

Mitä sitten?

Nuortenkirjasarjojen aloitusluvut ja keinot joilla ne pyrkivät koukuttamaan lukijan

Nico Tamminen

Pro gradu –tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

12 / 2025

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck –järjestelmällä

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede Nico Tamminen
Mitä sitten? Nuortenkirjasarjojen aloitusluvut, ja keinot joilla ne pyrkivät
koukuttamaan lukijan
Sivumäärä: 84

Tutkin nuortenkirjasarjojen ensimmäisiä lukuja tavoitteenani selvittää millaisin keinoin teoksen pyrkivät koukuttamaan lukijaa. Aineistoteokseni ovat J.K. Rowlingin *Harry Potter* sarjan ensimmäinen osa *Harry Potter ja viisasten kivi* (1997), Rick Riordanin *Percy Jackson ja olymposlaiset* -sarjan ensimmäinen osa *Percy Jackson: Salamavaras* (2005), Stephanie Meyerin *Houkutus*-sarjan ensimmäinen osa *Houkutus* (2005), sekä Suzanne Collinsin *Nälkäpeli*-sarjan ensimmäinen osa *Nälkäpeli* (2008). Yksittäisten teosten ohella tutkin sitä, että onko teosten välillä yhteneväisyyksiä tai eroavaisuuksia koukuttavuuden ja tekstin imun osalta. Hyödynnän tutkimuksessani menetelmänä funktionaalista jaksoanalyysia, eli metodia jossa olen jakanut tutkimusaineiston pääsääntöisesti yksittäisten virkkeiden muodostamiin pienempiin kokonaisuuksiin, minkä jälkeen olen tarkastellut näiden kokonaisuuksien toimintaa tekstin imun luomisen kannalta. Teoreettisen viitekehitykseni osalta nojaan journalismintutkimukseen, sekä immersioteorioihin.

Tutkimukseni osoittaa, että aineistotekstit pyrkivät luomaan imua hyödyntämällä elokuvallista kerrontaa, sekä luomalla vahvaa samastumispintaa kertojahahmoihin fokalisaation kautta. Aineistoteoksissa tyypillistä on myös käännteiden sisällyttäminen jo aloituslukuihin, sekä mysteerien tuominen mukaan kerrontaan sillä oletuksella, että pidemmälle lukeminen tarjoaa vastauksia. Teosten välillä ilmenee kuitenkin myös eroavaisuuksia, jotka selittyvät osittain oletetun kohderyhmän eroilla. Tutkimus osoittaa eroavaisuuksista huolimatta, että myös merkittäviä yhtymäkohtia löytyy, ja ehdotankin että laajempi tutkimusaineisto voisi tarjota mielekkäämpiä tuloksia. Funktionaalinen jaksoanalyysi puolestaan toimii tehokkaana lähiluvun työkaluna, ja soveltuu myös erilaisten tutkimuskysymysten tarkasteluun. Jaksoanalyysia hyödynnettäessä on kuitenkin tärkeää huomioida sen subjektiivinen luonne, ja kiinnittää erityistä huomiota tutkijaposition tarkasteluun.

Avainsanat: funktionaalinen jaksoanalyysi, Harry Potter, Houkutus, Hunger Games, immersio, imu, Nälkäpeli, Percy Jackson, Twilight,

Sisällysluettelo

1	JOHDANTO	4
1.1	Tutkimusongelma- ja kysymykset	6
1.2	Teoria ja käsitteet	7
1.3	Aloitusten jaksotus	10
2	JAKSOANALYYSIN TULOKSIA	20
3	AINEISTOJEN ANALYYSI	23
3.1	Aloitusten piirteet	23
3.2	<i>Harry Potter ja viisasten kivi</i>	26
3.3	<i>Percy Jackson: Salamavaras</i>	35
3.4	<i>Houkutus</i>	47
3.5	<i>Nälkäpeli</i>	58
4	LOPUKSI	71
4.1.	Aineistotekstien jaksorakenteen piirteet	71
4.2.	Aloituserätyt ja lukijan koukuttaminen	74
4.3.	Jaksoanalyysi ja jatkotutkimus	78
4.4.	Loppusanat	79
	Lähteet	80

1 JOHDANTO

Tarkastelen tutkimuksessani neljää nuortenkirjaa, joista jokainen on pidemmän tarinakokonaisuuden ensimmäinen teos. Tarkemmin sanottuna käsittelen kunkin teoksen aloitusta tavoitteenani selvittää sitä, että miten teokset pyrkivät sitouttamaan lukijansa jatkamaan lukemista aloituslukua pidemmälle. Aineistoteokseni ovat J. K. Rowlingin Harry Potter -sarjan aloittava *Harry Potter ja viisasten kivi* (1997), Rick Riordanin Percy Jackson ja olympolaiset -sarjan avaava *Percy Jackson: Salamavaras* (2005), Stephanie Meyerin Houkutus -sarjan avaava *Houkutus* (2005), sekä Suzanne Collinsin *Nälkäpeli* (2008), joka on samannimisen teossarjan ensimmäinen osa. Olen valinnut kyseiset teokset tutkimusaineistokseni, sillä jokainen sarjoista on erittäin tunnettu, kaupallisesti menestynyt, ja edustaa nähdäkseni eräänlaista nuortenkirjallisuuden superkaanonia, joka on määrittänyt laajasti 2000-luvun taitteen jälkeistä nuortenkirjallisuuden kenttää. Teosten kansainvälinen suosio on myös syy sille, että olen päättänyt käyttää jokaisesta aineistoteoksesta käännettyä laitosta: jokainen aineistossa käytetty teossarja on globaalisti menestynyt, ja käännetty lukuisille kielille, joten pidän perusteltuna niiden suosioon vaikuttavien tekijöiden tutkimista alkukielisen version ulkopuolelta. Lisäksi omalla natiivikielilläni operoiminen mahdollistaa erilaisten nyanssien tarkemman erottamisen, ja kielellisen ilmaisun lähemmän tarkastelun. Kutakin teosta on tutkittu huomattavan paljon vuosien varrella (esim. Drouillard 2009, Sherwood 2011, Hamre 2013, Klaber 2014, Pilling 2020, Vikebø 2020, Dunlop 2023), mutta nimenomaan aloituslukujen tutkimus vaikuttaa vähäiseltä. Esittelen kunkin teoksen, sekä teossarjan tarkemmin käsittelyluvuissa 3.1.–3.5. Viitataan teoksiin myös lyhenteillä HP (*Harry Potter ja viisasten kivi*), PJ (*Percy Jackson: Salamavaras*), NP (*Nälkäpeli*), ja HO (*Houkutus*).

Aristoteles (1998, 27) toteaa *Runousopissaan* tarinan koostuvan kolmesta perusrakenteesta, jotka ovat alkuperä, keskikohta ja loppu. Osia on vaikea laittaa tärkeysjärjestykseen, sillä ne palvelevat hyvin erilaisia tarkoituksia. Psykologinen tutkimus on kuitenkin antanut viitteitä siitä, että loppukokemus on vastaanottajalle merkityksellisempi kuin ensivaikutelma. Tämä perustuu psykologi Daniel Kahnemanin tutkimusryhmän mukaan siihen, että ihmisen mieli toimii siten, että se tallentaa vain tietyt hetket eikä toimi lineaarisesti. Kahnemanin mukaan muistikuva kokemuksesta muodostuu sen intensiivisimmän hetken, ja lopun perusteella. (Kahneman, Fredrickson, Schreiber & Redelmeier 1993.) Kahnemanin teoriaa on sovellettu laajasti eri aloille, kuten esimerkiksi tarkasteltaessa ihmisten kokemuksia ravintolassa asioimisesta, lääketieteellisten operaatioiden läpikäymisestä, sekä erilaisista

asiakaspalvelutilanteista. Teoriaa on sovellettu myös journalistiikan tutkimuksessa (Niemi 2022).

