleensä kiinteässä muodossa kuvaa keskitettyä tapahtumaa”. Matti Pajuniemen (2005, 9) mukaan novellin erottaa romaanista ennen kaikkea lyhyys ja siitä johtuva tiiviys. Valerie Shaw’n (1983, 21) mukaan novellin ainoa muuttumaton ominaisuus näyttääkin olevan narratiivisen tarkoituksen saavuttaminen suhteellisen lyhyesti. Novellia on kenties mahdollista kuvailla vain osoittamalla, mitä se *ei ole*, ja pysymällä joustavana sen suhteen, mitä se on (mts. 22). Viorica Pâtean (2012, 3) mukaan perinteinen käsitys novellista on, että se on tiivis, yhtenäinen ja juonellinen.

Novellissa yhdistyvät lyriikan lyhyys ja intensiivisyys ja sellaiset proosan piirteet kuin juoni, loppuratkaisu, henkilöhahmo ja tapahtumat (Pâtea 2012, 9–10). Shaw (1983, 3) painottaakin novellin ymmärtämisen kannalta tärkeänä seikkana sitä, että novelli ja romaani jakavat saman median (proosa) mutta eivät samoja taiteellisia metodeja.

Charles Barretin (2009, 15) mukaan rakkauselementti, jota usein pidetään tarpeellisena romaanissa, ei ole novellille tarpeellinen. Ikään kuin rakkauden puuttumisen kompensationsa

novellissa voi olla ”fantasian kosketus”, minkä ei välttämättä tarvitse olla jotakin yliluonnollista, vaan ainoastaan outoa (mt.). Myös Pâtea (2012, 14) toteaa kriitikkojen ja novellien kirjoittajien olevan yksimielisiä siitä, että novelli on kiinnostunut poikkeavasta, mystisestä ja odottamattomasta kokemuksesta.

Shaw (1983, 192) puhuu novellien aihepiirien yhteydessä raja-alueista (*frontier*), kolmannesta kokonaisuudesta kahden alueen välillä. Hänen mukaansa novellien kirjoittajat mielellään, ainakin kuvitteellisesti, asettavat lukijansa varoituksetta outoihin olosuhteisiin (mts. 193); tämä pitäneek paikkansa nimenomaan yliluonnolliseen liittyvän novellin kohdalla. Shaw selittää novellin soveltumista raja-alueiden tutkimiseen seuraavasti:

”Applying this to the aesthetic of the short story, it can be proposed that the combination of chiselled definiteness and tantalizing suggestiveness inherent in the form, makes it ideally suited to exploring that third entity, which is itself both a distinct line and a borderland whose features are shadowy and indistinct.” (Shaw 1983, 192.)

Novelli siis sopii luontaisten ominaisuuksiensa ansiosta käsittelemään aluetta, joka on yhtä aikaa selkeästi erottuva ja epämääräinen. Nämä aiheet vetoavat tarinankertajiin erityisesti, sillä ne ovat usein luonnostaan dramaattisia ja tuottavat konflikteja, joita on mahdollista käsitellä lyhyessä narratiivissa. Lisäksi muoto ja sisältö tukevat toisiaan erityisesti tarinoissa, jotka herättävät tunteen rajoista. Raja-alueisiin liittyviä aiheita ei kuitenkaan voi pitää ratkaisevana osana novellin lajia, sillä novellien käsittelemät kokemukset ovat paljon laajempia. (Shaw 1983, 193.)

Novellit usein rakentuvat kohti jotakin paljastusta, jota voi kutsua valaistukseksi tai ”säteileväksi oivallukseksi”. Tällöin olennaiset salaisuudet paljastuvat. Tämä hetki on olemassa tavallisen ja mysteerisen välissä ja hetkeksi se jopa hajottaa rajan noiden kahden välillä. Olipa kyseessä esimerkiksi häpeällisen salaisuuden paljastaminen tai moraalinen oivallus, moniin tarinoihin sisältyy määrätty merkitys, ”the point of the story”. (Shaw 1983, 193.)

### 3.1.1 Novellin suhde romaaniin

Mary Louise Prattin (1981, 179) mukaan novellia usein verrataan romaaniin, jotta voitaisiin puhua novellista muunakin kuin vain ”kertomuksena, joka on lyhyt”. Niissäkin kielissä, joissa lajin nimi ei viittaa lajin lyhyteen, novellin vertaaminen romaaniin on tavallista (mts. 178). Lyhyden ongelma kumpuaa tunteesta, että kirjallisuuden lajeja pitäisi luonnehtia esteettisten

ominaisuuksien perusteella. Lyhyys vaikuttaa tällöin liian kvantitatiiviselta ja liian materiaaliselta ominaisuudelta, jotta se ansaitsisi suurimman painotuksen. Samaan aikaan lyhyys kuitenkin vaikuttaa ratkaisevalta tosiasialta. (mts. 179.)

Prattin (1981, 180) mukaan novellin kritiikissä novelli mielletään tyypillisesti autonomiseksi genreksi. Strukturalismi on kuitenkin opettanut, etteivät genret ole koskaan täysin autonomisia, vaan määrittyvät suhteessa toisiinsa genrejärjestelmän sisällä. Yhtä genreä kuvailtaessa on välttämätöntä viitata myös muihin genreihin, mutta genrejen välisten suhteiden ei tarvitse olla symmetrisiä. Romaanin ja novellin suhde on epäsymmetrinen ja hierarkkinen: novelli on romaanista riippuvainen. Historiallisesti romaani on ollut novellia voimakkaampi ja maineikkaampi, minkä vuoksi romaaniin liittyviä tosiasioita tarvitaan selittämään novellia, mutta ei päinvastoin. Samaten romaani on ollut ehtona novellin kehitykselle ja kritiikille, mutta ei päinvastoin. (Pratt 1981, 180.)

Pratt (1981) nostaa esiin kahdeksan seikkaa, joissa novellin ymmärrys lisääntyy, kun tunnustetaan, että novelli on romaanista riippuvainen. Vaikka Pratt huomauttaa, ettei hänen tarkoituksenaan ole määritellä novellia uudestaan, hänen artikkelinsa tarjoaa mielestäni kattavan kuvan niistä ominaisuuksista, joita novellissa tyypillisesti esiintyy. Neljä ensimmäistä kohtaa keskittyvät novellin keskeneräisyyteen suhteessa romaaniin, kun taas loput neljä yhdistyvät novellin statukseen pienempänä ja vähäisempänä genrenä romaaniin nähden.

1) Romaani kertoo elämän, novelli palasen elämää. Yksi useimmin novellissa esiintyvä narratiivinen rakenne on ”totuuden hetki”. Tällaiset tarinat keskittyvät yhteen kriisin vaiheeseen keskeisen henkilöahmon elämässä. Tämä kriisi aiheuttaa jonkin perustavanlaatuisen ymmärryksen, joka muuttaa henkilöahmon elämän ikuisiksi ajoiksi. Jossain määrin totuuden hetki on mallina novellille samaan tapaan kuin elämä on mallina romaanille. Jos novelli ei ole täyspitkä narratiivi, se ei voi kertoa täyspitkää elämää. Ei voida kuitenkaan sanoa, että tämä kokonaisen ja fragmentin suhde olisi välttämätön. Romaani ei ole ”luontaisesti” liian suuri totuuden hetki -tyyppiseen rakenteeseen, eikä novelli ”luontaisesti” liian pieni kertomaan koko elämää. Se, että novelli on kehittynyt osittain romaanin kehittämää linjoja pitkin, on vain kirjallisuuden historian tosiasia. (Pratt 1981, 182–184.)

2) Novelli käsittelee yhtä asiaa, romaani montaa asiaa. On tyypillistä esimerkiksi, että novelli rakentuu yhden henkilön ja yhden pienimuotoisen tehtävän tai yhden tapahtuman, kuten juhlan

tai hautajaisten, ympärille. Usein novelli myös kertoo jo nimellään keskittyvänsä vain yhteen henkilöön. Tätä ei kuitenkaan voi pitää novellin kriteerinä. (Pratt 1981, 184–185.)

3) Novelli on näyte, romaani on kokonaisuus. Novellit esittävät itsensä (yleensä otsikkonsa kautta) näytteinä tai esimerkkeinä jostain isommasta yleisestä kategoriasta. Novelli lunastaa merkityksellisyytensä viittaamalla itsensä ulkopuolelle, johonkin täydempään kokonaisuuteen. Novellille on myös tavallista, ettei sen hahmoille anneta kokonaisia nimiä, vaan esimerkiksi pelkästään etunimi. Tämä poikkeaa selvästi romaanin traditiosta. (Pratt 1981, 185–186.)

4) Romaani muodostaa kokonaisen kirjan tai kirjoja, mitä novelli ei tee. Novelli painetaan aina osana jotakin suurempaa kokonaisuutta, joko novellikokoelmaa tai lehteä, joka on kokoelma erilaisia tekstejä. Yksittäisiä novelleja luetaan tavallisesti osana suurempaa lukukokemusta. (Pratt 1981, 186–187.)

5) Novelli tuo usein uusia ja mahdollisesti stigmatisoituja asiasisältöjä kirjallisuuden kentälle. Novellia käytetään esimerkiksi esittelemään uusia alueita tai ryhmiä vakiintuneelle kansalliselle kirjallisuudelle. Lisäksi novellit näyttävät erityisen usein kuvaavan lapsuuden kokemuksia sekä maalaiselämää. (Pratt 1981, 187–189.)

6) Puhekielisyys on toinen novellin johdonmukainen suuntaus, joka ulottuu suullisen-puhekielisen (*oral-colloquial*) puheenmuotojen sisällyttämisestä kerronnan kieleen aina tapauksiin, joissa puhekielinen narratiivi on sulautettu tarinaan sekä tapauksiin, joissa koko teksti on esitetyn puheen muodossa. Puhekielinen tyyli ja formaatti esiintyvät myös romaanissa, mutta se ei ole romaanissa samalla tavalla näkyvä tai johdonmukainen suuntaus kuin novellissa. Puhekielisyyden traditiolla novellissa on erityinen merkitys kulttuureissa, joissa lukutaito ei ole normi tai joissa käytetään standardina kirjakielenä sortajien kieltä. (Pratt 1981, 189–190.)

Puhekielisyyteen voi liittää myös seurakeskustelumaisuuden ja monipäisyyden, joita Rafael Koskimies (1958, 10–14) pitää novellin lähtökohtana. Esimerkkinä monipäisyydestä Koskimies käyttää Boccaccion *Decameronea* (kirj. 1350-luvulla), jonka kehyskertomuksessa nuoret naiset ja miehet kertovat vuorollaan kokoelman novellit. Vaikka kehyskertomus ja useat kertojat ovat jääneet realismin myötä useimmista novellikokoelmista pois, lähes missä tahansa novellikokoelmassa voi havaita kertomusten äänensävyjen ja näkökulman vaihtelun. (mt.)

7) Romaani ja novelli liitetään usein erilaisiin narratiivisiin traditioihin. Esimerkiksi romaanin juuret ovat historiassa ja matkustamisessa, novellin anekdootissa ja kansanperinteessä. Romaani kuuntelee historiaa, kun taas kaikkialla novellissa voi nähdä puhekielisen, kansan- ja raamatullisten traditioiden elvytystä ja jäänteitä – esimerkkeinä satu, kummitustarina ja eläinfaabeli. Vanhojen narratiivien säilyttäminen novellissa ei liity ainoastaan pituuteen; on viitteitä siitä, että vanhat puhekieliset traditiot ”alennetaan” novelliin, koska nämä traditiot eivät sopineet varhaisten keskiluokkaisten kirjailijoiden kirjallisiin arvoihin johtuen muun muassa traditioiden puhekielisyydestä, yhteydestä kansankulttuuriin ja antirealismista. Kyse ei siis ole vain lyhyiden muotojen kehittymisestä muiksi lyhyiksi muodoiksi. (Pratt 1981, 190–191.)

8) Novelli nähdään usein pikemmin taitoon perustuvana käsityönä kuin luovuuteen perustuvana taiteena. Tätä asennetta on esiintynyt erityisesti anglo-amerikkalaisessa maailmassa, mutta myös muualla. Novelleja koskeva kirjallisuus käsittelee enemmän sitä, kuinka myyviä novelleja kirjoitetaan, kuin novelliin teoriaa, historiaa ja kritiikkiä. Vähästä olemassa olevasta novellin kritiikistä iso osa onkin suurten novellikirjailijoiden itsensä kirjoittamaa ja sisältää ohjeita analyysin ohella. Ennen kaikkea novellin liittyy käsityöhön sen side kaupallisiin lehtiin. Lehdissä oleva fiktio on viihdettä ja toisin kuin kirjat, se on tarkoitettu heitettäväksi pois lukemisen jälkeen. Lisäksi novellin yhteydet muun muassa kansanperinteeseen, puheeseen, huumoriin ja lastenkirjallisuuteen näyttävät toimivan yhdessä kieltääkseen siltä taiteen statuksen. (Pratt 1981, 191–192.)

### 3.2 Novellin historiaa

Ian Reid (1977, 15) hahmottelee novellin historiaa alkaen muinaisesta Egyptistä, josta Reidin mukaan löytyvät varhaisimmat ajanvietteeksi kerrotut tarinat. Myös Kreikan ja Rooman klassisessa ja postklassisessa kirjallisuudessa on runsaasti vastaavanlaisia lyhyitä kertomuksia. Keskiajalta lähtien itäisistä kulttuureista liikkui erilaisia reittejä pitkin useita tarinakokoelmia, jotka päätyivät eurooppalaiseen kirjallisuuteen. Keskiajalla lyhyet kertomukset kirjoitettiin kuitenkin tyypillisemmin runo- kuin proosamuotoon, lukuun ottamatta hengellisiä ja ohjeellisia tekstejä. (mts. 16–19.)

1350-luvulla kirjoitettu Boccaccion *Decamerone* sai Etelä-Euroopassa proosan näyttämään houkuttelevalta vaihtoehdolta kirjailijoille (Reid 1977,19). Rafael Koskimiehen (1958, 10)

mukaan *Decameronessa* muoto ja henki ovat aineistoa olennaisempia. Koskimies (mts. 15–16) toteaa, että vaikka sana ”novelli” juontaakin juurensa latinan ja italian uutuutta merkitsevystä sanasta, klassillisten toskanalaisten novellistien tarinat eivät sisällöltään olleet uusia; ainoastaan laji oli uusi. Boccacciolla oli joka tapauksessa suuri ja moninainen vaikutus renessanssin kertomuksiin (Reid 1977, 21–22).

1700-luvulla ei yleisesti ottaen tehty uusia kokeiluja novellin parissa, mutta 1800-luvun alun Saksassa novellista tuli nopeasti pitkälle kehittynyt kirjallisuuden muoto. Samaan aikaan Saksassa kirjoittajat kiinnostuivat myös toisesta lyhyen proosamuotoisen fiktion lajista, kansantarina, eikä näitä kahta lajia aina voinut täysin selkeästi erottaa toisistaan. (Reid 1977, 22–23.) Novelli rantautui myös Amerikkaan 1800-luvun aikana, vaikka monet kirjoittajat kutsuivatkin tekstejään mieluummin esimerkiksi tarinoiksi (*tale*) kuin novelleiksi (mts. 25).

Viorica Pâtean (2012, 16) mukaan juuri 1800-luvulla novelli muotoutui nykyiseen muotoonsa. Tämän ajan novelli oli ennen kaikkea draamallinen ja nojasi vahvasti juoneen (mts. 17). Romantiikalla oli ilmeinen vaikutus siihen, että novelli saavutti keskeisen aseman, ja novellia onkin pidetty olemukseltaan romanttisena muotona. (Reid 1977, 28).

Venäläisen Anton Tšehovin (1860–1904) novellit olivat novellin kehityksen kannalta käännteentekeviä, sillä ne esittelivät niin kutsutun avoimen novellimuodon. Avoimessa novellissa tarina alkaa tapahtumien keskeltä ja on vaille loppuratkaisua. (Vartiainen 2010, 104.) Käännekohta on korvattu tunnelman tehostamisella (Koskimies 1958, 30) ja se, mitä lopulta käy, jää lukijan päätettäväksi (Vartiainen 2010, 104).