Journalisti Onni Niemi (2022) esittää Kahnemaniin tukeutuen, että tarinallisten uutisjuttujen lopetukset näyttelevät merkittävää osaa sen suhteen millainen vaikutelma lukijalle jää artikkelista, millainen muistijälki artikkelista jää, sekä palaako lukija tekstin äärelle myöhemmin. Lopetus on siis äärimmäisen tärkeä osa tekstikokonaisuutta. Lopetus on kuitenkin alkuun ja keskikohtaan nähden epäonnisessa asemassa, sillä se on väistämättä sijaintinsa vanki. Vaikka mikä tahansa teos sisältäisi kuinka loistokkaan lopetuksen on valitettavaa, että iso osa lukijoista ei koskaan tule näkemään tarinan päätöstä. Media- ja viihdeympäristön kilpaillessa ihmisten rajallisesta ajasta on kirjallisuudella alati kasvava haaste siinä, miten lukija koukuttuisi tekstiin ja päätyisi lukemaan koko teoksen, tai peräti teossarjan kokonaisuudessaan. Nähdäkseni tämä kiinnostuksen herättäminen alkaa jo teosten alkutahdeista, mistä syystä olen päätenyt tässä tutkielmassa tutkimaan nimenomaan tarinoiden aloituksia niiden lopetusten asemasta. Aristoteleen määritelmän mukaan alkua ”ei mikään välttämättä edellä, mutta [...] sen jälkeen on, tai tulee olemaan jotakin” (Aristoteles 1998, 27). Aloituksiin kertyy paljon odotuksia niin yksittäisen lukijan, kaupallisen kirjanmyyntibisneksen kuin tarinan kokonaisuudenkin kannalta. Aloituksen tehtävä on esitellä tarinan maailma, lähettää liikkeelle ne tarinalangat joista tarinan muut tapahtumat kehkeytyvät tai syntyvät, sekä vakuuttaa lukija siitä, että tämän kannattaa käyttää rajallista aikaansa kirjan lukemiseen sen sijaan että lukisi jotain muuta, tai käyttäisi aikaresurssiaan älypuhelin, videopelien, elävän kuvan sovitusten tai fyysisessä maailmassa tapahtuvan sosiaalisen vuorovaikutuksen parissa. Jos kirja ei ala hyvin sen voi sulkea, eikä sitä tarvitse koskaan enää avata. Aloituksen on kiinnitettävä lukijan huomio ja ylläpidettävä sitä koko keston ajan riittävän intensiivisesti, jotta tämä jatkaisi seuraaviin osioihin.

Käsitän tässä tutkimuksessa aloituksen tarkoittavan teoksen ensimmäistä lukua, joka alkaa otsikosta tai numeroinnista, ja joka päättyy ennen seuraavaa otsikoitua tai numeroitua tekstikokonaisuutta. En huomioi tässä tutkimuksessa mainintatasoa laajemmin lukujen otsikoita, tai paratekstejä, kuten takakansien kuvauksia, omistuskirjoituksia, sisällysluetteloita tai muita ensimmäisen luvun otsikkoa edeltäviä tekstiaineiksia. Tutkimuksessani hyödynnän funktionaalista jaksoanalyysia tutkimusaineistoni teosten rakenteen hahmottamisen työkaluna. Jaksoanalyysi on tekstilajitutkimuksen työkalu, jota hyödynnetään tekstin kokonaisrakenteen tutkimuksessa, jolloin kokonaisrakenne pyritään hahmottamaan verrattain yhtenäisten

elementtien muodostamana kokonaisuutena, jossa kukin elementti toteuttaa omaa tehtävänsä (Honkanen & Tiilikka 2012, 209). Lähtökohdani jaksoanalyysin hyödyntämiseen on ajatus siitä, että saman tekstilajin eli tässä tapauksessa nuortenkirjallisuuden teksteillä on toisiaan muistuttava rakenne, joka koostuu erinäisistä toistuvista elementeistä, jotka puolestaan palvelevat tekstin sisällä erilaisia tarkoituksia. Nämä elementit ovat nimeltään *jaksoja*. Jaksoanalyysin lisäksi tarkastelen kutakin aineistooni valikoitunutta teosta laajempien kokonaisuuksien kautta: tarinassa esiintyvät useiden jaksoiden muodostamat kokonaisuudet, jotka seuraavat toisiaan määrittäen *kohtauksiksi*, ja koko tekstikokonaisuuden mittaisen entiteetin *luvuksi*.

1.1 Tutkimusongelma- ja kysymykset

Tutkielmassani lähdän liikkeelle seuraavista oletuksista: ihmisen on mahdollista muodostaa riippuvuus, tai "koukkuuntua" lähes mihin tahansa. Kulutettava sisältö eri muodoissaan pyrkii koukuttamaan kuluttajan. Kirjallisuus on kulutettavaa sisältöä. Oletan siis, että kirjallisuus pyrkii tekstin kautta luomaan itsensä siinä määrin mielenkiintoisen entiteetin, että lukija uppoutuu tekstin maailmaan, ja tahtoo jatkaa lukemista pidemmälle. Lisäksi oletan, että kirjallisuus pyrkii tähän tavoitteeseen jo ensimmäisestä luvusta, tai kappaleesta alkaen.

Tutkimuskysymykseni ovat seuraavat:

1. Millaisin keinoin aineistooni valikoituneiden pitkien nuortenkirjasarjojen aloitusluvut pyrkivät imaisemaan lukijan sisäänsä?
2. Esiintyykö erillisten teosten keinovalikoimassa yhteneväisyyksiä?
3. Mitkä ovat aloituslukujen funktiot tarinankerronnassa?

Pyrin vastaamaan asettamiini kysymyksiin tarkastelemalla aineistoon valikoituneita teoksia kolmella tasolla: Koko luvun muodostamana kokonaisuutena, joka kussakin tapauksessa lyö alkutahdit koko teossarjalle, pienemmistä kokonaisuuksista muodostuvina kohtauksina, sekä kohtaukset muodostavina jaksoina. Analyysin ja vertailun tukena hyödynnän funktionaalista jaksoanalyysiä, jonka kautta jaottelen tekstiä erilaisiin osuuksiin ja pyrin hahmottamaan mahdollisia toistuvia rakenteita tai kaavoja. Kolmannella tutkimuskysymyksellä pyrin asettamaan tutkielman laajempaan kontekstiin, ja tarkastelemaan aloitusten merkitystä ja tärkeyttä laajemmassa viitekehyksessä. Otantaani kuuluu neljä teosta, joten laajemmin nuortenkirjallisuutta koskevien johtopäätösten tekemistä pyrin välttämään, joskin pidän

mahdollisena sitä, että karkeita viitteitä yleisemmistä trendeistä, tai vähintäänkin avauksia jatkotutkimukselle saattaa ilmetä. Huomion arvoista on myös se, että tekstilajit itsessään ovat heterogeenisiä, eli tietyn tekstin on mahdollista olla lajinsa edustajana enemmän tai vähemmän tyypillinen (Honkanen & Tiililä 2012, 210).

1.2 Teoria ja käsitteet

Tekstin imu

Kenties keskeisin tutkimukseni käsite on tekstin imu. Parikka ja Niemi ovat käsitteellistäneet "imua" tieteellisesti kandidaatin- sekä maisterintutkielmissaan (Niemi & Parikka 2019, Parikka 2021, Niemi 2022). Niemi ja Parikka puhuvat journalistisesta näkökulmasta käsin tarkemmin sanottuna "jutun imusta", mutta nähdäkseni heidän käyttämänsä määritelmät soveltuvat laajemminkin tarinallisten tekstikokonaisuuksien tarkasteluun. Kandidaatin tutkielmassaan he kuvaavat imua "siksi abstraktiksi voimaksi, joka kuljettaa tarinaa vetoamalla lukijan uteliaisuuteen ja tunteisiin" (Niemi & Parikka 2019, 11). Niemi jatkaa, että kyseessä on reaktio, jonka seurauksena lukija lukee koko pitkän artikkelin alusta loppuun (Niemi 2022, 6), ja Parikka puolestaan rinnastaa imun muun muassa immersiiivisyyden, koukuttavuuden, sitouttamisen ja vetävyyden kaltaisiin käsitteisiin (Parikka 2021, 14).