Moderni novelli luopui kerronnallisesta rakenteesta, ja se usein tekee tyhjäksi realistiset odotukset syystä ja seurauksesta. Impressionismin myötä turvautuminen juonen perinteisiin elementteihin tai syyn ja seurauksen aikajärjestykseen väistyi tuntemusten ja sisäisen kokemuksen kuvauksen tieltä. Modernistinen kerronta kehittyi pikemminkin tunteiden ja vaikutelmien kollaasiksi kuin peräkkäiseksi kertomukseksi. Moderni novelli on kuvien, symbolien ja teemojen sitoma. Intensiivisyys ei synny juonesta vaan muun muassa näkökulman, sävyn ja kuvien vaikutusten strategioista. Korostuneen tietoisuuden hetket korvaavat juonen, perinteiset narratiiviset strategiat tai ihmeelliset sattumukset. (Pâtea 2012, 17–18.)

### 3.3 Novellin alalajit ja muita lyhyen fiktion lajeja

David Malcolm (2012) jakaa teoksessaan *The British and Irish Short Story Handbook* novellin kahdeksaan eri alalajiin, joita seuraavaksi käsittelen. Malcolm luokittelee yhdeksi novellin alalajiksi faabelin, jota kuitenkin käsittelen tässä novellista erillisenä lyhyen fiktion lajina.

*Kummitustarina, yliluonnollinen novelli ja goottilainen novelli* ovat brittiläisen ja irlantilaisen novellin vanhimpia ja pysyvimpiä genrejä. Näiden genrejen tunnusmerkkisiä piirteitä ovat yliluonnolliset hahmot, pahaenteinen ilmapiiri sekä usein miljöö, joka sisältää esimerkiksi jonkin suuren ja synkän rakennuksen kellareineen ja salakäytävineen. 1800-luvun lopulla tämän genren novelleihin on alkanut ilmestyä myös psykologisia aiheita. (Malcolm 2012, 61–62.)

*Tieteis- ja fantasianovelli* ovat sukua edeltävässä kappaleessa mainituille genreille. Ne sisältävät usein kirjoitusajankohtana tuntematonta teknologiaa, avaruusmatkailua, dokumentoimattomia yhteiskuntia ja maailmoja sekä ihmisten hallitsemia voimia, joita ei realistisessa fiktiossa tavata. Tieteisfiktio ja fantasia sekoittuvat usein toisiinsa, mutta fantasia erottuu ensin mainitusta ottamalla aineksia romantiikasta, kansantarinoista ja legendoista. Fantasiaan kuuluvat esimerkiksi taikuus, maskuliiniset soturit, noidat ja vaihtoehtoiset maailmat. (Malcolm 2012, 63–64.)

Realistisista genreistä lähimpänä edellä mainittuja genrejä on *eksoottinen seikkailu*, joka oli voimakas genre brittiläisessä kirjallisuudessa 1880-luvulta 1930-luvulle. Tarina sijoittuu usein brittiläisen imperiumin kaukaisiin osiin ja sisältää monesti sankaritekoja ja väkivaltaa sen puolustamiseksi. Eksoottinen seikkailu liittyykin läheisesti brittiläisen imperiumin ideologiaan ja valtaan. Toisaalta osa genren tarinoista kritisoi uudisasukkaiden aikomuksia ja asenteita alkuperäiskansoja kohtaan. (Malcolm 2012, 68.)

*Etsivä- ja rikostarinat* saivat alkunsa 1800-luvun rikoskertomuksista, mutta vasta Arthur Conan Doylen *Sherlock Holmes* -tarinat tekivät genrestä merkittävän ja kunnioitettavan. *Sherlock Holmes* -tarinat myös vakiinnuttivat piirteitä, jotka määrittävät genren 1900-luvulla. Näitä piirteitä ovat omalaatuinen ja epätodennäköinen etsivä, ongelmasta tutkimukseen ja siitä ratkaisuun etenevä toiminnan kaava ja kaupungin tärkeys tarinan miljöönä. (Malcolm 2012, 70.)



*Historialliselle novellille* Malcolm (2012, 72) ei tarjoa määritelmää, mutta toteaa sen olevan vaatimaton genre huolimatta siitä, että historiallinen romaani on ollut yksi suurimmista romaanigenreistä 1800- ja 1900-luvuilla. Jennifer Baker (2015, 1, kursii vi minun) määrittelee historiallisen fiktion seuraavasti: romaanit ja joskus novellit, joiden tapahtumat sijoittuvat historialliselle aikakaudelle ainakin 50 vuotta ennen teoksen julkaisua tai ajalle, jota kirjoittaja ei voi muistaa. Myös Baker näyttää pitävän historiallista novellia pienempänä genrenä kuin historiallista romaania. Malcolmin (2012, 72) mukaan novelli onkin mahdollisesti liian lyhyt muoto kyetäkseen sellaiseen rekonstrukioon, johon historiallinen romaani on aina pyrkinyt.

*Realistinen sosiaalipsykologinen novelli* keskittyy enemmän tai vähemmän monimutkaisiin henkilöhahmoihin sosiaalisissa suhteissaan. Realismin konventiot pätevät: esimerkiksi maailma on nykyaikainen eikä sen fiktiivisyyttä painoteta, tapahtumapaikat ovat olemassaolevia tai hyvin sen kaltaisia, teknologia on tunnistettavaa eikä ihmisillä ole ylikuonnollisia voimia. Ainoastaan tapahtumapaikka erottaa realistinen sosiaalipsykologisen novellin eksoottisesta seikkailusta ja historiallisesta novellista. (Malcolm 2012, 75.)

*Metafikttiivinen novelli* tai *kokeellinen novelli* viittaa selkeästi itseensä ja käsittelee näkyvästi asioita, jotka liittyvät fiktion kirjoittamisen ongelmiin ja tarkoituksiin. Siitä voi puuttua paljon sellaista, minkä nähdään kuuluvan tarinoihin ja fiktion yleensä, kuten selkeä tapahtumapaikka ja vakiintuneet hahmot. (Malcolm 2012, 77–79.) Malcolm (mt.) ei pidä kokeellisina tekstejä, jotka ainoastaan käsittelevät provokatiivisia aihepiirejä.

Novellin yhteydessä on syytä puhua myös muista lyhyen fiktion muodoista lajien erottamiseksi toisistaan. Käyn seuraavaksi lyhyesti läpi joitakin lyhyen proosamuotoisen fiktion lajeja ja niiden määritelmiä.

Rafael Koskimies (1958, 15–17) erottelee toisistaan ranskalaisen *conten* eli kaskun, tarinan tai jutun ja *nouvelles* eli novellin. Esimerkiksi Boccaccion kertomuksissa voi Koskimiehen mukaan havaita kaskuja ja juttuja, jotka jäävät viimeisteltyjen ja syvällisten novellien varjoon. *Conte* on anekdoottimainen ja kärjistetty tarina, joka luetaan mielellään yhden kerran, kun taas esimerkiksi Anton Tšehovin ja Henry Jamesin novelleja luetaan yhä uudestaan, ennen kaikkea niiden sisältämän elämäntunteen ja ihmistuntemuksen vuoksi. (mt.)

*Kertomuksen* voi määritellä lyhytmuotoiseksi sepitteelliseksi tai ei-sepitteelliseksi teokseksi, joka kertoo rajatusta tapahtumasta tai tapahtumasarjasta. Toisaalta kertomuksella voidaan viitata kertovaan esitykseen yleensä, eli mihin tahansa oikeudenkäyntipöytäkirjoista myytteihin ja legendoihin. (Hosiaislouma 2016, 421.)

Juhani Aho käytti joistakin teksteistään nimitystä *lastu*, mutta ei ole selkeää käsitystä siitä, mitkä Ahon teksteistä voi lukea lastuiksi (Hypén 1999, 174). Ahon lastujen aiheissa ja tyyliässä oli suurta vaihtelua. Niihin sisältyi muun muassa henkilökuvia, muisteluksia ja luonnonkuvia. (Hosiaislouma 2016, 517.)

*Vertauskertomus* ja *faabeli* ovat keskenään läheistä sukua. Ensimmäinen on tarinankerronnan tyyppi, joka nojaa analogiaan. Narratiivi voi olla fiktiivinen, mutta päämääränä on lukijan ohjailu moraalien tai uskonnon mukaan. Faabeli on samankaltainen kuin vertauskertomus, mutta siinä esiintyy ihmisten sijaan eläimiä, ja siinä käytetään lisäksi ironiaa. (March-Russell 2009, 3.) Hosiaislouman (2016, 236) sanakirjamääritelmän mukaan faabeli on tavallisesti runomuotoinen.

Kansansatu on lyhyt kertomus, joka kertoo jotakin maailmasta ja yleisönsä uskomusjärjestelmästä. Kansansadussa on suoraviivainen juoni, ja sen henkilöhahmot ovat tyyppillisesti esimerkiksi miehiä, vaimoja, talonpoikia tai lurjuksia. Kansansaduilla on usein onneton loppu. (Bottigheimer 2009, 4.)

## 4 KIRJOITTAMISEN LUOVA PROSESSI

### 4.1 Kirjoitusprosessista yleisesti

Kimmo Svinhufvudin (2007, 17) mukaan kirjoittamisen prosessilla tarkoitetaan ”sitä prosessia, jonka seurauksena teksti syntyy”. Prosessi voi sisältää muun muassa ideointia, luonnostelua, ensimmäisen version kirjoittamista ja muokkausta. Kirjoittamisen prosessin voi siis ymmärtää joukkona erilaisia työvaiheita, vaikka eri kirjoittajien prosessien välillä voi olla paljon eroja. (mt.)

John R. Hayes ja Linda S. Flower (1980, 12) esittävät, että kirjoittaminen koostuu kolmesta pääasiallisesta prosessista: suunnittelusta (*planning*), tekstin tuottamisesta (*translating*) ja tarkastamisesta (*reviewing*). Suunnitteluvaiheessa haetaan tietoa pitkäkestoisesta muistista asettamaan tavoitteita ja muodostamaan kirjoitussuunnitelma, joka ohjaa tekstin tuottamista tavoitteiden saavuttamiseksi. Suunnitelma auttaa tuottamaan tekstiä, joka sopii yhteen kirjoittajan muistissa olevan tiedon kanssa. Tarkastusprosessi koostuu tekstin lukemisesta ja muokkaamisesta. (mt.)

Mike Sharplesin (1999, 6) mukaan kirjoitusjakso ei ala yhdestä ideasta tai aikomuksesta, vaan joukosta ulkoisia ja sisäisiä ehtoja. Näihin kuuluu annettu tehtävä, resurssit, fyysinen ja sosiaalinen työskentely-ympäristö sekä kirjoittajan kokemus ja tietämys muun muassa kielestä ja kirjoittamisen aiheesta. Ehtoja ei tulisi nähdä kirjoittamista rajoittavina tekijöinä, vaan kirjoittajan huomion ohjaamisen ja henkisten resurssien kanavoinnin välineenä. Koska kirjoitusprosessi alkaa erilaisista ehdoista, sillä ei ole selkeää aloituskohtaa. Kirjoittaja voi hauduttaa ideoita, tehdä muistiinpanoja ja taustatutkimusta kuukausien ajan ennen selkeän luonnoksen aloittamista. Henkistä ja fyysistä valmistautumista kutsutaan tavallisesti kirjoittamista edeltäviksi aktiviteeteiksi (*pre-writing activities*) mutta ne ovat tärkeä osa kirjoitusprosessia. (mts. 6–7.)

Ritva Haavikko (1985, 235) kirjoittaa ristiriidasta luovan prosessin käynnistimenä ja organisoijana. Freudin näkemys ristiriidoista ja traumaista taiteen lähtökohtana on Haavikon mielestä kehityskelpoisin teoria selittämään fiktiivisen kirjoittamisen syitä. Monet suomalaiset kirjailijat tähdentävätkin ristiriitojen välttämättömyyttä luovuudelle. Ristiriita voi olla sisäisen

sijaan myös ulkoinen, jolloin esimerkiksi jokin yleinen mielipide on ristiriidassa kirjailijan omien kokemusten kanssa. Kirjailija asettaa tekstissään virallisen totuuden vastakkain oman totuutensa kanssa ja kutsuu lukijan päättämään, mikä on totuus. (mts. 235–239.) Näkemystä voi pitää vastakkaisena Sharplesin (1999) ajatukselle siitä, että kirjoitustapahtuma alkaa ennemminkin erilaisista ehdoista kuin yksittäisestä ideasta. Toisaalta luovan ristiriidan voi kenties nähdä yhtenä niistä ehdoista, jotka kirjoittajaa ohjaavat; vaikka ristiriita vaikuttaisi toimivan prosessin käynnistäjänä, kirjailijaa ympäröivät myös esimerkiksi aiheen ja kielen tuntemukseen liittyvät ehdot.

Ideoiden muuntaminen sanoiksi varaa henkisiä resursseja, mistä johtuen kirjoittaessa ei ole mahdollista ajatella kirjoittamista – tai mitään muutakaan – pysähtymättä. Pysähtymisen lisäksi ainut mahdollinen tietoinen toiminto kirjoittaessa on puhua kirjoittamaansa ääneen. Täten kirjoittajalle jää kaksi mahdollisuutta: antautua sanojen virran kuljetettavaksi tai vuorotella kirjoittamisen ja reflektoinnin välillä. Sharplesin esittämä kuvio havainnollistaa kirjoittamiseen kytkeytymisen ja reflektoinnin syklin. Sykliin kuuluu pohdiskelu (ideoiden muodostaminen, niiden tutkiminen), erittely (ideoiden ja kielen valinta ja järjestely), tekstin tuottaminen sekä kirjoitetun materiaalin tarkastelu ja tulkinta, josta palataan taas pohdiskeluun. Kaikista yleisimmällä tasolla kirjoittajien eroja voidaan kuvata sen suhteen, mistä kohtaa kirjoittaja aloittaa kirjoittamisen ja reflektoinnin syklin. (Sharples 1999, 7–8.)

Sharples (1999, 75) jakaa kirjoitussuunnitelmat sisältösuunnitelmiin ja retorisiin suunnitelmiin. Sisältösuunnitelmissa tallennetaan ja järjestellään ideoita ja retorisisissa suunnitelmissa eritellään tekstin aihetta ja muotoa. Sisältö- ja retoriset suunnitelmat muodostavat kirjon, joka ylittää muistiinpanoista aina tekstiluonnokseen asti. Kirjoittaminen vaatii suunnitelman jatkuvaa uudelleentulkintaa, sillä kirjoittamistoiminto synnyttää ideoita, joita kirjoittajalla ei työnsä alussa ollut tai joita ei voinut yksityiskohtaisesti ilmaista. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että suunnitelmasta tulisi tarpeeton. (mt.)

Sharplesin (1999, 90) mukaan kirjoittamisen (*composing*) perusolemus ei ole sanojen kirjoittaminen, vaan tekstin muotoileminen. Muotoilussa on pääasiallisesti kyse siitä, kuinka kirjoittaja luo ja järjestää kieltä vaikuttaakseen lukijaan. Sharplesin mallissa kommunikaatio etenee kirjoittamisessa seuraavalla tavalla: kirjoittaja järjestää ideansa mentaalisiksi skeemoiksi ja esittää ne sitten sanoina. Lukija tulkitsee kirjoitetun kielen skeemoiksi ja yhdistää ne aiempiin tietoihinsa ja kokemuksiinsa. (mts. 90–91.)

Tekstin korjaaminen sisältää useita vuorovaikutteisia prosesseja. Kun kirjoittaja lukee tekstiä, hän vertaa sanojen muotoa mentaalisiin skeemoihinsa. Lukemisen jatkuessa tekstistä tulee ennustettavaa uusien sanojen sopiessa kieliopin ja tyylin kuvioihin. Jos kirjoittaja huomaa kirjoitusvirheen tai huonosti rakennetun lauseen, se on ristiriidassa hänen odotustensa kanssa, ja hän harkitsee sitä korjattavaksi. (Sharples 1999, 104.)

Sharples (1999, 103) toteaa, että kirjoittamisen tutkimuksessa selkeimpiin löydöksiin kuuluvat editointikykyjen erot asiantuntevien ja harrastelijakirjoittajien välillä. Asiantuntevat kirjoittajat editoivat enemmän ja heidän editointinsa laatu on parempaa. Siinä missä asiantuntevat kirjoittajat muuttavat tekstin kokonaisrakennetta, harrastelijat tekevät muutoksia sanan tai lauseen tasolla. Hyvät kirjoittajat tekevät muutoksia tekstin merkitykseen siinä missä huonot kirjoittajat korjaavat vain oikeinkirjoitusta ja kielioppia. Tutkimukset ovat osoittaneet, että toisinaan tekstin editoinnista voi olla jopa haittaa. Pintatason muutosten tekeminen teksteihin vaikuttaisi johtavan siihen, että harrastelijakirjoittajat jättävät huomiotta muita tärkeitä aspekteja, kuten sisällön syvyyden ja laajuuden. (mts. 103–104.)