Uusjournalismin edustaja ja kirjailija Tom Wolfe (1973, 31–33) on lanseerannut neljä kerronnallista tapaa, joiden kautta romaani muodostaa mukaansatempaavan tekstikokonaisuuden. Nämä kerronnalliset keinot ovat Wolfen erittelyn mukaan kohtausrakenne eli tarinan kertominen kohtaus kerrallaan, realistinen dialogi eli keskustelut, joita tarinan hahmot käyvät keskenään, sisäinen näkökulma eli lukijan päästäminen hahmojen mielen sisälle ja tarinan kertominen hahmojen silmien ja kokemusten kautta, sekä sosiaalista asemaa kuvaavien yksityiskohtien esittäminen eli se miten hahmot asemoituvat tarinan maailmassa sosiaalisen hierarkian viitekehykseen. Näitä yksityiskohtia ovat esimerkiksi taloudellisesta asemasta kertovat seikat, kuten materiaallinen omaisuus, sekä sosiaalisesta asemasta kertovat seikat kuten vaikkapa hahmojen puhetapa.

Tämän tutkielman puitteissa tekstin imu voidaan jakaa karkeasti kahteen osaan. Ensinnäkin imu vaatii tekstiltä itseltään ominaisuuksia, jotka imaisevat lukijan mukaansa ja koukuttavat tämän jatkamaan lukemista. Näitä ominaisuuksia ovat esimerkiksi tarinan aihe ja teemat, joita lukija pitää kiinnostavina, tekstin rakenne ja sujuva kieli, joita lukijan on vaivatonta seurata, sekä tekstin yksityiskohdat ja koukut, jotka herättävät lukijassa tunnereaktioita.

Toinen olennainen osa on juurikin se, mitä lukijassa tapahtuu tekstin lukemisen aikana eli mainitut tunnereaktiot. Tämä on edellistä huomattavasti epämääräisempi ja abstraktimpi alue, sillä vaikka minkä tahansa tekstin lukeminen voikin herättää lukijassa jonkinnäköisen reaktion (Tamminen 2023), pitäisi immersioon tähtäävän tekstin olla sellainen, että se upottaa lukijan nimenomaan kyseisen tekstin maailmaan ja aktivoi tämän mielikuvituksen ja tunnereaktion, toisin sanoen synnyttää lukuelämyksen.

Tekstin imun kannalta tärkeää, joskaan ei välttämätöntä on myös se, että sen teemat ja aiheet tarjoavat lukijalle samastumispintaa tämän oman elämän kannalta. Samastumista voidaan rakentaa lukuisin eri keinoin, esimerkiksi sijoittamalla teoksen tapahtumat reaali maailmaan ja todellisiin ympäristöihin, mutta myös hahmojen sisäisen dialogin kautta käsiteltäessä ja esiteltäessä näiden henkilökohtaisia haasteita, toiveita, ja mielenmaisemia. Teoksen kohdalla on aina kyse kokonaisuudesta, jota kukin yksittäinen lukija tarkastelee omista tulokulmistaan käsin. Tätä samastumispintaa palvelee myös teosten aihevalinta. Mikäli lukija ei koe aihetta henkilökohtaisella tasolla kiinnostavaksi, hän suurella todennäköisyydellä ei aloita lukemista.

Immersio

Parikka (2021, 14) mainitsee immersiiivisyyden, koukuttavuuden, uppoutumisen, vetävyyden, flow-tilan, sitouttamisen, kokemuksellisuuden ja jännitteen jutun (tai tekstin) imun sisarkäsitteiksi. Nämä sisarkäsitteet ovat nähdäkseni avainroolissa, kun tekstin imua aletaan hahmottelemaan käsitteellisesti. Erityisesti immersion käsite kytkee "jutun imun" kirjallisuudentutkimuksen kentälle, sillä narratologi Marie-Laure Ryan (2001, 14) on tarkastellut immersiota, ja määritellyt sen kokemukseksi, jossa fiktiivinen maailma luo tätä maailmaa kokevalle taholle, eli esimerkiksi lukijalle, katsojalle tai pelaajalle laajan vaikutelman todellisuudesta. Maria Laakson mukaan immersio kokemuksena vaatii toteutuakseen jonkin sellaisen tarinamaailman, eli kertomusluomuksen, "joka syntyy lukijan tekemässä kognitiiviseksi kartoitukseksi kutsutussa prosessissa" (Laakso 2019, 50), johon lukija suhteuttaa lukemansa, ja johon lukija kykenee uppoutumaan siinä määrin, että tämä alkaa eläytymään tarinaan (Laakso 2019, 50). Rita Felski puhuu samankaltaisesta ilmiöstä "lumoutumisen" käsitteen kautta sanoessaan, että erilaisia esteettisiä reaktioita yhdistää "kokemus lumoutumisesta, täydellisestä syventymisestä tekstiin sekä voimakkaasta ja arvoituksellisesta nautinnosta" (Felski 2024, 87). Immersion syntymisessä oleellista on nimenomaan arkitodellisuuden kokemuksen heikentyminen, ja matka mielikuvitukseen.

Immersiivisyydestä on puhuttu myös muun viihteen saralla. Esimerkiksi videopelitutkijat Emily Brown ja Paul Cairns (2004), sekä mediatutkijat Helena Bilandzic ja Rick Busselle (2009) ovat tahoillaan tutkineet immersiiivisen imun syntyä. Brownin ja Cairnsin hahmotteleman mallin mukaan immersion vaiheita on kolme: sitouttaminen eli vaihe, jossa mielenkiinto peliä kohtaan herää, ja pelaajan keskittyminen aktivoituu. Seuraava vaihe on syventyminen, jolloin keskittyminen muuttuu intensiivisemmäksi, ja pelaajassa alkaa herätä tunnereaktioita. Samanaikaisesti todellisuuden tiedostaminen heikkenee. Kolmas ja viimeinen taso on täyden immersion taso, jolloin pelaajan itsetietoisuus häviää, ja tämä on mukana pelin tapahtumissa empaattisella tasolla (Brown & Cairns 2004, 1298–1300).

Bilandzic ja Busselle puolestaan puhuvat mediaesitysten narratiivien herättämien tunteiden sitouttamisvaikutuksista neljän vaiheen kautta. Malli muistuttaa Brownin ja Cairnsin vastaavaa, ja käsittää niin ikään huomion keskittymisen ja tunnevetoisen sitoutumisen tasot, mutta lisää näitä edeltäväksi narratiivin ymmärtämisen tason, ja näitä seuraavaksi narratiivisen läsnäolon tason. Bilandzic ja Busselle määrittävät nämä neljä tasoa ehdoiksi, joiden täytyessä narratiivin kokija pääsee flow-tilaan, joka vastaa nähdäkseni Brownin ja Cairnsin täyden immersion tasoa, ja jossa kokija uppoutuu narratiiviin siinä määrin, että saattaa menettää ajan- ja paikantajunsa (Bilandzic & Busselle 2009, 331–332).

Mekanismi on nähdäkseni siirrettävissä riittävässä määrin sellaisenaan kirjallisuuden kentälle. Videopelien – ja muun median – tapaan immersion syntymisen edellytys kirjallisuudessa on lukijassa tapahtuva kiinnostuksen herääminen, aktiivinen toiminta, eli tekstin lukemisen aloittaminen, ja täten mahdollisuuden avaaminen sille, että teksti pääsee vaikuttamaan lukijaan, ja lopulta “imeytyminen” tekstin esittelemään maailmaan.