Huonosti kirjoitettujen lauseiden löytäminen ja korjaaminen on siis olennainen osa editoimista, mutta ei vaativin eikä tuottoisin osa. Kouluikäisille lapsille opetetaan ainoastaan editointia lukijan miellyttämiseksi, ei editointia uuden ymmärryksen löytämiseksi itselle. Jälkimmäinen taito karttuukin yleensä kokemuksen myötä. Asiantuntevat kirjoittajat editoivat molemmista syistä. (Sharples 1999, 104.)

Ensimmäinen editoinnin tapa, editoiminen kirjoittamisesta erillisenä toimintona, on tarkoituksellinen ja rituaalinen prosessi. Nuorille kirjoittajille tämän rituaalin suorittaa opettaja merkitsemällä tekstiin virheet ja tarvittavat muutokset. Aikuisilla ”opettaja” on sisäistetty. Kirjoittaja asettuu ulkopuolisen lukijan asemaan ja kiinnittää huomionsa tekstin kokonaisrakenteeseen ja -merkitykseen. Tämän jälkeen kirjoittaja vertaa tulkintaansa omiin aikomuksiinsa ja tekee tarvittavat muutokset. (Sharples 1999, 104–105.)

Kirjoittaja voi editoida tekstiä pienissä osioissa, kappale kappaleelta tai lause lauseelta, jolloin hän tuottaa tekstiä ja sitten editoi sitä. Tämä voi johtaa siihen, että kirjoittaja keskittyy pienemmän tason korjauksiin ja jättää isomman tason korjaukset huomiotta. Tällöin kirjoittaja myös pomppii jatkuvasti kahden mielentilan välillä: lukijan ja kirjoittajan. Kirjoittaja voi

kuitenkin luonnostella ja korjata myös pidemmissä sykleissä, jolloin hän voi omaksua lukijan roolin koko tekstin lukemisen ajaksi. Kirjoittaja voi tällöin myös editoida useammalla kierroksella. Tekstiin voi esimerkiksi merkitä korjaustarpeet symboleilla ja muistiinpanoilla ennen siirtymistä isoihin sisällöllisiin ja rakenteellisiin muutoksiin ja lopulta tyylin ja kieliopin siistimiseen. (Sharples 1999, 105.)

Toinen editoinnin tapa on editoiminen yhtä aikaa kirjoittamisen kanssa. Kirjoittaja muokkaa kieltä mielessään, kunnes se saavuttaa tyylin ja rakenteen ehdot. Osittain kirjoitetut sanat ja lauseet luovat kaavoja, jotka synnyttävät ideoita ja tarjoavat vaihtoehtoja. (Sharples 1999, 105.)

Peter Elbow (1998) puhuu teoksessaan *Writing with Power: Techniques for Mastering the Writing Process* monivaiheisen kirjoitusprosessin puolesta. Kirjoittaminen vaatii kykyä sekä luomiseen että kritisoimiseen, ja nämä kyvyt ovat keskenään niin erilaisia, että ne ovat yleensä ristiriidassa. Useimmiten onkin hyödyllistä erottaa nämä kaksi prosessia toisistaan. Ensin tulisi kirjoittaa mahdollisimman vapaasti ja tuottaa mahdollisimman paljon sanoja ja ideoita. Tämän jälkeen voi omaksua kriittisemmän näkökulman, jättää pois huonot kohdat ja muokata sitä mikä on hyvää. (mts. 7.) Elbow'n (mts. 39) mukaan useimmat ihmiset kuitenkin yrittävät vaistomaisesti saada kirjoitettua tekstinsä oikein ensimmäisellä kerralla – säästäähän se editoimisen vaivan. Metodi on vaarallinen, sillä se lisää kirjoittajan paineita. Tarve kirjoittaa hyvin estää tekstin aineksia kehittymästä kirjoittajan mielessä. (mts. 42.)

Siinä missä Elbow (1998) selkeästi kannattaa kirjoittamista ja editoimista erillisinä prosesseina, Sharples (1999, 107) näkee molemmissa editoimisen tavoissa omat haasteensa. Editoiminen erillisenä toimintana vaatii kykyä nähdä teksti kokonaisuutena. Editoiminen yhtä aikaa kirjoittamisen kanssa puolestaan vaatii tietämystä kielestä ja kykyä nähdä erilaisia tapoja asioiden ilmaisemiseen viivyttämättä sanojen virtaa. Myös editoiminen erillisenä toimintana vaatii kielen tuntemista, mutta tällöin kirjoittajalla on myös parempi mahdollisuus pysähtyä miettimään. (mt.)

Elbow (1998, 173–175) mainitsee pahoinvoinnin mahdollisena osana muokkausprosessia. Editointivaiheessa kirjoittajaan saattaa iskeä inho ja kuvotus omaa tekstiä kohtaan, tunne siitä, että teksti on huonoa eikä enää korjattavissa. Tällaisessa tilanteessa Elbow kehottaa kirjoittamaan tai puhumaan noista tunteista sekä kenties laittamaan tekstin syrjään. Missään nimessä ei tulisi tehdä suuria muutoksia tekstiin silloin, kun teksti kuvottaa kirjoittajaa. (mt.)

Sharples (1999, 110) huomauttaa, ettei editointi ole kirjoitusprosessin viimeinen osa, vaan se muodostaa tärkeän linkin takaisin suunnitteluun ja kirjoittamiseen. Kirjoittajan lukiessa tekstiä editointitarkoituksessa hän saa uusia ideoita, jotka vaativat päästä paperille. Jokaisessa editointiprosessin osassa on ainekset uusille kirjoittamisen sykleille. (mt.)

Eroa eri kirjoittajien kirjoitusprosessien välillä havainnollistaa hyvin esimerkiksi Kirsi Pehkosen (2018) teos *Käsikirjoituksesta kirjaksi. Miten kirjailijat muokkaavat tekstiään?*, jossa yksitoista Pehkosen haastattelemaa kirjailijaa kertoo omista kirjoitus- ja muokkausprosesseistaan. Niina Hakalahti kutsuu ensimmäistä versiotaan pelkäsi materiaaliksi ja pitää kirjoittamisen mieluisimpana vaiheena editointia (mts. 29–30). Asta Ikonen puolestaan kirjoittaa heti mahdollisimman valmista tekstiä (mts. 57). Nämä esimerkit kertovat mielestäni siitä, että vaikka kirjoitusprosessista voidaan esittää joitakin yleisluontoisia huomioita ja ohjeita, kaikki niistä eivät päde kaikkiin kirjoittajiin ja kirjoitusprosesseihin.

## 4.2 Novellin kirjoittamisesta

Charles Barrett (2009) puhuu novellin kirjoittamisesta alun perin 1800-luvun lopulla julkaistussa oppaassaan *Short Story Writing. A Practical Treatise on the Art of the Short Story*. Vaikka teos on vanha ja painottaa monia nykypäivän valossa epärelevanteilta näyttäviä asioita, se sisältää myös ajatuksia, joita voidaan soveltaa novellin kirjoittamiseen vielä nykyäänkin. Hyödynnän siksi joitakin Barrettin ajatuksia tarkastellessani novellin kirjoittamista.

Barrettin (2009, 119) mukaan novellin kiinnostavuus ei niinkään synny itse juonesta, vaan siitä, kuinka kirjoittaja sitä käsittelee. Kirjoittajan on kerrottava tarinansa hyvin. Oikeassa kerrontatavan valinnassa on kyse sekä kerronnan sopivuudesta miljööseen että kertojan näkökulmasta: onko hän osallisena tapahtumiin vai tarkkaileeko hän vain niitä. (mt.) Valerie Shaw'n (1983, 114) mukaan useisiin novellin kirjoittajiin vetoaa minäkertoja, sillä se tarjoaa luonnollisen keinon keskittyä elementteihin, jotka muuten voisivat vaikuttaa hajanaisilta. Shaw (mts. 115) esittää, että vaikka novellin kertoja olisi sivustakatsoja, hänellä on oltava oma fiktiivinen identiteetti ja hänen on jollakin tavalla osallistuttava tarinan toimintaan tai tarkoitukseen. Barrett (2009, 128–130) edustaa täysin päinvastaista näkemystä: hänen mukaansa lukija on kiinnostunut tarinasta, ei kertojasta, ja luonnollisin ja yksinkertaisin tapa esittää kertomus on kolmannessa persoonassa passiivisena tarkkailijana. Mikään ei saisi tulla

lukijan ja tarinan väliin (mt.). En ole taipuvainen kannattamaan kumpaakaan esitettyä näkemystä kertojan roolista, vaan uskon pikemminkin, että kertojan rooli ja näkyvyys voivat vaihdella novellista riippuen.

Shaw'n (1983, 193) mukaan on tärkeää, että novelli antaa ratkaisun avaimet sisältämäänsä mysteeriin. Useimmat hyvät novellit sisältävät selkeän oivalluksen hetken, mutta tarinan ydin voi olla myös esimerkiksi lukijan mieleen jäävä aavistus ihmisen havaintokyvyn epävakaisuudesta. Mysteeriä ei kuitenkaan tulisi sekoittaa epämääräisyyteen. (mts. 193–194.) Rajanveto epämääräisyyden ja monitulkintaisuuden välillä lienee kuitenkin häilyvä, eikä Shaw tässä yhteydessä ota kantaa mahdollisuuteen, että novellin kirjoittaja ajautuu epämääräisyyden sijaan toiseen ääripäähän: liialliseen selittämiseen ja opettavaiseen sävyyn.

Novellista ei voi etsiä samanlaista narratiivista ja temaattista kehitystä kuin pidemmistä teoksista, sillä novellissa koko tarinan merkitys on usein sidottu yhteen tapahtumaan. Tällä on vaikutuksensa siihen, miten ihmisen kokemuksia ja yksilöllistä kehitystä käsitellään lyhyessä fiktiossa. Henkilöiden elämät eivät etene asteittain, vaan ne joko muuttuvat äkillisesti tai käyvät läpi kriisin. Päähenkilö joutuu sopeutumaan muuttuneisiin olosuhteisiin, vaikka kaikki ulkoapain vaikuttaisi olevan kuten ennenkin. Kirjoittajan on vakuutettava lukija siitä, että vaihe, jonka hän päähenkilön elämästä on päättänyt esittää, todella on ratkaiseva. (Shaw 1983, 194.)

Shaw'n (1983, 195) mukaan novellin aiheen valintaa rajoittaa se, ettei novellia voi suunnitella käsittämään esimerkiksi hidasta prosessia nuoruudesta aikuisuuteen. Onkin luonnollista, että novelli keskittyy vakaisiin elämänjaksoihin. Esimerkiksi vanhuus ja lapsuus sopivat hyvin käsiteltäviksi novellissa, sillä ne tarjoavat jossain määrin rajoitetun näkökulman ja ovat ikään kuin elämän rajakohtia. (mt.)

Barrettin (2009, 93) mukaan henkilöhahmojen ulkonäön kuvaukseen riittää usein yksi sana tai ilmaus, mutta tärkeämpää on luonteen kuvailu. Henkilöhahmoista ei kuitenkaan tulisi kertoa kaikkea mahdollista. Onnistunut henkilökuvaus syntyy silmänpistävien yksityiskohtien esittämisestä ja niiden muodostamasta epämääräisestä, joskin persoonallisesta kuvasta, jonka lukijan mielikuva täydentää. (Barrett 2009, 93–96.) Shaw'n (1983, 117–118) mukaan novellissa on vähemmän tilaa määritellä henkilöhahmojen luonteenpiirteitä kuin romaanissa, ja nykyaikaiset kirjoittajat ovatkin hyväksyneet, että henkilökuvaus lyhyessä fiktiossa vaatii tyylittelyä.



Celia Huntin ja Fiona Sampsonin (2006, 94) mukaan kirjoitusprosessissa on erityisesti henkilöhahmojen ja kertojien kohdalla tärkeää löytää tasapaino vapauden ja kontrollin välillä. Kirjoittajan tulisi kehittää materiaaliinsa metaforinen tai refleksiivinen suhde, jotta materiaali alkaisi elää omaa elämäänsä kirjoittajan sille luomassa ympäristössä (mt.). Hunt ja Sampson (mts. 94–95) toteavat Luigi Pirandellon (1995) tekstin pohjalta, että henkilöhahmo voi olla autonominen luomus, jonka elämä ulottuu pidemmälle kuin kirjoittaja oli hahmoa luodessaan suunnitellut. Pirandellon (1995) ja Mikhail Bakhtinin (1984) näkemyksen mukaan kirjailijan on luotava hahmoihinsa dialoginen suhde ja samalla luovuttava kaikkietävästä luojaan asemastaan, samalla kuitenkin tarjoten rakenteen luomiensa tietoisuuksien toiminnalle ja sanoille (Hunt ja Sampson 2006, 98). Novellin henkilöhahmo voinee lähteä elämään omaa elämäänsä kirjoittajan mielessä aivan samalla tavalla kuin romaanin henkilö, mutta novellissa ei sen tiiviin muodon vuoksi välttämättä ole tilaa lähteä henkilöhahmon mukana sivupoluille esimerkiksi tarkastelemaan hahmon menneisyyttä tai kaikkia tämän ihmissuhteita. Voisikin ajatella novellin kirjoittajalle olevan erityisen tärkeää pitää kiinni kontrollista: hahmo voi kehittyä kirjoittajan mielessä loputtomiin, mutta paperille siitä on valittava vain kaikista olennaisimmat seikat.

#### 4.2.1 Kirjoittajan suhde novelliin

Tarkastelen seuraavaksi muutaman novellistin suhdetta novelliin ja ajatuksia novellin kirjoittamisesta. Hyödynnän tarkastelussa M. A. Leen (2005) toimittamaa teosta *Writers on writing: The Art of the Short Story*, jossa eri novellistit avaavat kirjoitusprosessejaan ja suhdettaan novelliin, sekä Ritva Haavikon (1980; 1991) toimittamia *Miten kirjani ovat syntyneet* -teoksia, joissa eri kirjailijat kertovat työstään ja teoksistaan.

Solveig von Schoultz (1980, 50) toteaa novellin vaativan paljon niin lukijaltaan kuin kirjoittajaltaankin, ja juuri tämä onkin mahdollisesti syynä sen houkuttelevuuteen. Novelli menee näytelmän ja lyriikan tavoin suoraan asian ytimeen ja antaa niukan muotonsa vuoksi lukijalle ikään kuin ”sysäyksen jatkaa itse ajatusta eteenpäin” (mts. 39–40). Kirjoittajan on osattava erottaa, mitä novellissa tulisi lausua julki ja mitä on vain annettava ymmärtää; tämä on von Schoultzin mukaan toisinaan kuin veitsenterällä kävelyä. Kirjoittaja tarvitsee herkkyyttä ja kokeilemista myös suhteuttaakseen novellin puitteet ja sisällyksen toisiinsa. (mts. 50.)

Velma Pollard (2005, 23–25) toteaa, että on hankalaa vastata kysymykseen siitä, miksi hän kirjoittaa juuri novelleja, ja ettei hänen oikeastaan pitäisi joutua järjeistämään tietyn genren kirjoittamista. Pollard kuitenkin arvelee yhden syyn novellien kirjoittamiseen olevan siinä, että hän saa pieniä ideoita. Novelli mahdollistaa pienen tapahtuman muodostumisen keskeiseksi, kun taas romaanissa sama tapahtuma voisi olla merkityksetön, kenties romaanin alku tai loppu. (Pollard 2005, 23–24.) Tässä mielessä esimerkiksi Prattin (1981, 184) mainitsema novellin taipumus yhden tapahtuman käsittelyyn ei näyttäydykään rajoitteena, vaan mahdollisuutena. Toisena mahdollisena syynä novellien kirjoittamiseen Pollard pitää käytettävissään olevaa aikaa: hänen kirjoittamisensa tapahtuu lyhyissä jaksoissa (Pollard 2005, 25).

Janet Kiefferille (2005) novellissa on kyse ulospäin katsomisesta, ei omasta itsestä kirjoittamisesta. Todellisen tapahtuman kertominen lievästi muunneltuna johtaa helposti siihen, että kirjailija näkee kuvaamansa tapahtuman selkeänä mielessään, mutta unohtaa lisätä itse tekstiin tärkeitä yksityiskohtia. Jos kirjoittaja ei käytä mielikuvitustaan, se surkastuu, ja kirjoittaja päätyy kirjoittamaan yhä uudelleen omaan elämäänsä liittyvistä samoista aiheista. Juuri novellissa, jossa tilaa on vain vähän, on erityisen tärkeää sisällyttää tekstiin yksityiskohtia, jotka lisäävät toden tuntua. (mts. 124–125.)