Koukku

Suomisanakirja.fi määrittelee koukuttavan olevan jotain erityisen viehättävää tai kiinnostavaa sellaisella tavalla, joka saa henkilön haluamaan lisää, ja tarkoittaa että ”[t]ämä voi viitata esimerkiksi kirjoihin, elokuviin, peleihin tai muihin viihdemuotoihin, jotka onnistuvat vangitsemaan katsojan tai lukijan huomion niin, että he haluavat jatkaa kokemusta.” (suomisanakirja.fi/koukuttava) Tämän tutkielman viitekehyksessä hahmotan ”koukun” sellaiseksi elementiksi, joka luo tämän viehättävyyden tai kiinnostavuuden. Rinnastan koukuttavuuden ja koukun myös addiktioon, ja samankaltaisen rinnastuksen näyttää tekevän Felski teoksessaan Kirjallisuuden hyödyllisyys (2024) kuvatessaan lumoutumisesta esitettyä kritiikkiä sanomalla että lumoutumista on syytetty siitä, että se ”vaarallisen huumeen tavoin

[...] houkuttelee lukijat pois arjesta heidän etsiessään väkeviä tunteita ja puhdasta mielihyvää” (mt., 85).

Addiktio viihteeseen kuten lukemiseen voidaan ymmärtää myös psykologisten ja neurologisten näkökulmien kautta. Addiktio yleisesti ottaen pyörii vahvistamisen ja palkitsemien mekaniikkojen kautta. Vahvistaminen ja palkitseminen tarkoittavat subjektiivista mielihyvää, joka jostakin toiminnasta syntyy, ja sen kautta tapahtuvien dopamiiniratojen aktivoitumista yhä todennäköisemmin useiden toistojen myötä (Duodecim 2018).

Vuorovaikutus viihdyttävän sisällön kanssa stimuloi aivojen palkitsemis- eli mielihyväjärjestelmiä. Dopamiini on aivojen välittäjäaine, joka yhdistetään mielihyvään. Dopamiinia vapautuu miellyttävän aktiviteetin yhteydessä, mikä vahvistaa käyttäytymismallia. Tämä puolestaan johtaa kierteeseen, jossa yksilö pyrkii toteuttamaan mielihyvää aiheuttanutta toimintaa uudestaan ja enemmän. Miellyttävään toimintaan, kuten lukemiseen ryhtyminen aktivoi aivojen dopamiinireittejä.

Viihde, kuten elokuvat, kirjat ja videopelit voidaan yhdistää todellisuuspakoiseen, eli eskapistiseen käyttäytymiseen. Esimerkiksi Felski puolustaa eskapismia lukemisen motivaattorina toteamalla lumoutumisen olevan merkityksellistä, sillä eräs ihmisten syy hakeutua taideteosten äärelle ”on heidän halunsa irrottautua omasta arjestaan ja tulla johdatetuiksi toisenlaiseen tietoisuuden tilaan” (Felski 2024, 120). Erityisesti stressaavina aikoina irtautuminen arjesta saattaa näyttytyä erityisen houkuttelevana toimintana, mikä johtaa lisääntyneeseen ajankäyttöön eskapismia tarjoavan toiminnan parissa. Artikkelissaan Bret Sherrick, Jennifer Hoewe ja David R. Ewoldsen (2022) korostavat että ihmiset käyttävät usein viihdettä psyykkisen itsesäätelyn keinona etsiessään väliaikaista vapautumisen tunnetta negatiiviseksi koetuista tuntemuksista (kts. myös Nabi, Wolfers, Walter & Qi, 2022). Tämä voi johtaa aktiviteetin muodostumiseen tavaksi yksilön tullessa riippuvaiseksi viihteestä stressinhallintakeinona.

1.3 Aloitusten jaksotus

Funktionaalinen jaksoanalyysi on tutkimusmetodi, joka perustuu ajatukseen siitä, että saman tekstilajin edustajilla on samankaltainen kokonaisrakenne, jonka pystyy havaitsemaan tarkastelemalla toistuvia elementtejä tekstissä (Juvonen 2017). Nämä elementit voidaan jakaa valitun luokituksen mukaisiin jaksoihin. Mikko Juvosen mukaan jaksot voidaan jakaa esimerkiksi kielellisten vihjeiden tai niiden merkityksen perusteella (Juvonen 2017, 24). Omassa tutkimuksessani hyödynnän Niemen ja Parikan (2019) luomaa luokitusta, mutta

muokkaan ja sovellan sitä hieman, sillä kertova uutisjuttu ja romaani toimivat hyvin eri tavoin vaikka molemmissa onkin kyse kerronnallisuutta sisältävistä teksteistä. Rakennetutkimuksen perinteessä toteutetussa luokittelussa on kuitenkin hyvä korostaa sitä, että funktioanalyysi on aina pohjimmiltaan subjektiivista. Osa jaksoista palvelee selkeästi useampaa kuin yhtä tarkoitusta, jolloin oleelliseksi muodostuu näiden rajapintojen tunnistaminen esimerkiksi kielellisten vihjeiden, tai kontekstisidonnaisuuden kautta (Honkanen & Tiililä 2012, 209). Jokainen metodia käyttävä tutkija joutuu itsenäisesti ratkaisemaan kuinka tunnistaa mainitut vihjeet, ja voi siis muodostaa samasta aineistosta erilaisia tulkintoja omien ratkaisujensa ja painotustensa mukaisesti.

Käyttämäni jaksoluokitus on seuraava:

1. Tilanne
2. Kuvailu
3. Erittely
4. Sisäinen fokalisaatio
5. Nollafokalisaatio
6. Sitaatti
7. Esittely
8. Käännö

Jaksotuksessani jaksojen rajat noudattavat pääsääntöisesti virkerajoja eli kukin jakso alkaa isolla alkukirjaimella, ja päättyy välimerkkiin. Poikkeuksiakin on, sillä joissain tapauksissa jakso selkeästi jatkuu useamman virkkeen verran, ja toisinaan jakson funktio muuttuu oleellisesti kesken virkettä. Näissä tapauksissa olen luokitellut yksittäiset sanat, lauseet, tai lausekokonaisuudet kulloisenkin tarkoituksen kannalta mielekkäällä tavalla joko niputtamalla useamman tekstikatkelman saman jakson alle, tai jakamalla yksittäisen virkkeen useamman jakson kesken. Aineistoesimerkki kuvatus kaltaisesta tilanteesta:

Koko menomatkan bussissa minä siedin mukisematta, kun Nancy Bobofit, joka on pisamanaamainen punapäinen kleptomaani, [ESITTELY] heitteli parhaan kaverini Groverin [ESITTELY] niskaan pähkinävoiketsuppileivän palasia. [TILANNE] (PJ, 10–11)

ja

Sellaisiin kasvoihin ei odottanut törmäävänsä kuin korkeintaan muotilehden taiteellisesti sävytetyillä sivuilla. Tai vanhan mestarin maalaamassa enkelin kuvassa.

[ERITTELY]

(HO, 23)

Tilanne

Tilannejaksoa määrittää aktiivinen toiminta. Jotain tapahtuu. Tapahtuminen tarkoittaa tässä yhteydessä sitä, että jokin tilanne muuttuu jollakin tavalla toiseksi tilanteeksi. Tilannejakso pitää siis sisällään kaikki ne kohtaukset, joissa tarina kulkee eteenpäin toiminnan kautta. Tämä toiminta voi olla luonteeltaan hyvinkin staattista, kuten vaikkapa hahmon elekielen muuttumista, liikkumista paikasta tai asennosta toiseen, tai vauhdikasta taistelua. Tilanne voi sisältää myös esimerkiksi toiminnan puutetta, jos vaikkapa tarinan hahmot odottavat jonkin tapahtumista, mutta mitään ei tapahdukaan. Rajanveto tilannejakson ja kuvailujakson välillä on toisinaan haastavaa, sillä kuvailu voi olla kaunokirjallisuuden kentällä toiminnan kaltaista, ja vastaavasti toimintaa voidaan kirjoittaa hyvin kuvailevaan sävyyn. Nämä jaksot voi nähdäkseni erottaa toisistaan parhaiten siitä, että kuvailujakso esittää kohtausta sellaisena kuin se on, ja tilannejakso muutoksen kautta. Tilannejakson keskeinen ominaispiirre on verbien käyttäminen. Aineistoesimerkki:

Kaikki kolmen pulpetin säteellä istuvat kääntyivät katsomaan. [TILANNE] (HO, 21)

Esimerkkikatkelmassa kertojahahmo havaitsee ympärillään olevien ihmisten kääntyvän uteliaina katsomaan häntä. Katkelma on esimerkki tilanteesta, sillä se edustaa tekstikatkelmaa, jonka aikana tapahtuva toiminta on sellaista, jota kuka tahansa samassa tilanteessa oleva voisi havainnoida, tai joka näkyisi esimerkiksi videotallenteessa.