Kirjoittajien syyt kirjoittaa juuri novelleja vaikuttavat moninaisilta. Antti Tuuri (1991, 308) esimerkiksi toteaa pitävänsä novellissa siitä, että siihen voi laittaa mitä tahansa materiaalia sekä liikkua ajassa ja paikassa vapaammin kuin romaanissa. Lisäksi novellin voi hioa niin valmiiksi kuin osaa, kun taas romaaniin jää aina kohtia, johon ei ole aivan tyytyväinen (mt.). Chris Offutt (2005, 170) puolestaan pohtii sivumennen, johtuisiko hänen mieltymyksensä novellien kirjoittamiseen siitä, että hän kirjoittaa tarinoita kulloisenkin mielialansa mukaan, ja hänen mielialansa vaihtelevat nopeasti. Minoli Salgado (2005, 30) esittää yksilölliseen perspektiiviin keskittyvien novellien kirjoittamisen olevan omiaan siirtolaisille, jollainen hän itsekin on. Hannu Salama (1980, 309) toteaa kirjoittaneensa useimmat novellinsa rahanpuutteen vuoksi ja myyneensä ne alun perin aikakauslehtiin. Toisinaan novellien kirjoittamiseen ei tunnu olevan sen kummempaa syytä kuin se, että novellit sopivat kirjoittajalle. Esimerkiksi Martti Joenpolvi (1991, 59) toteaa kirjoittaneensa tekstejään siihen muotoon, ”mikä vallinneissa olosuhteissa on ollut mahdollinen”. Novelleihin keskittymistään Joenpolvi (mt.) selittää sillä, että hänen kirjoittajalaatunsa on novellistin, mikä näkyy myös hänen romaaneissaan havaitsijan- ja kertojantavasta.

Ei siis näyttäisi olevan yhtä yhdistävää tekijää, joka pätsi jokaiseen novellin kirjoittajaan. Toisille novelli tarjoaa mahdollisuuksia, toisille rajoituksia. Joillekuille novelli näyttää nivoutuvan luontevasti osaksi omaa identiteettiä. Kirjoittajat myös korostavat novellin luonteessa eri asioita: yhdelle novellissa olennaista voi olla sen sisältämän tarinan keskeneräisyys, toiselle mielikuvitukselliset yksityiskohdat ja uuden näkökulman omaksuminen.

## 5 HENKILÖHAHMON LUOMISEN PROSESSI NOVELLISSA

Käsittelen tässä luvussa novellieni kirjoitusprosessia, henkilöhahmojen syntymistä ja kehitystä sekä henkilöhahmojen eri aspekteja Hochmanin (1985) teorian pohjalta. Käyn alla tiiviisti läpi kunkin novellin sisällön ja henkilöhahmot, ennen kuin siirryn erittelemään kirjoitusprosessia. Henkilöhahmoista käsittelen sekä tässä että analyysissäni pääasiassa kunkin novellin kannalta keskeisimpiä hahmoja.

Novellin ”Narskuttaja” päähenkilönä on mies, joka potee syyllisyyttä äitinsä kuolemasta vanhainkodin tulipalossa ja kärsii sen vuoksi pahenevasta, yliluonnollisia ulottuvuuksia saavasta hampaiden narskuttelusta. Miehellä on puoliso, Paula, joka on novellin käsittämän ajanjakson ulkopuolella työskennellyt vanhainkodissa hoitajana. Novellin loppukohtauksessa päähenkilö ei enää pysty hillitsemään narskutteluunsa lainkaan ja muuttuu hirviöksi, jolla on terävät hampaat. Samalla Paula päättää tunnustaa olevansa osasyylinen päähenkilön äidin kuolemaan.

Novellissa ”Kyltymätön” on keskeisessä osassa kolme naishahmoa: Vilja, Marja ja Kielo. Hahmot yrittävät paeta täynnä yliluonnollisia vaaroja olevalta saarelta, jonne joutumisesta kellään ei ole muistikuvia. Erikoisinta saarella on, että kenen tahansa naisista kuollessa kaikki kolme palaavat takaisin saaren rannalle elossa. Kielolla on vauva, jota kaikki naiset yrittävät parhaansa mukaan pitää hengissä. Novellin loppua kohden yksi hahmoista, Vilja, alkaa aavistaa, että juuri vauva saattaa olla avain saarelta pakenemiseksi. Hän riistää vauvan Kielolta, jolloin selviää, että vauva onkin hirviömäinen olento. Novelli päättyy Viljan päättäessä hukuttaa vauvan.

”Seuralainen”-novellissa seurataan parisuhteensa päättymisestä toipuvaa yksin asuvaa Tyyniä, jonka asunnossa alkaa vilistä yliluonnollisia otuksia. Tyyni pyrkii hävittämään otuksia erilaisin keinoin. Novellin loppukohtauksessa otukset muuttuvat yhdeksi valtavaksi olioksi, joka valtaa kaikki asunnon pinnat ruumillaan.

## 5.1 Novellin kirjoitusprosessi

Kuten olen todennut aiemmin luvussa 4.1, Sharplesin (1999, 6) mukaan kirjoitusjakso alkaa joukosta ulkoisia ja sisäisiä ehtoja. Tämä väite tuntuu sopivan omaan kirjoitusprosessiini, sillä tekstini syntyivät jotakin tehtävää, pro gradu -työtä, varten. Lähtökohtana ei siis ollut idea yhdestä tai useammasta novellista, vaan novellien ideointi alkoi päätettyäni, että kirjoitan tutkielmani taiteellisena osana yhden tai useamman novellin. Yhtenä ulkoisena ehtona voi pitää sitä, että ohjaajani kehotti minua useamman novellin kirjoittamiseen. Sisäisenä ehtona voi pitää esimerkiksi kokemuksiani novellien lukemisesta, sillä se on ohjannut muun muassa novellien genren valintaa.

Kirjoitusprosessini on lähtenyt liikkeelle suunnitelmasta, jota en kuitenkaan ole pitänyt lopullisena. Ensimmäisessä työskentelypäiväkirjan merkinnässä (24.1.2020) olen todennut, että muutoksia voi tulla vielä paljon. Työskentelypäiväkirjassa ei ole mainintoja siitä, että olisin alkuun pääsemisen jälkeen palannut alkuperäisten suunnitelmien pariin etsimään ohjeita, vaan vaikuttaa siltä, että suunnitelmat ovat toimineet vain suuntaa antavana pohjana kirjoittamiselle. Uusia ideoita ja suunnitelmia on syntynyt itse työskentelypäiväkirjaan. Sharplesin (1999, 75) jaottelun perusteella suunnitelmani on ollut selkeästi lähempänä sisältösuunnitelmaa kuin retorista suunnitelmaa.

Sharplesin (1999, 7) mukaan kirjoittaessa ei voi ajatella kirjoittamista, joten kirjoittajan on joko vain kirjoitettava tai vuoroteltava kirjoittamisen ja reflektoinnin välillä. Omassa kirjoitusprosessissani kirjoittamisen ja reflektoinnin vuorottelu vaikuttaa olleen selkeää, sillä olen tavallisesti aina ensin kirjoittanut novellia ja sitten kirjannut ajatuksiani työskentelypäiväkirjaan. Toisaalta kirjoittamisen ohessa on erittäin todennäköisesti tapahtunut paljon sellaista reflektointia, joka on jäänyt dokumentoimatta. Sharples (1999, 7) toteaaakin, että useimmat kirjoittavat eivät kykene pitkäaikaiseen tekstin tuottamiseen. Ainakin kerran olen myös unohtanut kirjoittaa työskentelypäiväkirjaan heti kirjoitussession jälkeen, joten reflektointi on tapahtunut tarkoitettua myöhemmin.

Hyvin useassa työskentelypäiväkirjamerkinnässä olen paitsi reflektoinut jo kirjoittamaani tai muokkaamaani myös hahmotellut uusia ideoita ja esittänyt itselleni kysymyksiä. Toisinaan teksti muuttuu lähes tajunnanvirtamaiseksi erilaisten ideoiden ilmestyessä ja näiden ideoiden käyttökelpoisuutta pohtiessa:

Ehkä Tyyni sittenkin etäopiskelee, jotakin hyvin epäkiinnostavaa alaa, ja... ei, silloin hän upottaisi itsensä opiskeluun. Mikä ihmeen elämäntilanne olisi pakottanut Tyynin hänen nykytilanteeseensa? – Mitä jos hän sittenkin on eläkkeellä oleva vanhus? Mutta eikö olisi outoa, että vanhus pelkää löytää itsensä? (Työskentelypäiväkirja 21.10.2020.)

Barrettin (2009, 199–120) mukaan kirjoittajan tulisi valita kertojaratkaisunsa siten, että se kuulostaa tarpeeksi luonnolliselta jotta lukija unohtaa katsovansa sanoja paperilla ja kokee todella seuraavansa tarinan tapahtumia vierestä. Työskentelypäiväkirjasta ilmenee, että olen pohtinut kertojaratkaisua jokaisen novellin kohdalla. Kertojan suhdetta tarinaan olen pohtinut esimerkiksi seuraavissa otteissa:

Yritin päästä useammin Tyynin pään sisään sen sijaan että vain raportoisin ”Tyyni mietti”, ”Tyynistä tuntui”. (Työskentelypäiväkirja 16.3.2020.)

Ehkä pitäisi kuvata Tyynin ajatuksia suoraan, ei vain kertojan äänen kautta. (Työskentelypäiväkirja 28.9.2020.)

Otteista ilmenee, että olen ”Seuralaisessa” halunnut pitää kertojan mahdollisimman näkymättömissä. Ilmeisesti en ole tässä kuitenkaan onnistunut, sillä se, mitä ensimmäisen otteen mukaan olen yrittänyt tehdä, on ollut pohdinnan kohteena edelleen toisessa otteessa yli puolen vuoden kuluttua. Viimeisimmässä ”Seuralaisen” versiossa Tyynin ajatukset suodattuvatkin enimmäkseen kertojan äänen läpi. Tätä ratkaisua en ole enää työskentelypäiväkirjan viimeisissä merkinnöissä reflektoinut, mutta oletettavasti kertojaratkaisu on lopulta alkanut tuntua luontevalta.

Vaikka tavallisesti pidän henkilöhahmojen kehittelystä, työskentelypäiväkirjasta (23.2.2020) ilmenee, että ”Kyltymättömän” kirjoittamisessa henkilöhahmot ovat ainakin toisinaan olleet vähiten kiinnostava alue. Enemmän on houkutellettu fantasiaelementtien kehittäminen saarelle, joka toimii ”Kyltymättömän” tapahtumapaikkana. Merkinnöistä käy myös ilmi, että olen monesti lisännyt novelleihin hahmoja tai tehnyt muutoksia hahmoihin, koska tarina on tuntunut vaativan sitä. Tarina ei siis ole edennyt hahmojen ehdoilla, vaan päinvastoin:

Tällä hetkellä vaikuttaa hyvältä idealta lisätä päähenkilölle puoliso. Siten voin siirtää suuren osan päähenkilön sisäisestä monologiasta dialogiin. (Työskentelypäiväkirja 10.2.2020.)

Tein Marjasta tupakoijan, koska sytkäri on kätevä väline autiolla saarella. (Työskentelypäiväkirja 4.3.2020.)

Paula on ehkä epämääräinen hahmo, mutta hän täyttää tarkoituksensa. (Työskentelypäiväkirja 22.10.2020.)

Viimeinen yllä olevista otteista osoittaa sen, että päähenkilön puolison eli Paulan henkilöahmo ”Narskuttajassa” on ennen kaikkea väline, joka täyttää tarinassa jonkin tarkoituksen. Vaikka Paulan rooli on ensimmäisen ja kolmannen otteen välillä kasvanut huomattavasti, olen viimeisen otteen perusteella edelleen pitänyt häntä toissijaisena juonelle ja päähenkilön tarinalle, mikä vastaa luvussa 2.1 mainittua Aristoteleen (1977, 24) näkemystä juonen ensisijaisuudesta.

Olen työskentelypäiväkirjan ensimmäisessä merkinnässä (24.1.2020) pohtinut omien kokemusten hyödyntämistä ”Narskuttajan” ja ”Seuralaisen” päähenkilöiden kehittämisessä. ”Narskuttaja”-novelliin sain alun perin idean omasta narskuttelustani, ja se lieneekin suurin yhdistävä tekijä itseni ja ”Narskuttajan” päähenkilön välillä. En siis ”Narskuttajan” kirjoittamista reflektoidessani ole pohtinut henkilöahmoon samastumisen vaaroja. ”Seuralaisen” päähenkilön kohdalla olen sitä vastoin joutunut miettimään myös itseni etäännyttämistä hahmosta:

Toisaalta tuntuisi jotenkin vaikealta tehdä Tyynistä opiskelija – hahmo tulee ikään kuin liian lähelle itseäni. Tarvitsisin ehkä uusia keinoja etäännyttää hänet itsestäni. (Työskentelypäiväkirja 19.2.2020.)

”Seuralaisen” ensimmäisessä versiossa Tyyni sai ainakin osittain onnellisen lopun. Myöhemmin olen kuitenkin vienyt hahmoa entistä kauemmas itsestäni, ja myös hahmon kohtalo on muuttunut avoimeksi ja mielestäni toimivammaksi. Luvussa 4.2.1 mainittu Janet Kiefferin (2005) näkemys siitä, ettei novellin tulisi kertoa kirjoittajasta itsestään, osoittautuu kenties tässä suhteessa oikeaksi: kirjoittaja saa aikaan mielenkiintoisemman tarinan, kun käyttää mielikuvitustaan pelkkien omien kokemustensa sijaan.

Läpi koko työskentelypäiväkirjan on havaittavissa kokemus epävarmuudesta, jota olen kirjoittaessani tai tekstiä muokatessani kokenut. Merkinnöistä on luettavissa tietämättömyyttä siitä, mihin teksti on menossa tai miten sitä tulisi parannella. Tehdyt valinnat eivät useinkaan tunnu lopullisilta, ja hyvin usein esiintyy ajatus, että johonkin kohtaan tai ongelmaan on vielä palattava myöhemmin asian ”hauduttelun” jälkeen. Aina ei myöskään tunnu selvältä, miksi olen kirjoittanut tietyllä tavalla:

Miten halu säilyttää elämänhallinta on oleellinen tämän henkilöahmon tarinassa? Sitä pitää vielä miettiä. (Työskentelypäiväkirja 25.1.2020.)

En ole edes varma, millaista lopputulosta tavoittelen. (Työskentelypäiväkirja 17.2.2020.)

Toimiiko tämä päätös, millä tavalla se muuttaa Tyyinin henkilöahhaa? (Työskentelypäiväkirja 9.9.2020.)

Epävarmuutta näyttää työskentelypäiväkirjassa liittyvän myös siihen, kuinka juuri novellin tarjoamissa puitteissa voi tai pitäisi kirjoittaa. Olen esimerkiksi pohtinut, onko kolme keskeistä henkilöahhaa liikaa (Työskentelypäiväkirja 3.2.2020) ja voiko novelli käsittää viikkojen pituisen ajanjakson, jossa on monta tapahtumaa (Työskentelypäiväkirja 28.2.2020). Barrettin (2009, 101) mukaan novellissa tulisi yleensä olla vain yksi tai kaksi keskeistä henkilöä. Tarina ei saisi kovin paljon liikkua paikasta tai ajasta toiseen (mts. 43).

Työskentelypäiväkirjassa ilmenee myös kokemus siitä, ettei ideoille ja ajatusprosesseille aina tunnu löytyvän syytä. Joskus ratkaisut löytyvät itsestään, minkä jälkeen kirjoittaminen etenee hetken omalla painollaan:

En tiedä, miten päädyin tähän muutokseen näin yhtäkkiä. – – Idea vaimosta hoitajana vain pulpahti jostakin. Ja tuntui kätevältä, että puoliso oli tavattu vanhainkodin kautta. Kaikki nivoutuu yhteen, puoliso sai isomman roolin eikä ole enää mukana ainoastaan siksi, että päähenkilöllä olisi puhekuppani. (Työskentelypäiväkirja 14.4.2020)

Useassa merkinnässä olen ilmaissut vastenmielisyyttä kirjoittamista tai tekstin muokkaamista kohtaan. Lisäksi merkinnöissä (kolmas ote alla) voi havaita merkkejä siitä, mitä Peter Elbow (1998, 173) nimittää pahoinvoinniksi eli inhoksi omaa tekstiä kohtaan:

Olin tehnyt taas mieluummin mitä tahansa muuta kuin kirjoittanut, joten viivyttelin aloittamista. (Työskentelypäiväkirja 19.2.2020.)

Ajatus novelleihin palaamisesta on ollut ahdistava. En tiedä, olenko halunnut ikinä viimeistellä mitään tekstiä yhtä vähän kuin ”Seuralaista”. (Työskentelypäiväkirja 9.9.2020.)

Koko novelli vaikuttaa tällä hetkellä kaamealta ja sekavalta ja alkuperäinen idea tuntuu haihtuneen taustalle. (Työskentelypäiväkirja 17.2.2020.)

Ajoittain kirjoittamisen ilo näyttääkin kokonaan puuttuneen kirjoitusprosessista. Vastapainoksi työskentelypäiväkirjassa on kuitenkin kohtia, joissa uusien ideoiden ja oivallusten synnyttämä innostus on läsnä:

Olen ”Narskuttajan” suhteen hyvillä mielin. – – En koe olevani umpikujassa. (Työskentelypäiväkirja 12.5.2020.)

Tästä [”Seuralaisesta”] voi tulla vielä ihan mielenkiintoinen novelli. (Työskentelypäiväkirja 15.9.2020.)



Ratkaisut hankaliin kysymyksiin näyttävät usein löytyneen monen muokkauksen tai palautteen saamisen myötä. Alla oleva ote todentaa hyvin Sharplesin (1999, 110) väitettä siitä, että myös editointiprosessi synnyttää uusia ideoita:

Novelli tuntuu avautuvan itsellenikin kunnolla vasta nyt kun olen kirjoittanut, hautonut ja muokannut sitä jo pitkään. (Työskentelypäiväkirja 22.10.2020.)

Elbow'n (1998, 121) mukaan on hyvä, jos kirjoittajan ei tarvitse muokata tekstiään ennen kuin hän on tuottanut sitä niin paljon, että voi myös karsia paljon. Huonon luonnoksen muokkaaminen on turhaa (mt.). Työskentelypäiväkirjani merkinnöistä ilmenee, että olen mielestäni joutunut muokkaamaan vajavaisia ensimmäisiä versioita:

Tuntuu väärältä joutua lisäämään näin paljon editointivaiheessa. Olisi helpompi laihduttaa lihavaa tarinaa kuin päinvastoin, helpompi karsia turhia tietoja henkilöahmoista kuin lisätä niitä jälkikäteen. Mutta sama lihotusoperaatio toistunee muidenkin novellien kohdalla. (Työskentelypäiväkirja 1.3.2020.)

Tälle olen pohtinut syyksi sitä, että minulla on ollut kiire saada ensimmäiset versiot valmiiksi, jotta olisi jotain mitä editoida (Työskentelypäiväkirja 1.3.2020). Mahdollisesti ideoiden pidempi kypsyttely ennen kirjoittamisen aloittamista olisi ratkaissut ainakin osan ongelmasta. Solveig von Schoultz (1980, 50) puhuukin hautomisen tärkeydestä novellin kirjoittamisessa:

Ongelmaa on voinut hautoa pitkän aikaa pystymättä luomaan sen ympärille lihaa ja verta, tietäen että on maltettava odottaa. Jajonakin päivänä sitten jokin ulkonainen vaikutelma, nähty ihminen, kerrottu tapahtuma yhtäkkiä kattaa koko sisäisen ongelman. – – Tarvitsee vain antaa asian kypsyä, kunnes näkee ja tuntee henkilönsä ja heidän suhteensa, kunnes tietää minkänäköisiä he ovat, miten he elävät, mitä pelkoja, toiveita ja salaisuuksia he kantavat mielessään.” (Solveig von Schoultz 1980, 50.)

Omassa prosessissani hauduttelu on useimmiten tarkoittanut tekstien laittamista syrjään ja niiden unohtamista kokonaan. Uusia ideoita on saattanut ilmestyä tehdessäni jotain kirjoittamiseen liittymätöntä, mutta usein niiden syntyminen tai lopulliseen muotoonsa kehittyminen on vaatinut tekstin ääreen palaamista.

Kaiken kaikkiaan kirjoitusprosessini näyttää edenneen ei-lineaarisesti ja matkalla on ollut niin turhautumisia kuin positiivisia yllätyksiäkin. Suunnitelmani ovat olleet suuntaa antavia ja paljastuneet kirjoittamisen myötä epätäydellisiksi. Ratkaisut ovat joskus löytyneet yllättävistä paikoista.

Aluksi vaikutti selkeältä, kuinka novelli etenee, ketä siinä esiintyy ja mitä tapahtuu, mutta mitä pidemmälle kirjoitan, sitä enemmän paljastuu aukkoja ja uusia tapoja toteuttaa jokin asia. (Työskentelypäiväkirja 10.2.2020.)

Sain kuitenkin ”Kyltymättömästä” palautetta ystävältä ja kävimme siitä hyvän keskustelun. – – Vastaukset olivat niin yksinkertaisia, että ihmettelen, kuinka en nähnyt niitä aiemmin. (Työskentelypäiväkirja 12.5.2020.)

## 5.2 Henkilöhahmojeni tarkastelu Hochmanin teorian pohjalta

Hochman (1985, 88) on pyrkinyt luomaan teorian, joka soveltuu käsittelemään sellaisiakin hahmoja, jotka esiintyvät ”romaanina vähemmän mimeettisissä” genreissä ja joka kattaa koko kirjallisuuden sisältämien mahdollisuuksien kirjon. Hochmanin omat esimerkit kategorioidensa selittämiseksi sisältävät enimmäkseen romaanien ja näytelmien henkilöhahmoja, mutta myös joitakin novellien hahmoja. Täten Hochmanin kategorioiden tulisi soveltua novellin henkilöhahmojen käsittelyyn, mutta joidenkin kategorioiden osalta henkilöhahmoja saattaa olla vaikeampi käsitellä kuin toisten.

### 5.2.1 Tyyliteltyys

Tyyliteltyys-kategoria sopinee hyvin novellin henkilöhahmon käsittelyyn, sillä novellissa henkilöhahmosta on tilaa kertoa vain kaikkein oleellisin. Novellin tiiviys vaatii siis lähtökohtaisesti suurempaa henkilöhahmon tyylittelyä kuin esimerkiksi romaanissa on tarpeellista.

Työskentelypäiväkirjasta (24.1.2020) ilmenee, että olen kirjoittamisen alkuvaiheessa yrittänyt tietoisesti kärjittää ”Narskuttajan” ja ”Seuralaisen” päähenkilöitä: olen kirjoittanut haluavani ensiksi mainitusta *liioitellun* ja pyrkiväni *korostamaan* tiettyjä piirteitä jälkimmäisessä. ”Narskuttajan” päähenkilön elämää määrittää syyllisyys, joka myös novellin viimeisimmässä versiossa on lähes aina läsnä. Hahmoa ei kuitenkaan voi pitää aivan maksimaalisesti tyyliteltyinä. Minäkertojan ansiosta lukijalla on pääsy päähenkilön mieleen, jossa on syyllisyydentunteen lisäksi tilaa myös esimerkiksi puolisolalle, kissalle ja arkisille velvollisuuksille.

”Seuralaisen” päähenkilö Tyyni alkoi kärjistettynä henkilöhahmona ja on kirjoitusprosessin myötä muuttunut ensin entistä kärjistetyimmäksi. Lopulta Tyyni on kuitenkin saanut lisää

piirteitä ja muuttunut vähemmän karikatyyrimaiseksi. Alla olevat otteet ilmentävät tätä prosessia:

Hänessä on korostuttava itsenäisyys ja ylpeys, halu pärjätä yksin aina naurettavuuteen asti. (Työskentelypäiväkirja 24.1.2020)

Tein Tyynistä entistä vainoharhaisemman oloisen. (Työskentelypäiväkirja 8.3.2020.)

Tyyni pelkää kohdata itsensä. – – Hänen ei ole pitkään aikaan tarvinnut pohtia sitä, kuka hän on. Tyyni pohtii, kuinka hän ennen rakasti kirjojen lukemista ja itsensä löytämistä kirjojen henkilöistä. Enää Tyyni ei lue, minkä on tarkoitus viitata siihen, ettei hän uskalla etsiä itseään. – – Hänellä on varmaankin huono itsetunto – pitääkin lisätä vihjeitä siitä. (Työskentelypäiväkirja 21.10.2020.)

”Kyltymättömän” henkilöahmot on alusta lähtien kirjoitettu kukin oman yhteiskuntaluokkansa edustajiksi (Työskentelypäiväkirja 30.1.2020). Silti yksikään hahmo ei ole selkeä kärjistys omasta luokastaan. Lähimpänä karikatyyriä lienee Kielö, jonka piirteitä pohdin esimerkiksi seuraavassa otteessa:

Lisäsin Kielölle puheenvuoron, jossa tulee selkeästi (liiankin selkeästi?) ilmi hänen yläluokkaisuutensa. Hän puhuu Louis Vuittonista ja matkustelusta, ihmettelee miksi kasvit ja eläimet saarella ovat niin erilaisia kuin ne mitä hän on matkoillaan nähnyt. Ehkä kommentti korkokengistä on vähän naurettava kyseisessä tilanteessa. Tavallaan sen pitääkin olla. (Työskentelypäiväkirja 23.9.2020.)

Kuten on todettu luvussa 2.2, Hochmanin (1985, 91) mukaan yksi tärkeimpiä välineitä luonnollisessa henkilökuvauksessa, joka rinnastuu ei-tyyliteltyihin henkilöahmoihin, on subjektin validoiminen esittämällä hänen pyrkimystensä kohde. Jokaisessa kolmessa novellissa henkilöahmojen tavoitteet vaikuttavat ainakin pintapuolisesti selviltä: ”Seuralaisen” Tyyni haluaa päästä eroon asunnossaan riehuvista tuholaisista, ”Kyltymättömän” naiset yrittävät päästä pois saarelta ja ”Narskuttajan” päähenkilö haluaa lopettaa hampaidensa narskuttelun. Novellien voisi siis tulkita käyttävän luonnollisen henkilökuvauksen välineitä. Toisaalta henkilöahmoilla on myös tiedostamattomia ja ristiriitaisia motiiveja: ”Narskuttajan” päähenkilö yrittää päästä yli äitinsä kuolemasta, ja ”Seuralaisen” päähenkilö on toipumassa erostaan ja sen aiheuttamasta yksinäisyydestä, vaikei itse täysin ymmärräkään sitä. ”Kyltymättömän” Vilja puolestaan haluaisi saada itsensä, muut henkilöt ja vauvan turvallisesti pois saarelta, mutta alkaa ymmärtää, että itse vauva saattaa olla esteenä saarelta pakenemiselle. Tällöin alkaa Viljan henkilöahmon sisäinen kamppailu siitä, mikä teko on oikein. Henkilöahmojen kuvauksessa voi siis nähdä myös Hochmanin (1985, 92) mainitsemia freudilaisen käsityksen keinoja.

Edellisessä kappaleessa kuvatuin perustein voisi sanoa kaikissa novelleissa esiintyvien keskeisimpien henkilöhahmojen olevan vähintään jossain määrin luonnollisia. Kysymys siitä, kummalle puolelle tyylieltyys–luonnollisuus- tai minimaalisesti tyylielty–maksimaalisesti tyylielty-skaalaa kukin hahmo asettuu, on kuitenkin vaikea, sillä nähdäkseni käsitys ”luonnollisuudesta” vaihtelee paitsi ajan ja kulttuurin myös eri yksilöiden välillä. Omien pohdintojeni pohjalta pitäisin ainoastaan ”Narskuttajan” päähenkilöä ja ”Seuralaisen” päähenkilöä enemmän minimaalisesti kuin maksimaalisesti tyylieltyinä. Nämä kaksi henkilöhahmoa ovat käsittelemieni hahmojen joukosta ne, joiden elämää lukija pääsee seuraamaan tiiveimmin, mikä mahdollistaa hahmojen motiivien ja sisäisten konfliktien paljastamisen.

Henkilöhahmojeni luonnollisuutta pohtiessa on otettava huomioon, että ne toimivat ei-luonnollisissa maailmoissa tai ainakin todistavat ilmiöitä, jotka poikkeavat arkitodellisuuden tapahtumista. Henkilöhahmojen reaktiot fantastisiin ilmiöihin vaihtelevat: ”Narskuttajan” päähenkilö on järkyttynyt muodonmuutoksestaan hirviöksi, kun taas hänen puolisonsa ei vaikuta edes huomaavan sitä. Tekeekö luonnollinen reaktio outoon tapahtumaan päähenkilöstä luonnollisemman hahmon kuin puolisosta? Koska Hochmanin (1985, 95) mukaan maksimaalinen tyylielty näyttää eri genreissä erilaiselta, voinee ajatella, että myös luonnollisuuden kriteerit vaihtelevat genrestä riippuen. Jos hyväksytään, että spekulatiivisessa fiktiossa paitsi maailma myös ihmisten käytös voi poiketa totutusta, ei ole mielekää arvioida henkilöhahmojen reaktioiden luonnollisuutta mahdottomien tapahtumien edessä.

### **5.2.2 Koherenssi**

Koherenssi näyttää kategorialta, joka soveltuu hyvin novellin hahmojen tarkasteluun. Novelli sallinee sekä hyvin koherentit että hyvin ristiriitaiset henkilöhahmot, ja tähän todennäköisesti vaikuttaa myös novellin alalaji: esimerkiksi kokeellisessa novellissa voisi olettaa tavattavan runsaasti äärimmäisen ristiriitaisia hahmoja.

Kuten on todettu luvussa 2.2, koherenssi–ristiriitaisuus-skaalan ristiriitaisuus-ääripäässä ovat sellaiset henkilöhahmot, joilla ei näytä olevan mitään yhdistäviä periaatteita (Hochman 1985, 98). Kolmessa käsitellyssä olevassa novellissa ei näyttäisi olevan tällaisia henkilöhahmoja lainkaan, vaan kaikkien hahmojen toiminnassa ja luonteissa voi nähdä jonkinlaista johdonmukaisuutta.

”Narskuttajan” päähenkilö on selkeästi lähempänä koherenssi- kuin ristiriitaisuus-ääripäätä, sillä hän ottaa johdonmukaisesti läheisensä huomioon lähes kaikessa mitä tekee alusta loppuun asti. Mutta jos hahmon toiminta ei ole suorastaan ennustettavaa, ei sitä voi kutsua myöskään arvaamattomaksi. ”Narskuttajan” Paula puolestaan on ristiriitaisempi hahmo. Paulan ristiriitaisuus ja sen oikeutus on pohdinnan kohteena seuraavassa otteessa:

Hän on ollut ystävällinen auttaessaan päähenkilön äitiä, mutta toisaalta hän on ollut julma ja välinpitämätön ehdottaessaan, että vanhainkodin hätäuloskäynnit tukitaan. Ehkä tämä on liiankin ristiriitaista. Toisaalta Paulasta saadaan tietoa vain päähenkilön kerronnan läpi, joten on kai luonnollistakin, ettei hänestä ja hänen ajatusprosesseistaan selviä kaikkea. Lienee kuitenkin helppoa ymmärtää, miten hoitaja voi väsyä työssään. (Työskentelypäiväkirja 22.10.2020.)

Olen pohtinut ristiriitaisuuden vaikutelman yhteyttä siihen, mitä hahmosta näytetään lukijalle. Olen selittänyt hahmon ristiriitaisuutta itselleni sillä, että kuka tahansa luonnollinenkin henkilö voisi väsyä hoitotyössä ja täten päätyä huonoihin ratkaisuihin. Näennäinen ristiriitaisuus olisikin siis hahmossa tapahtunut kehitys.

Työskentelypäiväkirjassa kysymys koherenssista nousee esiin myös esimerkiksi seuraavassa otteessa, jossa pohdintana on ”Seuralaisen” päähenkilön Tyynin luonteenpiirteiden yhteensopivuus:

Sopiiko Tyynin hahmoon toisten asettaminen itsen edelle? Tätä pitää miettiä. (Työskentelypäiväkirja 30.1.2020.)