Kuvailu

Kuvailujakso esiintyy tilannejakson vastinparina. Se esittää staattista tilannetta, jossa mitään ei varsinaisesti tapahdu. Kuvailujakson funktio onkin kertoa lukijalle millainen jokin asia, kuten miljö, henkilöahmo, tai tapahtuma on. Kuvailun aikana tapahtumat eivät etene, vaan kerronta ikään kuin pysähtyy tarkastelemaan jotakin yksityiskohtaa. Siinä missä tilannejakson tunnusomaisena piirteenä voidaan pitää runsasta verbien käyttöä, sisältää kuvailujakso tyypillisesti, mutta ei aina, adjektiiveja. Poikkeuksena mainittakoon jonkin vallitsevan asiaintilan toteaminen, kuten esimerkeissä

Kädessäni oli kuulakynä. [KUVAILU]
(PJ, 21)

ja

Oli alkanut sataa. [KUVAILU]
(PJ, 21)

Kaunokirjallisuudessa kuvailujakso on yksi vaikeimmin määriteltävistä, sillä se sekoittuu helposti useisiin muihin jaksoihin. Etenkin kerrontaa määrittävät jaksot, kuten nollafokalisaatiojakso, sisäinen fokalisaatio -jakso, sekä erittelyjakso sekoittuvat herkästi kuvailun kanssa, sillä lähes kaikki kerronta on jollain tavalla kuvailevaa. Kuvailun käyttötarkoitus on yhtäältä kertoa lukijalle, millainen kuvailtava seikka on, ja toisaalta välittää yleistä tunnelmaa tai kertoa esimerkiksi henkilöhahmojen mielentilasta. Aineistoesimerkki:

Nancy Bobofit hymyili vahingoniloisesti. [KUVAILU]
(PJ, 18)

Erittely

Erittelyjakso on käytetyistä jaksoista ehkäpä yksinkertaisin määrittää ja havaita. Jakso koostuu erimuotoisista listauksista, täsmennyksistä ja määrittelyistä. Tekstin joukossa erittelyjakso saattaa herkästi sekoittua kuvailujaksoon, ja näkisinkin että kyseessä on kuvailun alaluokka, jonka tarkoitus on keskittyä kuvailua enemmän johonkin tiettyyn yksityiskohtaan tai seikkaan, sekä tarjota kuvailun joukkoon täsmennyksiä ja kontekstoimista. Erittelyjakso ei useinkaan kuvaa niinkään havaintoa suoraan, vaan luokittelee ja tarkentaa jo tehtyä havaintoa. Erittely esiintyykin harvakseltaan itsenäisenä tekstin osana, ja sen sijaan usein täsmentää edellä sanottua, kuten esimerkissä:

"Mitä haluat tehdä?" minä kysyn. [SITAATTI] Vaihtoehdot ovat metsästäminen, kalastaminen ja keräily. [ERITTELY]
(NP 19)

Tekstiä tarkastellessa erittelyjakson tunnusomaisina piirteinä esiintyvät runsas pilkkujen käyttäminen, toisto, sekä virkerajojen ylittäminen. Viimeksi mainitun erityispiirteen seurauksena erittelyjakso saattaa kattaa kerralla huomattavasti pidemmän tekstimäärän kuin muut jaksot. Aineistoesimerkki:

Herra Dursley istui jäykkänä nojatuolissaan. [KUVAILU] Tähdenlentoja kautta maan? Pöllöt lentelevät päivänvalossa? Salaperäisiä viittaihmisia yltympäriinsä? Ja kuiskutusta, kuiskutusta Pottereista... [ERITTELY]
(HP, 13)

Sisäinen fokalisaatio

Sisäinen fokalisaatio -jakso on toinen kahdesta kertojahahmoon liitetystä jaksosta jotka tässä jaksoanalyysissä huomioitiin. Gérard Genetten (1988, 74) mukaan sisäisessä fokalisaatiossa tietty hahmo muodostuu kaikkien tarinassa esiintyvien havaintojen fiktiiviseksi subjektiksi. Tarina siis ikään kuin suodattuu tämän hahmon kautta. Genette (mt., 74) jatkaa, että kertomus voi tällöin kertoa lukijalle kaiken mitä tämä hahmo havaitsee tai ajattelee, mutta käytännössä epärelevantti tieto jätetään kertomatta. Viitataan tässä tutkielmassa sisäiseen fokalisaatioon myös ainoastaan termillä fokalisaatio. Sisäinen fokalisaatio -jaksolla viitataan sellaisiin kohtiin tekstissä, joissa esiintyy tai kuuluu erityisen vahvasti tiettyyn yksilöitävissä olevaan hahmoon jäljitettävissä oleva kerronta. Tämä kerronta paitsi välittää tarinassa kuvatut tapahtumat lukijalle, myös kommentoi niitä, esittää huomioita, mielipiteitä, tai jopa puhuttelee joissain tapauksissa suoraan lukijaa. Lähes kaikissa aineistoon valikoituneissa teoksissa fokalisaatiota edustaa homodiegeettinen minäkertoja, eli tarinan päähenkilö kertoo kokemuksistaan ensimmäisen persoonan kuvailun kautta.

Huomioimisen arvoista on se, että koska aineistoteoksissa korostuu ensimmäisen persoonan kertojan kautta menneessä aikamuodossa esitetty kerronta, voitaisiin osa teoksista luokitella kokonaisuudessaan sisäisen fokalisaation jakson alle, sillä kertojahahmo näissä tapauksissa selkeästi kertoo lukijalle menneitä tapahtumia, raportoi kaikkien relevanttien hahmojen tekemisistä ja sanomisista, sekä esittää näkemyksiään, päätelmiään ja arvailujaan tarinana tapahtumista ja hahmojen motiiveista. Tutkielman mielekkyyden takia olen kuitenkin rajannut sisäisen fokalisaation tarkoittamaan niitä tilanteita, joissa kerronta tapahtuu selkeästi jonkin hahmon näkökulmasta, ja joissa hahmo esittää selkeästi subjektiivisia havaintoja, ilmentää asenteellisuutta jotain kuvailtua seikkaa kohtaan, tai kommentoi tapahtumia esimerkiksi ironian tai huumorin keinoin. Lisäksi olen sisällyttänyt jaksoon ne kohdat, joissa kertojahahmo toimii tarinan tapahtumien ulkopuolella, eli esimerkiksi puhuttelee lukijaa, esittää retorisia kysymyksiä, tai liikkuu tarinan kronologiassa joko menneisyyteen erilaisten takaumajaksojen tai muisteloiden kautta, tai tulevaisuuteen viittaamalla asioihin, joita ei tarinan sisäisessä kronologiassa ole vielä tapahtunut.

Sisäinen fokalisaatio voi esiintyä myös kolmannen persoonan kerronnassa, sillä merkityksellistä jakson kannalta on se, että tapahtumia kuvataan subjektiivisesti jonkin hahmon näkökulmasta, riippumatta siitä onko kyseinen hahmo itse se, joka kuvaa subjektiivisia havaintojaan vai kuvataanko nämä havainnot hahmon mieleen pääsevän kaikkitietävän kertojan kautta. Tästä fokalisaation muodosta voitaisiin käyttää myös nimitystä vapaa epäsuora esitys, eläytymisesitys, tai esimerkiksi Pekka Tammen (1992, 31–34) mukaan kertojan ja henkilön diskurssi, eli KHD. Tammi määrittelee KHD:n näkyvimmäksi tunnusmerkiksi sen, ettei ”välittyvä diskurssi yleensä ole enää alisteinen kertojalle kuuluvalla johtolauseella” (Tammi 1992, 42), ja toteaa myös että KHD:n kautta konkreettisen puheen tai ajatusmonologin rajat hämärtyvät (Tammi 1992, 34).