Pyrkimyksenä on siis ollut tehdä henkilöahmosta koherentti, sovittaa hahmon piirteet uskottavasti yhteen. Huomattavasti myöhemmin ”Seuralaista” työstäessäni olen kuitenkin pohtinut mahdollisuutta tehdä Tyynin henkilöahmosta tarkoituksellisesti ristiriitainen yhdistelemällä hänessä vanhan ja nuoren henkilön piirteitä:

Tyyni on kyllä mummomainen nimi. Mutta entä jos hahmossa olisi tällaisia ristiriitoja? Joissakin kohtauksissa hän vaikuttaa mummolta, joissakin nuorelta. Lukija ei oikein tiedä, kuka Tyyni on, vain sen, että hän on yksinäinen. Tyyni on kaikkien yksinäisten henkilöitymä. Voiko sellaista tehdä? (Työskentelypäiväkirja 10.9.2020.)

Yllä olevaan pohdintaan voi yhdistää myös kirjaimellisuus-symbolisuus-kategorian sekä tyylieltyys-luonnollisuus-kategorian: olen kaavaillut Tyynistä yksinäisyyden henkilöitymää, jonka ainoa selkeä piirre olisi juuri yksinäisyys. Myöhemmin olen kuitenkin luopunut

kyseisestä ajatuksesta. ”Seuralaisen” viimeisimmässä versiossa Tyyni on koherentti hahmo, jonka sisäiset ristiriidat alkavat kuitenkin novellin loppua kohden paljastua. Tyynin henkilöahmon kohdalla ei siis voida puhua äärimmäisestä koherenssista.

Hochmanin (1985, 99) mukaan joillakin hyvin koherenteilla henkilöahmoilla voi olla selkeät motiivit, joita ei kuitenkaan voi ymmärtää sellaisen psykologian avulla, joka pätsisi todellisiin ihmisiin. ”Kyltymättömän” Kielo lienee lähimpänä tällaista hahmoa. Hänen selkein tavoitteensa on pitää vauvansa hengissä, mikä vaikuttaa aluksi luonnolliselta: lukija voi hyvin uskoa, että äiti haluaa suojella lastaan. Kun paljastuu, että vauva onkin hirviö, Kielon motiivit muuttuvat vähemmän ymmärrettäviksi. Muita ”Kyltymättömän” henkilöitä voi pitää melko koherentteina ja heidän motiivejaan sekä selkeinä että uskottavina.

### 5.2.3 Eheys

Novelli kertoo pääsääntöisesti vain yhden jakson henkilöahmon elämästä, mikä pitää paikkansa myös tätä tutkielmaa varten kirjoitettujen novellien kohdalla. Siksi henkilöahmoista ei voi näyttää näiden elämän jokaista puolta. Erittäin eheät henkilöahmot – eli hahmot joista on kerrottu tarpeeksi, jotta lukija kokee tietävänsä hahmosta kaiken olennaisen (Hochman 1985, 103) – ovatkin oletettavasti tyypillisempiä romaaneille, sillä romaanissa sekä kirjoittajalla että lukijalla on runsaasti aikaa tutustua keskeisiin hahmoihin näiden joutuessa erilaisiin tilanteisiin.

Esimerkiksi ”Narskuttajan” päähenkilö näyttäytyy puolison ja surevan pojan roolissa, mutta lukija ei saa koskaan tietää, millainen hän on esimerkiksi työntekijänä tai ystäviensä seurassa. Kyseisen hahmon eheyttä pohtiessa onkin kysyttävä, uskooko lukija siitä huolimatta saaneensa hahmosta selkeän kokonaiskuvan. ”Narskuttajan” päähenkilö on tunnollinen ja ottaa toiset huomioon kaikilla novellissa esitetyillä elämänsä osa-alueilla. Lukijalta ei ole siis kohtuutonta otaksua, että henkilö käyttäytyy samankaltaisesti myös niillä elämänsä alueilla, joista novellissa ei anneta tietoa. Täten ”Narskuttajan” päähenkilöä voisi pitää suhteellisen eheänä.

Samassa novellissa esiintyvä Paula näyttäytyy päähenkilöön verraten sirpaleisena hahmona. Dialogin, toiminnan ja päähenkilön ajatusten kautta Paulasta selviää muun muassa hänen olevan univajeinen, pitävän kissoista, olleen omistautuva hoitaja vanhainkodissa ja toisaalta olleen tarpeeksi välinpitämätön ehdottaakseen arveluttavaa ratkaisua vanhusten karkailuun. Lukijan on siis muodostettava Paulasta kuva irrallisilta vaikuttavien seikkojen perusteella.

Paulan pään sisälle ei koskaan päästä, joten lukija voi vain arvailla, millainen käsitys Paulalla on itsestään tai mitkä ovat hänen pääasialliset motiivinsa. Toisaalta Paula ei ole äärimmäisen sirpaleinen hahmo, sillä lukija pystyy lopun paljastuksen myötä ymmärtämään häntä ja hänen tekojaan ainakin jollain tasolla. Rivien välistä lukija voi tulkita, että Paulaa, kuten päähenkilöäkin, on pitkään vaivannut syyllisyys.

Työskentelypäiväkirjassa voi nähdä kohtia, jotka liittyvät henkilöhahmojen eheyden pohtimiseen. Seuraavassa otteessa olen pohtinut, kuinka tärkeää on Tyynin ammatin mainitseminen:

Olen kahden vaiheilla, pitäisikö mainita Tyynin mahdollinen ammatti, työttömyys tai opiskeleminen. Ne ovat tärkeitä asioita hahmossa. Mutta ovatko ne olennaisia Tyynin tarinassa? Mitä lukija saa irti siitä tiedosta, että Tyyni on vaikkapa eläinlääkäri? (Työskentelypäiväkirja 14.9.2020.)

Toteamuksen ammatin tärkeydestä voi katsoa viittaavan siihen käsitykseen, että lukija tarvitsee tiedon ammatista muodostaakseen kokonaiskuvan hahmosta. Heti seuraavaksi olen kuitenkin pohtinut, onko ammatin tietäminen olennaista juuri tämän hahmon kohdalla; mitä sellaista uutta ammatti kertoo hahmosta lukijalle, joka auttaisi ymmärtämään käsillä olevaa tarinaa? Lopulliseen versioon ”Seuralaisesta” olen päättänyt sisällyttää maininnan etätöiden tekemisestä, mutta ammatti jää epäselväksi. Ammatista kuitenkin kertoo jotakin jo mahdollisuus etätöiden tekemiseen.

Tyyni viettää suurimman osan ”Seuralaisen” kuvaamasta ajasta yksin, joten lukija ei saa kattavaa tietoa siitä, kuinka tämä käyttäytyy muiden ihmisten seurassa. Lukija pääseeikin seuraamaan lähinnä sitä, kuinka Tyyni painii asuntonsa tuholaisongelman kanssa. Tätä kautta lukija kuitenkin pääsee selville Tyynin keskeisistä luonteenpiirteistä, kuten neuvokkuudesta ja itsetietoisuuden puutteesta. Tyynin voisi siis katsoa asettuvan hieman lähemmäs skaalan eheyden kuin sirpaleisuus-ääripäätä.

”Kyltymättömän” henkilöhahmojen elämään saadaan kahden muun novellin hahmoihin verrattuna erittäin kapea kurkistus. Lukija ei esimerkiksi saa tietoonsa yhdenkään hahmon ammattia tai perhesuhteita lukuun ottamatta sitä, että Kielo on äiti ja kaksi muuta naista eivät ole. Henkilöhahmoista voi vetää johtopäätöksiä ainoastaan sen perusteella, miten he toimivat selvitäkseen pois saarelta ja mistä ja miten he sinä aikana keskustelevat.

Työskentelypäiväkirjan perusteella olenkin varhaisessa vaiheessa kirjoitusprosessia pitänyt ongelmallisina henkilöhahmojen luonteista annettavien vihjeiden vähäisyyttä:

Henkilöhahmot kaipaavat rutkasti lihaa luiden ympärille. – – Henkilöiden puhetyylit ovat keskenään melko samanlaiset enkä ole muistaakseni kuvaillut kenenkään ulkonäköä. Joitakin luonteenpiirteitä tulee esiin dialogin ja toiminnan kautta. (Työskentelypäiväkirja 24.2.2020.)

”Kyltymättömän” kolme naishahmoa jäävät käsitellyistä henkilöhahmoista kenties sirpaleisimmiksi senkin jälkeen, kun olen kasannut niille ”lihaa luiden ympärille”. Kuten luvussa 2.2 on todettu, Hochman (1985, 107–108) pitää äärimmäisen sirpaleisina hahmoja, jotka tuntuvat toiminnan funktioilta ja joita ei voi kuvitella yksinään. Kielon henkilöhahmo saattaa näyttäytyä tällaisena hahmona, sillä lukijalle ei koskaan selviä, miksi tämä pitää huolta hirviöstä; se tuntuu tapahtuvan vain koska juoni sitä vaatii. Viljan henkilöhahmo puolestaan näyttää merkkejä päättäväisyydestä novellin alusta loppuun asti siinä missä Marjan hahmo on alusta loppuun passiivinen, joten näiden kahden hahmon toiminta (tai toimimattomuus) novellin lopussa ei vaikuta kaukaa haetulta. Täten Viljan ja Marjan henkilöhahmot voi nähdä Kielon hahmoa eheämpinä, kenties jopa lähempänä eheys- kuin sirpaleisuus-ääripäätä.

Eheys vaikuttaa loppujen lopuksi kenties vaikeammin arvioitavissa olevalta kategorialta, sillä se on niin vahvasti kytköksissä lukijan subjektiiviseen kokemukseen. Siinä missä yksi lukija saattaa uskoa tietävänsä hahmosta kaiken olennaisen, toinen voi kokea hahmon sirpaleiseksi ja tämän motiivit epämääräisiksi. Kirjoittajana tiedän henkilöhahmoistani enemmän kuin lukija, ja siksi on haasteellista asettua lukijan asemaan arvioimaan, kuinka eheiltä hahmoni näyttävät.

#### 5.2.4 Kirjaimellisuus

”Kyltymätön” on novelleista kaikkein symbolisin, ja sen esittämät hahmot on jo novellin ensimmäisessä versiossa tarkoitettu hyvin symbolisiksi edustamaan eri yhteiskuntaluokkia. Toisaalta luokkansa mukaan määrittyviä henkilöhahmoja voi pitää myös symbolisen sijaan kirjaimellisesti luokkansa mukaisina. Olen useassa merkinnässä pohtinut sitä, kuinka rakennan hahmoja siten, että ne sopivat yhteen edustamiensa luokkien kanssa:

Mietin, kuinka paljon minun tulisi korostaa eri hahmojen yhteyttä eri yhteiskuntaluokkiin. Pitäisikö tehdä Kielosta selvästi yläluokkainen? Kenties hänellä olisi viidakkoon sopimattomat vaatteet ja kengät, – –? En haluaisi Kielon olevan ilmiselvästi ylimielinen ja ahne. – – Miten toteutan novellin symboliikan aliarvioimatta lukijaa? (Työskentelypäiväkirja 23.2.2020.)



Kuten otteesta käy ilmi, en ole kuitenkaan halunnut tehdä henkilöistä varsinaisesti karikatyyreja. Vaikka hahmot siis ovat lähempänä symboliikka-ääripäätä kuin kirjaimellisuutta, lukija ei vielä novellin alussa todennäköisesti näe hahmojen symbolista merkitystä, vaan se paljastuu myöhemmin, kenties vasta lukijan rakentaessa novellista tulkintaansa.

”Narskuttajan” ja ”Seuralaisen” henkilöt ovat selkeästi vähemmän symbolisia kuin ”Kyltymättömän” hahmot. ”Narskuttajan” päähenkilön elämä ja ajatukset pyörivät pitkälti hänen kokemansa syyllisyyden ympärillä, ja hahmo edustaakin uhrautuvaa ja tunnollista ihmistyyppiä. Silti hahmo viittaa myös itseensä, yksilöön, jolla on surunsa ja syyllisyytensä lisäksi työ, puoliso ja lenkkeilyharrastus.

”Narskuttajan” päähenkilön puoliso Paula ei alun perin syntynyt edustamaan mitään tiettyä ihmistyyppiä. Viimeisimmässä versiossa hän kuitenkin toimii ikään kuin peilinä päähenkilölle, sillä kumpikin kamppailee omalla tavallaan syyllisyyden kanssa. Tavallaan päähenkilö ja Paula siis edustavat erilaisia tapoja käsitellä syyllisyyttä, minkä osoittamista olen pohtinut seuraavassa otteessa:

Mutta novellissa pitäisi käydä ilmi päähenkilön ja Paulan erilainen suhtautuminen syyllisyyteen: päähenkilö soimaa ja tiedostamattaan vahingoittaa itseään, kun taas Paulan syyllisyys purkautuu muihin kohdistuvana kiukkuna. Hän kiroilee ja tiuskii, mutta lopulta myöntää syyllisyytensä ääneen. (Työskentelypäiväkirja 21.10.2020.)

Sitaatista voi nähdä, että olen pyrkinyt tekemään Paulan käyttäytymisestä mahdollisimman erilaista päähenkilön käytökseen verrattuna; täten Paula edustaa sitä, mitä päähenkilö ei halua tai osaa tehdä (purkaa aggressiotaan muihin). Paulan hahmolla on siis symbolinen rooli, mutta hänen voi sanoa kuitenkin edustavan ensisijaisesti itseään. Symbolisen roolinsa lisäksi Paulalla on tärkeä rooli tapahtumien käynnistäjänä ja päähenkilöä motivoivana tekijänä.

Tyyliteltyys-osiossa olen todennut ”Seuralaisen” päähenkilön Tyynin alkaneen karikatyyrisenä hahmona ja päätyneen vähemmän karikatyyriseksi. Vaikuttaa siltä, että Tyyni on samalla mennyt symbolisesta kirjaimellisempaan suuntaan. Novellin viimeisimmässä versiossa Tyyni edustaa edelleen yksinäistä ihmistyyppiä, mutta lukija pääsee novellin edetessä näkemään Tyynin yksinäisyyden taakse sen syihin ja saa syvemmän käsityksen Tyynin sisäisestä elämästä; se ainakin on ollut tarkoituksena:

Luulen, ainakin toivon, novellin toimivan nyt. Lukija saa huomata heti aluksi, että Tyyni on yksinäinen, mutta vasta myöhemmin selviää, miksi yksin oleminen vaivaa Tyyniä. Hän ei tunne vielä itseään kunnolla eikä haluakaan tuntea. Kaikesta voi toivottavasti nähdä, kuinka Tyynin elämässä on miehen jättämä aukko. – – Hän on vasta sopeutumassa rooliinsa jonakin muuna kuin naisystävänä. (Työskentelypäiväkirja 22.10.2020.)

Yllä olevasta merkinnästä ilmenee, että muutos on mielestäni vaikuttanut novellin toimivuuteen positiivisella tavalla. Lopullisen version Tyynillä on myös yksilöiviä piirteitä, joten hän ei ole puhtaasti tyyppi, vaikka onkin lähempänä symboliikka- kuin kirjaimellisuus-ääripäätä.

”Seuralaisessa” esiintyy lyhyesti myös tuholaiistorjuja, joka on stereotyyppinen työmiehen kuva: hänellä on huono hygienia, ja kahvi maistuu töiden edellä ja jälkeen. Hahmo on vastenmielinen vaikkakin hyväntahtoiseksi tulkittava tyyppi, joka on luotu korostamaan Tyynin epätoivoisuutta kokea ihmiskontakteja. Tuholaiistorjujaan verrattuna Tyyni näyttää kirjaimellisemmalta, sillä tuholaiistorjuja on hyvin lähellä symboliikka-ääripäätä.

### 5.2.5 Monitahoisuus

Henkilöhahmosta tekee monitahoisen ennen kaikkea luonteenpiirteistä johtuva sisäinen jännite, kuten olen luvussa luvussa 2.2 Hochmanin (1985, 123–124) tekstin pohjalta tulkinut. Monitahoisuus vaikuttaa ominaisuudelta, joka on luontaisempi romaanin kuin novellin henkilöhahmolla, sillä romaanin hahmoa on mahdollista kehittää kaikilta osin pidemmälle. Novellissa lieneekin todennäköisempää tavata yksinkertaisia ja hieman vähemmän yksinkertaisia kuin hyvin monitahoisia henkilöhahmoja.

Sisäistä jännitettä tarkastellessa ”Narskuttajan” päähenkilö näyttäytyy ensin yksinkertaisena: hahmo on avulias, vaatii itseltään paljon ja laittaa muut itsensä edelle. Nämä piirteet eivät ole ristiriidassa keskenään. Henkilöhahmolla on siitä huolimatta sisäisiä ristiriitoja: hahmo pyrkii pääsemään yli äitinsä kuolemasta, mutta palaa siihen jatkuvasti ajatuksissaan ja jopa fyysisesti palaa äitinsä kuolinpaikalle yhä uudestaan. Pakonomainen kuolleen äidin ajattelemisen johtaa narskutteluun, joka taas vaikuttaa suhteisiin, joita päähenkilöllä on elävien ihmisten kanssa. Novellin loppukohtaus, jossa päähenkilö muuttuu verenhimoiseksi hirviöksi, johdattaa hahmon entistä pahemman sisäisen konfliktin äärelle, sillä siinä kohtaavat hahmon tarve suojella muita itseltään, eläimellinen tarve kohdistaa patoutunut aggressionsa johonkin sekä itsesuojeluvaisto. Aggression voi tulkita heränneeksi kostonhimoksi, joka on ristiriidassa hahmon

uhrautuvaisuuden kanssa. Täten ”Narskuttajan” päähenkilön voi nähdä alussa suhteellisen yksinkertaisena ja novellin lopussa suhteellisen monitahoisena hahmona.

Kuten olen aiemmin todennut, ”Narskuttajan” päähenkilön puoliso Paula sai alun perin paikan novellissa ainoastaan, jotta päähenkilöllä olisi puhekuppani. Puoliso on ollut niin yksinkertainen hahmo kuin voi olla: hahmolla ei ollut omaa persoonaa tai tavoitteita, vaan yksi ainoa rooli, joka oli päähenkilön kumppanina oleminen. Paulan hahmo on kehittynyt sen jälkeen, kun olen päättänyt antaa hahmolle merkittävämmän roolin. Hahmon sisäinen jännite syntyy sen punnitsemisesta, pitäisikö hänen paljastaa miehelle, että hänellä (Paulalla) on ollut osuus miehen äidin kuolemaan johtaneissa tapahtumissa. Paulaakin voi siis pitää suhteellisen monitahoisena hahmona, mutta koska hahmo on päähenkilöön verraten tarinassa sivuroolissa, hän näyttäytyy päähenkilöä yksinkertaisempaan.

Myös ”Seuralaisen” Tyynillä on sisäisiä ristiriitoja, jotka tekevät henkilöstä monitahoisen. Olennaisinta näistä ristiriidoista olen sanoittanut seuraavassa otteessa:

Tyyni kamppailee yksinäisyudentunteensa kanssa, hän samalla häpeää sitä toivoen, ettei kukaan saa tietää siitä ja silti toivoo jonkun huomaavan, kuinka paha hänen on olla. (Työskentelypäiväkirja 15.9.2020.)

Tyynin hahmossa yhdistyvät siis ylpeys ja tarve itsenäisyyteen sekä ihmiskontaktien kaipuu, jotka vetävät häntä eri suuntiin. ”Narskuttajan” päähenkilön tavoin Tyynikin vaikuttaa aluksi yksinkertaiselta. Hahmon monitahoisuus valottuu lukijalle pikkuhiljaa.

”Kyltymättömässä” henkilöahmot ovat suhteellisen yksinkertaisia. Kaikkia ajaa tarve selviytyä pois saarelta. Kielolla ei näytä olevan sisäisiä ristiriitoja, vaan hän yrittää kaikin keinoin säilyttää vauvansa hengissä sen hirviömäisestä olomuodosta huolimatta. Marja välttelee konflikteja eikä siksi juuri kyseenalaista sitä, että Kielo laistaa kaikesta raskaasta ja kevyestä työstä. Sisäisten konfliktien näkökulmasta Viljan voi nähdä kolmesta hahmosta monitahoisimpana, sillä novelli osoittaa hetken, jona hän pohtii, tulisiko hänen käyttää tilaisuus viedä vauva Kielolta:

Marja katsoi Viljaa, joka tuijotteli jonnekin kauas, toiseen suuntaan järvestä ja muista naisista. (Kyltymätön.)

Yllä olevan lainauksen lisäksi novellissa ei juurikaan ole hetkiä, joina joku henkilöistä joutuisi painiskelemaan itsensä kanssa. ”Kyltymättömässä” uhat tulevat ulkopuolelta ja ristiriidat ovat enemmän hahmojen välisiä kuin niiden sisäisiä.

### 5.2.6 Läpinäkyvyys

Henkilöhahmon läpinäkyvyyteen vaikuttaa ainakin osittain se, kuinka paljon tämän tajunnasta paljastetaan (Hochman 1985, 128). Novelli lajina ei rajoita kerronnan näkökulman valintaa, joten tältä osin novellissa pitäisi pystyä esittämään niin läpinäkyviä kuin läpinäkymättömiäkin henkilöhahmoja.

Olen työskentelypäiväkirjassa pohtinut kysymystä hahmojen läpinäkyvyydestä lähinnä ”Seuralaisen” päähenkilön Tyynin osalta. ”Seuralaisen” kirjoittamisen alkuvaiheessa olen ollut epävarma, kuinka läpinäkyvän tahdon Tyynin hahmosta tehdä. Päähenkilön tausta ei tällöin ole ollut selvä itsellenikään:

Mistä Tyynin halu todistella itseään kumpuaa? Ehkä minun on mietittävä Tyynille vielä hieman lisää taustatarinaa, tai ehkä asia jää lukijalle mysteeriksi. (Työskentelypäiväkirja 30.1.2020.)

Tyynin motiivit ovat novellin viimeisimmässä versiossa näennäisen selkeät: hän haluaa eroon tuholaisista. Tyynin piilevänä motiivina, jota ei novellissa koskaan suoraan mainita, on tulla sinuiksi yksinäisyytensä ja oman itsensä kanssa, mitä tuholaiset symboloivat. Tätä motiivia Tyyni ei itsekään tiedosta. Tyyniä voisi pitää siis läpinäkymättömänä hahmona, jonka motiivit tulevat kuitenkin novellin loppua kohden jossain määrin näkyvämmiksi. Luvussa 2.2 onkin todettu, että läpinäkyvyys voi vaihdella hahmon sisällä eri hetkinä (Hochman 1985, 126).

”Narskuttajassa” päähenkilö kertoo oman tarinansa minämuotoisesti, mikä mahdollistaa hahmon ajatusten avoimuuden lukijalle. Lukija voi päätellä jo päähenkilön aamurutiineista, että hahmoa ajaa tarve tehdä toisten elämästä helpompaa sekä pitää oma elämänsä hallinnassa. Päähenkilö ei koskaan totea suoraan tuntevansa syyllisyyttä äitinsä kuolemasta, mutta se tulee ilmi useista hahmon teoista ja ajatuksista. ”Narskuttajan” päähenkilöä voi siten pitää selkeästi enemmän läpinäkyvänä kuin läpinäkymättömänä.

”Narskuttajan” Paula on sitä vastoin suurimman osan novellissa esitetystä ajanjaksosta läpinäkymätön hahmo. Hahmon motiivit selkenevät, kun hän lopussa tunnustaa syyllisyytensä:

lukija voi arvata, että Paula on kaiken aikaa pyrkinyt elämään sen teon kanssa, joka johti hänen puolisonsa äidin kuolemaan.

”Kyltymättömässä” Viljan ja Marjan päällimmäiset motiivit ja tavoitteet ovat kaiken kaikkiaan selkeät, mikä tekee hahmoista läpinäkyvän oloisia. Viljan läpinäkyvyys kuitenkin vaihtuu läpinäkymättömyydeksi ennen novellin loppukohtausta, jossa hän odottamatta riistää Kielon lapsen. Kielon henkilöahmo on joiltain osin lukijalle läpinäkyvä, toisilta osin läpinäkymätön. Hänen tavoitteensa pitää lapsensa hengissä on ilmeinen, mutta syyt vauvan pitämiseen jatkuvasti kantoliinan sisällä ovat hämärät. Vauvan paljastuttua hirviöksi lukijalle jää epäselväksi, miksi Kielo ylipäätään suojelee vauvaa. Seuraavassa otteessa olen pohtinut kertojaratkaisua ja Kielon motiivien piilottamista lukijalta:

– – kaikkietävän kertojan käyttäminen tuntuu epäluonnolliselta. Tekisi mieli käyttää minäkertojaa. Mutta toisaalta en halua ”Kyltymättömään” minäkertojaa. – – Kielon näkökulmasta en halua kertoa, koska hänen pitäisi salata vauvansa muoto lukijalta loppuun asti ja se tuntuisi jotenkin epärehelliseltä. (Työskentelypäiväkirja 3.3.2020.)

Olen välttänyt käyttämästä epäluotettavaa kertojaa, vaikka myös kaikkietävä kertoja on tuntunut huonolta ratkaisulta. Viimeisimmässä versiossa olen kuitenkin pitäytynyt kaikkietävässä kertojassa ja siten piilottanut Kielon motiivit suurimman osan novellin kestästä.

### 5.2.7 Dynaamisuus

Dynaamisuus viittaa henkilöahmon kehittymiseen tai muuttumiseen (Hochman 1985, 132), kuten olen todennut luvussa 2.2. Vaikka novelli usein esittää päähenkilönsä elämästä vain yhden jakson, voi hahmo kuitenkin muuttua novellin esittämän ajanjakson aikana. Novellin tiiviyn vuoksi sen henkilöahmossa tapahtuvaa kehitystä ei välttämättä voi esittää yhtä hitaasti tai asteittaisesti kuin romaanin hahmon kehitystä, mutta tämä ei sinällään evänne mahdollisuutta tehdä novellin henkilöahmosta dynaaminen.

”Narskuttajan” päähenkilö muuttuu kirjaimellisesti ihmisestä hirviöksi, kun syyllisyydentunne saa hänestä yliotteen. On kuitenkin tulkinnanvaraista, muuttuuko päähenkilön luonteessa oikeastaan mikään, vai onko hahmo alusta asti ollut niin taipuvainen itsesyytökseen, että se käynnistää hänessä fyysisen muutosprosessin. Kirjoitusprosessin alkuvaiheessa henkilöahmon luonteessa oli tarkoitus tapahtua dramaattisempi muutos:

Hahmossa on tarkoitus näyttää muodonmuutos itseään ruoskivasta, nöyrästä ihmisestä villipedoksi, joka kieltäytyy kohdistamasta vihaa itseensä. (Työskentelypäiväkirja 24.1.2020.)

Viimeisin versio novellista jättää avoimeksi, kehen päähenkilön syytökset ja verenhimo lopulta kohdistuvat. Päähenkilössä mahdollisesti tapahtuva kehitys jää siis lukijan tulkintojen varaan.

”Narskuttajan” toinen keskeinen henkilö, Paula, käy myös läpi tulkinnanvaraisen muutoksen. Hän tunnustaa lopussa syyllisyytensä, mutta lukijalle ei ilmene, mistä syystä tunnustus on tehty ja onko Paulan luonteessa päätöksen myötä muuttunut mikään. Työskentelypäiväkirjan mukaan en ole heti itsekään kirjoittaessani ollut varma Paulan motiiveista, vaan olen esittänyt niistä yhden mahdollisen tulkinnan, joka ei ota kantaa Paulassa mahdollisesti tapahtuneeseen muutokseen:

Paula ehkä yrittää lopussa estää päähenkilöä tuhoamasta itseään ottamalla syyt niskoilleen. (Työskentelypäiväkirja 14.4.2020.)

”Kyltymättömän” Marja ja Kielo näyttäytyvät lukijalle melko staattisina hahmoina. Kielo suojelee vauvaansa alusta loppuun, kun taas Marja välttelee konflikteja eikä ratkaisevassa kiistassa asetu selkeästi kenenkään puolelle. Vilja paljastuu jo novellin alkupuolella hyvin määrätietoiseksi hahmoksi, kun hän kulkee edeltä keskelle vaarallista viidakkoa ja hoputtaa muita eteenpäin. Lopussa Vilja riistää Kielon vauvan ja hukuttaa sen. On tulkinnanvaraista, onko Vilja muuttunut tarinan aikana vai onko hänessä alusta lähtien ollut piilevä valmius tappaa.

”Seuralaisen” päähenkilöä Tyyniä voi pitää suhteellisen staattisena hahmona. Tyyni on neuvokas ja miettii ongelmiinsa ratkaisuja usealta näkökannalta, mutta tarinan loppuun asti hänen itsetietoisuutensa on puutteellista. Vasta viimeinen virke, jossa Tyyni toteaa tuholaisen silmissä olevan jotakin tuttua, antaa vihjeen mahdollisesta muutoksesta, syvemmän itsetietoisuuden saavuttamisesta.

Kolmesta novellista yhdenkään henkilöahmot eivät siis näytä edustavan dynaamisuus-staattisuus-skaalan dynaamisuus-ääripäätä. Henkilöhahmoissa tapahtuvat muutokset ovat pitkälti tulkinnanvaraisia: niistä annetaan vihjeitä, mutta niiden toteutumista ei näytetä lukijalle.

Toisaalta novellien päähenkilöt eivät täten edusta myöskään staattisuus-ääripäätä, vaan asettuvat kahden ääripään välimaastoon, kuitenkin lähemmäksi staattisuutta.

### 5.2.8 Sulkeutuneisuus

Sulkeutuneisuus viittaa siihen, missä määrin henkilöhahmot ja niiden konfliktit saavat ratkaisun (Hochman 1985, 138), kuten olen todennut luvussa 2.2. Avoimuus houkuttelee lukijan kuvittelemaan, kuinka henkilöhahmon elämä jatkuu, kun taas epilogi päinvastoin ehkäisee sellaisia kuvitelmia (mts. 140). Novellin puitteissa kirjoittajalla ei liene useinkaan mahdollisuutta tarjota kaikille asioille ja hahmoille siistiä ja selkeää ratkaisua, vaan ainakin jotain jää lukijan kuviteltavaksi. Siksi vaikuttaisi luonnolliselta ajatella, että novelli suosii avoimeksi jääviä henkilöhahmoja suljettujen kustannuksella. Sulkeutuneisuus-kategoria ei silti ole tarpeeton novellin henkilöhahmojen tarkastelussa, sillä novellienkin kohdalla henkilöhahmojen avoimuudessa voi olla vaihtelua.

Kaikissa kolmessa novellissa on ainakin osittain avoin loppu, minkä vuoksi myös hahmot jäävät jossain määrin avoimiksi. ”Narskuttaja” päättyi alun perin kohtaukseen, jossa päähenkilö hyökkää toisen ihmisen kimppuun. Päähenkilön konflikti siis ratkesi, sillä hän ei kyennyt hillitsemään vihaansa, vaan päätti kohdistaa sen johonkuhun toiseen. Viimeisin versio ”Narskuttajasta” jättää epäselväksi, mitä päähenkilön ja tämän puolison välillä lopulta tapahtuu. Novelli jättää kuitenkin vain vähän sijaa onnellisen lopun mahdollisuudelle; se antaa vaikutelman, että päähenkilön on lopulta joko tuhottava itsensä tai raadeltava puolisonsa – tai kenties sekä että. Paulan henkilöhahmoa, toisin kuin päähenkilöä, voi kuitenkin pitää ainakin jossain määrin sulkeutuneena: hän on päättänyt tunnustaa tekonsa ja jäädä päähenkilön luokse ottamaan vastaan tämän reaktion.

”Kyltymätön” jättää avoimeksi, mitä tapahtuu sen jälkeen, kun Vilja varastaa Kielon hirviöksi paljastuneen vauvan ja hukuttaa sen järveen. Lukija voi aavistaa, että naisten suhtautuminen toisiinsa muuttuu lopullisesti, sillä Kielon salaisuus (hirviömäinen vauva) on paljastunut ja Vilja on osoittanut kykenevänsä tappamaan lapsen. Se, miten suhteet muuttuvat, on kuitenkin kysymysmerkki. Kielo saattaa toteuttaa tai jättää toteuttamatta huutamansa uhkauksen tappaa Vilja, ja Marja, joka ei lopussa yritä suojella eikä tappaa vauvaa, jää myös lukijalle arvoitukseksi.

”Seuralaisen” ensimmäinen versio päättyi siten, että Tyyni oppi jonkinlaiseen yhteiseloon asuntonsa vallanneen otuksen kanssa. Tyynin konflikti siis sai ratkaisun: hän ei päässyt eroon yksinäisyydestään, mutta oppi elämään sen kanssa. Myöhemmin novelli on kuitenkin mutkistunut ja olen pohtinut uudelleen lopetusta, sen mahdollista avoimuutta ja erilaisten tulkintojen mahdollisuuksia:

Asuntoon jääminen kielii siitä, ettei Tyyni ole valmis siirtymään eteenpäin. Ehkä hän tekee päätöksen muutosta – tai ainakin harkitsee muuttoa uudestaan – novellin lopulla? Ehkä jää avoimeksi, osaako Tyyni siirtyä eteenpäin vai ei. (Työskentelypäiväkirja 9.9.2020.)