Aineistoesimerkki kolmannen persoonan kerronnan kautta esitetystä sisäisen fokalisaation jaksosta:

Herra Dursley oli jähmettynyt paikoilleen. [KUVAILU] Ventovieras oli halannut häntä. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Lisäksi hänestä tuntui, että häntä oli sanottu jästiksi, mitä se sitten merkitsikin. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Hän oli päästään pyörällä. [SISÄINEN FOKALISAATIO]
(HP, 11)

Sisäisen fokalisaation pääasiallinen funktio on kuljettaa tarinaa eteenpäin tunnetasolla. Näiden jaksojen kautta lukija pääsee tutustumaan hahmoihin, etenkin siihen hahmoon, jonka ajatuksia sisäinen fokalisaatio kulloinkin sanoittaa, mutta myös samastumaan tämän kokemuksiin. Aristoteleen esittämä katharsis syntyy nähdäkseen laajalti sisäisen fokalisaation kautta, ja sisäisen fokalisaation toinen tärkeä tehtävä onkin rytmittää tapahtumia, ja tuottaa tekstiin monipuolisuutta, vivahteita, ja persoonaa.

Keskustelussa ei ole järkeä. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Vai muka häipyä. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Miten minä voisin jättää Primin, ainoan ihmisen maailmassa, jota varmasti rakastan? [SISÄINEN FOKALISAATIO] Ja Gale rakastaa perhettään yli kaiken. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Emme voi lähteä täältä mihinkään, joten siitä ei kannata edes puhua. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Ja vaikka lähtisimmekin... Vaikka lähtisimmekin... [SISÄINEN FOKALISAATIO] Mistä tuo puhe lapsista oikein alkoi? [SISÄINEN FOKALISAATIO] Galen ja minun välillä ei ole koskaan ollut romantiikan häivääkään. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Kun tutustuimme, minä olin ruipelo kaksitoistavuotias, mutta Gale näytti jo mieheltä, vaikka oli minua vain kaksi vuotta vanhempi. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Ystävästyimme vasta pitkän ajan kuluessa, kun lakkasimme tinkimästä joka kaupasta ja aloimme auttaa toisiimme. [SISÄINEN FOKALISAATIO]
(NP 19)

Nollafokalisaatio

Sisäinen fokalisaatio ei ole ainoa aineistossa esiintynyt jakso joka käsittelee kerrontaa. Aineistossa esiintyi myös selkeästi tarinan ulkopuolella operoivan kertojan ääni. Tämä kerrontamuoto muistuttaa sisäisen fokalisaation jaksoa enemmän tyypillistä "Olipa kerran..." sadunkerrontaa, jossa joku ulkopuolinen taho kertoo tarinaa toiselle taholle. Nimitän näitä jaksota Genetteen (1988, 73–74) pohjaten nollafokalisaatiojaksoksi. Kertoja ei siis ole tietämykseltään rajoittunut, vaan voi vapaasti kertoa tai olla kertomatta yksityiskohtia niin tarinamaailmasta, kuin siinä toimivien hahmojen ajatuksistakin, sekä ennakoita tulevia tapahtumia.

Nollafokalisaatiojaksota esiintyi vain yhdessä aineiston teoksessa, joten niiden funktiosta ei suoraan aineiston perusteella voi tehdä kovin suuria johtopäätöksiä. Näyttäisi kuitenkin siltä että nollafokalisaatiojaksot palvelevat hyvin samankaltaista tarkoitusta kuin sisäinen fokalisaatio -jaksotkin. Merkittävänä erona näkisin sen, että nollafokalisaatiojaksota aikana esiintyvän heterodiegeettisen kertojan voidaan ajatella tuntevan kaikkien hahmojen mielenliikkeet, menneisyyden ja motivaatiot, sekä koko tarinakokonaisuuden kaikki tulevat käänneet, ja tekevän näiden tietojen pohjalta harkittuja ratkaisuja siitä, mitä lukijalle välittää.

Dursleyt menivät nukkumaan. [TILANNE] Rouva Dursley nukahti nopeasti, mutta herra Dursley makasi valveilla ja pyöritteli päivän tapahtumia mielessään.

[TILANNE] Viimeiseksi ennen nukahtamistaan hän ajatteli lohdukseen, että vaikka Potterit olisivatkin sekaantuneet tapahtumiin, heillä ei olisi mitään syytä tulla hänen ja hänen rouvansa lähelle. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Potterit tiesivät vallan mainiosti, mitä mieltä hän ja Petunia olivat heistä ja heidän kaltaisistaan...

[SISÄINEN FOKALISAATIO] Hän ei käsittänyt, miten hän ja Petunia voisivat joutua mukaan mihinkään mitä kenties oli tekeillä [SISÄINEN FOKALISAATIO] – hän haukotteli ja käänsi kylkeä [TILANNE] –tapahtumat eivät voisi vaikuttaa heihin...

[SISÄINEN FOKALISAATIO]

Pahastipa hän oli väärässä. [NOLLAFOKALISAATIO]
(HP, 14)

Katkelma sisältää esimerkkejä sisäinen fokalisaatio -jaksosta, mikä havainnollistaa eroa sisäisen fokalisaation ja katkelman päättävän nollafokalisaatiojaksota välillä. Herra Dursleyn ajatukset ja huolet on selkeästi kuvattu nimenomaan tämän hahmon kautta, ja edustavat hänen mielenmaisemaansa. Katkelman lopussa kuitenkin tarinan ulkopuolinen kertoja reagoi ja kommentoi näitä herra Dursleyn ajatuksia. Vaikka molemmat osiot tekstistä on kirjoitettu

kerronnaksi, niiden asetelma on silti erilainen, sillä edellinen kuvastaa yksittäisen hahmon kautta tapahtuvaa kerrontaa, ja jälkimmäinen selkeämmin kaikkietävän kertojan kautta tapahtuvaa raportoimista.

Sitaatti

Sitaattijaksolla tarkoitetaan kirjallisuudessa vakiintunutta konventiota, jonka kautta tuodaan esille jonkin hahmon puheita. Elise Nykänen ja Aino Koivisto (2013, 9) mainitsevat fiktiivisen puheen erääksi kaunokirjallisuuden keinoksi, jota hyödynnetään realististen tarinamaailmojen ja henkilöhahmojen luomisessa, ja jatkavat, että kaunokirjallista dialogia arvioidaan usein siltä pohjalta, että onnistuuko se luomaan vaikutelmaa aidosta keskustelusta. Sitaatin voi jakaa edelleen suoraan sitaattiin, ja epäsuoraan sitaattiin. Edellisen selkein tunnusomainen piirre kirjallisuudessa on muusta tekstistä lainausmerkein erotettu referaattiosa. Suora sitaatti esiintyy pääsääntöisesti kahden tai useamman hahmon välisessä dialogissa. Epäsuora sitaatti on myöskin referaatti jonkin hahmon puheesta, mutta poikkeaa suorasta sitaatista vapaamuotoisemman esityksensä puolesta. Siinä missä suora sitaatti erotetaan muusta tekstistä lainausmerkein ja sisältää sanatarkan toisinnon jonkin hahmon puheenvuorosta, voi epäsuora sitaatti näyttäytyä hyvinkin samankaltaisena kuin ympäröivä teksti. Epäsuoran sitaatin kohdalla siteeraava hahmo, joka varsin usein on kertojahahmo, kertoo joko lukijalle tai toiselle hahmolle mitä joku on sanonut. Epäsuora sitaatti ei myöskään lähtökohtaisesti ole sanatarkka, vaan voi olla ylätasoisempi osio joka kertoo mitä on sanottu, mutta ei sitä että millä sanoilla. Tästä syystä epäsuora sitaatti sekoittuukin helposti esimerkiksi tilanne- tai kuvailu -jaksoihin. Tämän tutkielman puitteissa olen määrittänyt epäsuoran sitaatin käsittämään kaikki ne tilanteet, joissa kertojahahmo viittaa jonkin hahmon puheeseen tai sanomisiin, ja jotka eivät selkeästi palvele jonkin toisen jakson funktiota ensisijaisesti. Lisäksi olen laskenut sitaattijaksoon kuuluvaksi myös sitaattia edeltävän tai seuraavaan johtolauseen, jolla viitataan tapaan jolla jokin hahmo on esittänyt sitaattinsa.

Tässä tutkielmassa sitaattijaksot ovat myös muutoin kuin epäsuoran sitaatin yhteydessä alisteisia muille jaksoille. Tällä viitataan siihen, että olen erottanut sitaattijaksot omiksi jaksoikseen vain niissä tapauksissa, joissa sitaatin sisältö ei selkeästi palvele jotakin muuta funktiota. Sitaattijakso on tästä huolimatta perusteltua erottaa omaksi jaksokseen, sillä kyseessä on vakiintunut konventio, joka selkeästi poikkeaa muusta tekstistä, ja jonka kautta hahmojen ääni tuodaan kuuluviin. Sitaatin ensisijainen funktio onkin juuri hahmojen äänten ja persoonien yksilöiminen, mutta myös tiedonvälitys hahmojen mielentilasta, kun sitaattiin

huomioidaan kuuluvaksi myös johtolauseet, jotka usein sisältävät tietoa hahmojen asenteista ja olemuksesta. Aineistoesimerkki suorasta sitaatista:

"Ai se poika jonka vieressä istuin bilsan tunnilla?" minä kysyin viattomasti.

[SITAATTI]

"Niin", [SITAATTI] Mike sanoi. "Ihan kuin se olisi ollut kipeä." [SITAATTI] (HO, 28)

Aineistoesimerkki epäsuorasta sitaatista:

Käskin Groverin mennä edeltä. [SITAATTI]

(PJ, 14)

Esittely

Esittelyjakso viittaa niihin kohtiin tekstissä, joissa joku tarinan keskeinen henkilöahmo ensimmäisen kerran esitellään lukijalle. Henkilöahmo on varsin tyypillinen tarinan osa-alue, ja yleisesti ottaen voitaneen sanoa, että tarinoiden tapahtumat tapahtuvat jollekulle, tai joku toimija aiheuttaa tapahtumia. Edelleen tarinoista voidaan erottaa merkitykselliset hahmot, sekä taustahahmot. Merkityksellisillä hahmoilla tarkoitan tässä tutkielmassa niitä nimettyjä hahmoja, jotka vaikuttavat tarinan kulkuun. Taustahahmoilla puolestaan viitataan niihin hahmoihin, jotka saatetaan mainita kerronnassa, mutta jotka eivät ole aktiivisia toimijoita, vaan korkeintaan reagoivat tarinan maailmassa tapahtuviin asioihin. Tyypillinen esittelyjakson piirre on henkilöahmon nimen mainitseminen ensimmäisen kerran, sekä jonkin taustatiedon tai määrittelyn antaminen hahmosta. Esittelyjakso on sitaattijakson tapaan vakiintunut konventio, ja sen seurauksena perusteltu erillinen jaksotusluokka. Esittelyjaksoon liittyviä erityishuomioita ovat ensinnäkin teosten aloituskappaleiden luonne teosten avauksena: mikäli tarinaa ei ole lukenut kokonaisuudessaan on vaikea päätellä ketkä nimetyistä hahmoista ovat tarinan kannalta merkityksellisiä, ja ketkä glorifioituja taustahahmoja, joiden nimi mainitaan lähinnä, jotta tarinassa olisi hieman enemmän väriä. Tätä ongelmaa olen lähestynyt tapauskohtaisesti sen kautta, kuinka merkityksellisiä hahmot ovat nimenomaan aloituslukuissa. Teosta ensi kertaa luettaessa lukija ei välttämättä tiedä mitkä hahmot näyttelevät myöhemmin teoksessa tai teossarjassa merkittävää roolia, ja mitkä jäävät taustalle. Aineistoteoksissa esimerkiksi Percy Jacksonissa esiintyvä Nancy Bobofit on aloitusluvussa merkittävä antagonisti, mutta ei esiinny sarjassa aloituksen jälkeen lainkaan, kun taas Harry Potterissa mainitaan nimeltä Sirius Musta, joka muodostuu merkittäväksi hahmoksi vasta sarjan kolmannesta teoksesta alkaen. Teosta ensi kertaa luettaessa pidän kuitenkin luontevana ajatusta siitä, että lukija suhtautuu Nancy Bobofitiin merkittävänä hahmona ja toisaalta sitä,

että Sirius Mustaan ei kiinnitetä juurikaan huomiota. Toinen erityinen huomio liittyy jaksotusluokkiin: varsin usein hahmon esittelyn yhteydessä seuraa lyhyt kuvaus tai kertojan esittämä huomio hahmosta, tai hahmo esitellään jonkin aktiivisen toiminnan yhteydessä. Näissä tapauksissa olen niin ikään tapauskohtaisesti erottanut mahdolliset lisätiedot hahmoista osaksi esittelyjaksoa, mutta muun kuvailun tai toiminnan omaksi jaksokseen.

Aineistoesimerkki:

"Minä olen menossa neloseen, voin näyttää missä kuutonen on..." [SITAATTI] Toivottoman yliavulias tyyppi. [SISÄINEN FOKALISAATIO] "Minä olen Eric", poika lisäsi. [ESITTELY] (HO, 21)

Käänne

Käännejaksolla tarkoitetaan niitä tekstillisiä elementtejä, jotka muuttavat tarinan olemusta. Varsin tyypillistä on, että tarina etenee tarinamaailman sisäisen logiikan mukaan tavanomaisella tavalla, mutta tarinan edetessä tapahtuu jotain yllättävää tai poikkeuksellista, minkä seurauksena tarina lähtee kulkemaan uuteen suuntaan. Käännettä voi pitää varsinaisen tarinan aloituspisteenä, joka erottaa ennen käännettä tapahtuvan pohjustuksen ja käänteen jälkeen alkavan juonen toisistaan. Käänteen tarkoitus on säpsähdyttää lukija ja luoda tunne siitä, että jotakin kiinnostavaa ja poikkeuksellista tapahtuu, tai on pian tapahtumassa, toisin sanoen herättää lukijan mielenkiinto.

Väkijoukko vetää henkeä, neulankin kuulisi putoavan, [TILANNE] minulla on huono olo ja toivon hartaasti, että se en ole minä, että se en ole minä, että se en ole minä. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Effie Trinket menee takaisin korokkeelle, avaa lapun ja lukee nimen kirkkaalla äänellä. [TILANNE] Se en ole minä. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

Se on Primrose Everdeen. [KÄÄNNE]
(NP 28)

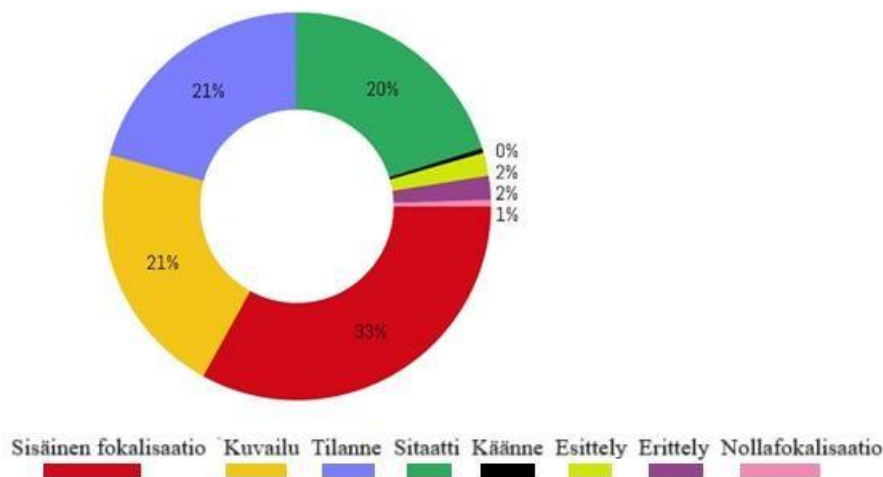
Katkelmaa edeltävästi tarina on kerrottu kokonaisuudessaan kertojahahmon näkökulmasta. Lukijan lähtökohtainen oletus lienee, että kertojahahmo, joka on myös tarinan oletettu päähenkilö tulisi olemaan se henkilö, jonka nimi arpalipukkeessa lukisi, mikä johtaisi tyypillisen sankaritarinan juonirakenteeseen. Yllättäen arpalipukkeessa lukeekin kertojahahmon pikkusiskon nimi. Katkelma on myös aloitusluvun viimeinen osio, mikä tarkoittaa sitä, että luku päättyy cliffhangeriin, eikä lukija saa tietää miten tarina jatkuu ilman että jatkaa lukemista seuraavaan lukuun.