-- ”Se musta jokin oli elossa. Ja Tyyni tiesi mikä se oli.” Mitä jos koko novelli loppuisi siihen? -- Lukija saisi itse päättää, miten Tyyni tilanteesta selviää tai ei selviä. -- Toisaalta on vielä alkuperäinen lopetuslause: ”Hän ei kuitenkaan saanut mielestään otuksen silmiä ja sitä, olivatko ne aina muistuttaneet niin paljon hänen omia silmiään.” Tämä muuttaisi taas tulkintaa: otus on Tyyni itse, hänen ahdistuksensa liittyy siihen, kuinka hän yksinäisyydessään joutuu kohtaamaan itsensä. Ehkä otuksen silmistä voisi vihjata, että ne näyttävät Tyynistä tutuilta, mutta lukija saisi päättää, muistuttavatko ne Tyyniä itseään vai kenties exää. (Työskentelypäiväkirja 15.9.2020.)

Kenties hieman paradoksaalisesti viimeisimmässä versiossa, kun olen selvittänyt itselleni, mistä koko novellissa oikeastaan on kyse, olen päättänyt jättää lopun avoimeksi. Tyynin hahmokin jää avoimeksi, mutta kuten olen dynaamisuus-osiossa todennut, lopetus tarjoaa myös vihjeen mahdollisuudesta, että Tyynin henkilöhahmo kehittyy.

Suurin osa novellieni hahmoista jää siis selkeästi avoimiksi, mitä selittänee se, että novellit itsessään ovat avoimia. Kaikki novellit esittävät jonkinlaisen muutoksen henkilöiden elämässä, jolloin lukija voi aavistaa ainakin sen, että paluuta entiseen ei ole.



## 6 PÄÄTÄNTÖ

Olen tutkielmassani pyrkinyt selvittämään novellin henkilöhahmojen luomisprosessin etenemistä sekä sitä, millaisia rajoja novelli asettaa henkilöhahmoille. Koska kirjoittamiseni usein on henkilöhahmolähtöistä, on ollut kiinnostavaa perehtyä novellin lajiin ja saada kosketusta siihen, millaisia kysymyksiä ja ajatusprosesseja kirjoittaja voi käydä läpi luodessaan henkilöhahmoja novelliin – mitä mahdollisuuksia ja rajoituksia voi tulla vastaan. Työskentelypäiväkirja on toiminut hyvänä välineenä kirjoittamisen aikana heränneiden ajatusten sanoittamisessa ja tallentamisessa sekä myöhemmin koko kirjoitusprosessin tarkastelussa.

Tutkielmassa käsittelemieni novellien kirjoittaminen on vaatinut henkilöhahmojen lisäämistä, poistamista ja muokkaamista tarinan ehtojen mukaan. Hahmot eivät ole ryhtyneet ”elämään omaa elämäänsä”, vaan tiivis muoto on pakottanut niitä toimimaan tietyillä tavoilla.

Baruch Hochmanin (1985) teorian avulla tarkasteltuna novellien henkilöhahmoissa voi havaita joitakin yhteneväisiä piirteitä. Kaikki käsitellyt henkilöhahmot ovat jossain määrin koherentteja – yksikään ei ole hyvin ristiriitainen. Henkilöhahmojen symbolisuudessa oli suurta vaihtelua, mutta kaikkien hahmojen voi lopulta katsoa edustavan vähintään toissijaisesti jotakin muuta kuin itseään. Henkilöhahmoille on yhteistä myös staattisuus: yksikään hahmo ei edusta dynaamista ääripäätä dynaamisuus–staattisuus-jatkumolla, vaan hahmoissa mahdollisesti tapahtuvat muutokset riippuvat lukijan tulkinnasta. Useimmat henkilöhahmot jäävät myös avoimiksi, ja on jälleen lukijan tehtävänä päättää, miten kunkin henkilöhahmon elämä novellin päätyttyä jatkuu.

Eri henkilöhahmojen välillä esiintyi kuitenkin myös paljon vaihtelua. Jotkut henkilöhahmot osoittautuivat tyylitellyimmiksi kuin toiset; huomionarvoista on myös, että monet tyylitellyiksi tarkoitetut henkilöhahmot muuttuivat kirjoitusprosessin myötä vähemmän tyylitellyiksi. Henkilöhahmojen monitahoisuudessa oli vaihtelua kohtalaisen yksinkertaisesta kohtalaisen monitahoiseen. Läpinäkyvyys vaihteli eri hahmojen välillä hyvin läpinäkyvästä hyvin läpinäkymättömään, ja läpinäkyvyys vaihteli myös hahmojen sisällä.

Eheys osoittautui haastavimmaksi arvioitavaksi kategoriaksi, sillä kirjoittajana minun oli vaikea asettua lukijan asemaan arvioimaan, kuinka eheältä jokin hahmo vaikuttaa, kun

hahmosta on tiedossa vain se, mitä itse tekstissä kerrotaan. Henkilöhahmojen eheys vaikuttaa olevan tulkinnanvaraisempaa kuin esimerkiksi läpinäkyvyys. Toisaalta jokaiseen kategoriaan sisältyy aina jonkin verran tulkinnanvaraisuutta, sillä eri lukijat tulkitsevat asioita eri tavoin ja todennäköisesti painottavat annettuja vihjeitä eri tavalla.

Johtopäätöksinä voi esittää, että novelli sallii melko monenkirjavien henkilöhahmojen esittämisen, mutta rajoittaa henkilöhahmoja esimerkiksi sulkeutuneisuuden osalta. Novellissa, joka esittää vain pienen osan henkilöhahmon elämää, henkilöhahmojen tarinat eivät usein saa selkeää päätöstä, vaan lukija joutuu pohtimaan ja tulkitsemaan, kuinka tilanteet ja hahmojen elämät saattavat jatkua. Novelli esittää tyypillisesti äkillisen muutoksen henkilöhahmon elämässä (Shaw 1983, 194), mutta sitä, kuinka muutos hahmoon vaikuttaa, ei välttämättä ehdi novellin puitteissa tyhjentävästi käsitellä. Täten novellin henkilöhahmot tuntuvat näyttäytyvän enemmän staattisina kuin dynaamisina, vaikka kirjoittaja voikin ripotella vihjeitä mahdollisesta myöhemmin tapahtuvasta muutoksesta henkilöhahmon asenteessa. Tutkimukseni perusteella novellin henkilöhahmolle näyttäisi olevan tyypillistä myös koherenssi ja ainakin jonkinasteinen symbolisuus.

Tutkimuksestani ei voi vetää yleistäviä johtopäätöksiä, sillä olen tutkinut ainoastaan omaa kirjoitusprosessiani, ja tarkasteluni on rajoittunut kolmeen novelliin ja niiden henkilöhahmoihin. Henkilöhahmojen kirjoittamiseen ja lopullisista henkilöhahmoista saataviin vaikutelmiin on todennäköisesti vaikuttanut novellin lajin lisäksi spekulatiivisen fiktion genre, jonka voi katsoa venyttävän uskottavuuden rajoja myös henkilöhahmojen käyttäytymisen suhteen. Jouduin myös henkilöhahmojani tarkastellessani usein toteamaan, että johonkin arvioimaani ominaisuuteen liittyy paljon tulkinnanvaraisuutta. Käyttämäni Baruch Hochmanin teoriaan liittyy jo itsessään tulkinnanvaraisuutta, ja joku toinen voisi tulkita Hochmanin esittelemiä kategorioita eri tavalla kuin itse olen tehnyt. Rajoitteistaan huolimatta tutkimukseni tarjoaa katsauksen siihen, millaisia asioita novellin kirjoittaja voi joutua pohtimaan henkilöhahmoja rakentaessaan ja millaisiin rajoituksiin hän mahdollisesti törmää.

Mielenkiintoisena, joskin myös haasteellisena, jatkotutkimusmahdollisuutena olisi vertailla novellin ja romaanin henkilöhahmojen synty- ja kehitysprosessia: millä tavoin ne ovat keskenään samankaltaisia ja millä tavoin ne eroavat. Tämä vaatisi yhden kirjoittajan novellin- ja romaaninkirjoitusprosessin tarkastelua, sillä eri kirjoittajia tutkittaessa erot saattaisivat syntyä enemmän eri kirjoittamiskäytäntöjen kuin eri lajien vaikutuksesta.

## LÄHTEET

### Tutkimusaineistot

Mäenpää, Milla. 2020. ”Kyltymätön.” Novelli. Julkaistu JYXissä tämän tutkielman osana.

Mäenpää, Milla. 2020. ”Narskuttaja.” Novelli. Julkaistu JYXissä tämän tutkielman osana.

Mäenpää, Milla. 2020. ”Seuralainen.” Novelli. Julkaistu JYXissä tämän tutkielman osana.

Mäenpää, Milla. 2020. Työskentelypäiväkirja ajalta 24.1.2020–24.10.2020. Julkaisematon.

### Lähdekirjallisuus

Aristoteles 1977. *Runousoppi. Peri poiētikēs*. Suomentanut P. Saarikoski. Helsinki: Otava.

Baker, Jennifer S., André Klaassen, kannen kuva. 2015. *The Readers' Advisory Guide to Historical Fiction*. Chicago, Illinois: ALA Editions. EBSCOhost.

Barrett, Charles R. 2009. *Short Story Writing. A Practical Treatise on the Art of the Short Story*. [S.l.]: The Floating Press. EBSCOhost. Julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1898.

Bottigheimer, Ruth B. 2009. *Fairy tales. A New History*. Albany, New York: Excelsior Editions/State University of New York Press. EBSCOhost.

Elbow, Peter. 1998. *Writing with Power. Techniques for mastering the writing process*. 2. painos. New York: Oxford University Press. EBSCOhost.

Ferriss, Lucy. 2005. ”Not Taking the Bait: A Brief for Uselessness in Short Fiction.” Teoksessa *Writers on Writing. The Art of the Short Story*, toimittaja Maurice A. Lee, 54–61. Westport, CT: Praeger Publishers. Ebook Central.

Fokkema, Aleid. 1991. *Postmodern characters. A study of characterization in British and American postmodern fiction*. Amsterdam: Rodopi.

Forster, Edward M. ja Oliver Stallybrass, toim. 1974. *The Abinger edition of E. M. Forster 12. Aspects of the Novel and related writings*. London: Edward Arnold.

Haavikko, Ritva, toim. 1980. *Miten kirjani ovat syntyneet 2. Kirjailijoiden studia generalia 1979*. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.

Haavikko, Ritva, toim. 1991. *Miten kirjani ovat syntyneet 3. Virikkeet, ainekset, rakenteet*. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.

Haavikko, Ritva. 1985. ”Luova kirjailija.” Teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet*, 2. painos, toimittajat Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth, 229–249. Espoo: Weilin + Göös.

Hayes, John R. ja Linda S. Flower. 1980. ”Identifying the organization of writing processes.” Teoksessa *Cognitive processes in writing*, toimittajat Lee W. Gregg ja Erwin R. Steinberg, 3–30. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Hochman, Baruch. 1985. *Character in Literature*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Holman Jones, Stacy L., Toni E. Adams ja Carolyn Ellis. 2016. *Handbook of autoethnography*. London and New York: Routledge. Ebook Central.

Hosiaislouma, Yrjö. 2016. *Kirjallisuusoppi. Aapisesta äänirunoon*. Helsinki: Avain.

Hunt, Celia ja Fiona Sampson. 2006. *Writing. Self and Reflexivity*. 3. painos. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Hühn, Peter, John Pier, Wolf Schmid ja Jörg Schönert, toim. 2009. *Handbook of narratology*. Berlin; New York: Walter de Gruyter Berlin. Ebook Central.

Hypén, Tarja-Liisa. 1999. *Kuvassa oikealla Juhani Aho. Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen Aho-kuva 1880-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Joenpolvi, Martti K. 1991. ”Joenpolvi Martti Kalevi.” Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet 3. Virikkeet, ainekset, rakenteet*, toimittaja Ritva Haavikko, 50–61. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.

Kieffer, Janet. 2005. ”’Not about Me’ – Autobiography and the Short Story.” Teoksessa *Writers on Writing. The Art of the Short Story*, toimittaja Maurice A. Lee, 121–127. Westport, CT: Praeger Publishers. Ebook Central.

Koskimies, Rafael. 1958. *Novellin teoria ja muita tutkielmia*. Helsinki: Otava.

Lee, Maurice A., toim. 2005. *Writers on Writing. The Art of the Short Story*. Westport, CT: Praeger Publishers. Ebook Central.

Malcolm, David. 2012. *The British and Irish Short Story Handbook*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons Inc. Ebook Central.

March-Russell, Paul. 2009. *The Short Story: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Ebook Central.

Nisu, Maarit. 2016. ”Kirjoittaja metsässä – luontoelämykset kirjoittamisprosessin osana.” Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

Offutt, Chris. 2005. ”Telling Stories in My Head.” Teoksessa *Writers on Writing: The Art of the Short Story*, toimittaja Maurice A. Lee, 169–172. Westport, CT: Praeger Publishers. Ebook Central.

Oksanen, Maarit. 2011. ”’Henkilö on tietenkin oikeassa ja kirjailija väärässä.’ – Kirjoittajan tekemät valinnat henkilöhahmojen luomisessa.” Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

Pajuniemi, Matti. 2005. *Novelliopas 1. Kotimaista lyhytproosaa*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Pâtea, Viorica. 2012. "The Short Story: An Overview of the History and Evolution of the Genre." Teoksessa *Short story theories: a twenty-first-century perspective*, toimittaja Viorica Pâtea, 1–24. Amsterdam; New York: Rodopi. EBSCOhost.

Pehkonen, Kirsi. 2018. *Käsikirjoituksesta kirjaksi. Miten kirjailijat muokkaavat tekstiään?* Myllykoski: Reuna.

Pollard, Velma. 2005. "The Short Story and Me." Teoksessa *Writers on Writing: The Art of the Short Story*, toimittaja Maurice A. Lee, 23–26. Westport, CT: Praeger Publishers. Ebook Central.

Pratt, Mary L. 1981. "The Short Story: The Long and the Short of it." *Poetics*, 10:2–3, 175–194. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(81\)90033-4](https://doi.org/10.1016/0304-422X(81)90033-4). Luettu 14.11.2020.

Pulkkinen, Johannes. 2020. "Fantasiamaailman rakentaminen kirjoitusprosessina." Pro gradu - tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

Reid, Ian. 1977. *The Short Story*. London: Methuen.

Rimmon-Kenan, Shlomith. 1991. *Kertomuksen poetiikka*. Suomentanut A. Viikari. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Salama, Hannu. 1980. "Hannu Salama." Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet 2. Kirjailijoiden studia generalia 1979*, toimittaja Ritva Haavikko, 305–312.

Salgado, Minoli. 2005. "Writing Home." *Writers on Writing: The Art of the Short Story*, toimittaja Maurice A. Lee, 27–31. Westport, CT: Praeger Publishers. Ebook Central.

Sharples, Mike. 1999. *How We Write. Writing As Creative Design*. London; New York: Routledge. EBSCOhost.

Shaw, Valerie. 1983. *The short story: a critical introduction*. London: Longman.

Shoup, Barbara ja Margaret-Love Denman. 2009. *Novel Ideas. Contemporary Authors Share the Creative Process*. 2. painos. Athens: University of Georgia Press. EBSCOhost.

Svinhufvud, Kimmo. 2007. *Kokonaisvaltainen kirjoittaminen*. Helsinki: Tammi.

Todorov, Tzvetan. 1975. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Kääntänyt englanniksi R. Howard. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Tuuri, Antti E. 1991. ”Tuuri Antti Elias.” Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet 3. Virikkeet, ainekset, rakenteet*, toimittaja Ritva Haavikko, 282–312. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.

Vartiainen, Pekka. 2010. *Realismi länsimaisen kirjallisuuden historiassa*. Helsinki: Avain.

von Schoultz, Solveig. 1980. ”Solveig von Schoultz.” Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet 2. Kirjailijoiden studia generalia 1979*, toimittaja Ritva Haavikko, 36–65.

Wellek, René ja Austin Warren. 1969. *Kirjallisuus ja sen teoria*. Suomentaneet V. Viksten ja M. Suurpää. Helsinki: Otava.