2 JAKSOANALYYSIN TULOKSIA

Seuraavaksi tarkastelen jaksoanalyysin tuloksia. Käytän jaksojen määrän havainnollistamiseen ja analysoimiseen myös taulukoita. Taulukko 1. kertoo tutkimusaineistoon valikoituneiden teosten aloitusluvuissa esiintyneiden jaksojen määrät suurimmasta pienimpään, ja Taulukko 2. puolestaan esittelee jaksojen suhteelliset osuudet. Taulukoita tarkastellessa huomioitavaa on se, että jaksojen esiintymistiheys ei vielä kerro niiden merkityksestä tarinan kannalta paljoakaan, vaan tarjoaa enemmän lähestymispintaa teosten rakenteelliseen puoleen.

Jakso	Määrä
Sisäinen fokalisaatio	500
Kuvailu	322
Tilanne	312
Sitaatti	307
Erittely	30
Esittely	29
Käännö	6
Nollafokalisaatio	8

Taulukko 1.



Taulukko 2.

Sisäinen fokalisaatio -jakso erottuu selkeästi muista jaksoista dominoivana. Huomioimisen arvoista on myös se, että nollafokalisaatiojakson esiintyessä vain yhdessä aineistoteoksessa ja palvellessa samankaltaista funktiota kuin sisäinen fokalisaatio -jaksokin, nousee kertojan merkitys tarinoiden aloituksissa entistäkin korostetumpaan asemaan. Sisäinen fokalisaatio -jakso korostui erityisesti naispuolisten näkökulmahahmojen tarinoissa. Hieman yli kolme neljäsosaa kaikista sisäinen fokalisaatio -jaksoista esiintyy *Nälkäpelissä* (164kpl) ja *Houkutusessa* (209kpl). Tähän palaan myöhemmin johtopäätöksissä.

Seuraavaksi eniten esiintyy kuvailujaksoja. Kuvailun tehtävä on välittää lukijalle havaintoja ja yksityiskohtia jostain seikasta, kuten hahmosta, esineestä tai tapahtumapaikasta. Aineistossa kuvailu toimii eräänlaisena yhdistävänä tekijänä eri jaksojen välissä, ja vuorottelikin usein sisäinen fokalisaatio-, tilanne- esittely- ja erittelyjaksojen kanssa.

Sitaatti- ja tilannejaksoja esiintyy aineistossa lähes yhtä paljon, mutta sangen epätasaisesti. Erityisesti *Harry Potter ja viisasten kivi*, sekä *Nälkäpeli* erottuvat aineiston joukosta näiden jaksojen kohdalla. *Harry Potterissa* sitaatit ovat suurin jaksoluokka ja tilanteet seuraavaksi suurin, ja nämä luokat muodostavat yhteen laskettuna lähes kaksi kolmannesta teoksen aloitusluvun kaikista jaksoista. *Nälkäpeli* puolestaan sisältää vain likimain 12 % sitaatteja, ja likimain 15 % tilanteita. Sitaattijaksot ovat teksteissä eräänlainen kuriositeetti: ne esiintyvät harvakseltaan, mutta tiiviisti. Tämä johtuu siitä, että valtaosa sitaateista esiintyy vuoropuheluna eri hahmojen välillä yksittäisissä kohtauksissa, mikä käytännössä tarkoittaa sitä, että suuri osa sitaateista esitetään perätysten, tai vain hyvin vähäisellä muiden jaksojen

erottelulla, minkä jälkeen kohtausten edetessä muut jaksot, pääosin sisäinen fokalisaatio- sekä kuvailujaksot katkaisevat sitaattien määrän pitkäksi ajaksi.

Tilannejaksojen määrä selittyy osittain aloitusten staattisuudella. Tilannejaksoilla on tarinaa edistävä funktio, mutta koska valtaosa teoksista alkaa sangen rauhallisilla tunnelmilla, on suuri osa hahmojen liikkeestä vähämerkityksellistä: pään kääntämistä, esineen nostamista, vilkaisemista. Merkittävintä roolia tilannejaksot näyttävät kohtausten vaihtuessa, jolloin hahmot fyysisesti siirtyvät eri tilaan. Poikkeuksen muodostaa *Percy Jackson*, joka sisältää jo aloitusluvussa useita toimintakohtauksia.

Erittely- ja esittelyjaksoja esiintyy aineistomateriaalissa harvakseltaan. Jälkimmäinen oli nähdäkseni erittäin odotettua, kun taas edellinen hieman yllättävää. Teoksen tai teossarjan aloitusluku on melko lyhyt tekstikokonaisuus, joten on ymmärrettävää että vain kourallinen keskeisiä hahmoja esitellään lukijalle tässä vaiheessa. Niemi (2021, 35) huomioi että tarinalliselle journalismille on tyypillistä kuvailla asioita seikkaperäisesti ja yksityiskohtaisesti, ja samaa olisi voinut olettaa tarinalliselta fiktiolta. Pääosin näyttäisi kuitenkin että aineistokirjallisuudessa kuvailu on melko yleisluontoista ja yksityiskohdat upotetaan kuvailevan proosan joukkoon. Erittelevä ja määrittelevä kuvailu puolestaan jää vähemmälle. Huomion arvoista kuitenkin on, että silloin kun erittelyjaksoja esiintyy, niitä esiintyy erityisesti tilanteissa joissa kertojahahmo kuvailee jollain tavalla negatiivista suhtautumista asioihin, kuten muiden odotuksia tämän käyttäytymisestä tai ulkonäöstä, tai kerratessaan epäonnistumisiaan.

Käännejakso on nähdäkseni eräs tärkeimmistä aloituksen jaksoluokista. James Phelan (2007, 16) määrittelee aloituksen siihen, kun tarinamaailman hahmojen tai kertojan ja lukijan välille luodaan jännitteitä ja epävakaita suhteita. Käänteet suistaa hahmot ja lukijan odotetuista tapahtumista odottamattoman puolelle, mikä vastaa nähdäkseni Phelanin ajatusta, jolloin voidaan ajatella käänteiden käynnistävän varsinaisen tarinan. Käänteiden tehtävä on esitellä kertomukseen jotain uutta, ja luoda jännitettä esimerkiksi mysteerin kautta. Phelan (2010, 220–221) sanoo myös, että lukijan ja tekstin dynamiikkaan vaikuttaa narratiivin pyrkimys yllättää lukijaa, ja lukijan vastaus tähän yllätykseen. Tulkitsen Phelanin tarkoittavan tällä sitä, että onnistuessaan yllättämään lukijan, teksti näyttää tälle mielenkiintoisempana, mutta mikäli lukija ei koe yllätystä merkittävänä, tekstin imu laskee.

3 AINEISTOJEN ANALYYSI

3.1 Aloitusten piirteet

Seuraavaksi siirryn aineistomateriaalini tarkasteluun. Erittelen aluksi joitain piirteitä ja keinoja, joita tekstien aloitukseen liittyy ja siirryn sen jälkeen soveltamaan ja tarkastelemaan näiden piirteiden ilmenemistä aineistooni valikoituneiden teosten kautta. Tekstin aloituksella on merkittävä rooli tarinan koukuttavuuden kannalta: Maria Lassila-Merisalo (2020, 62) esittää, että aloituksen perusteella lukija tekee päätöksen siitä, että jatkaako tämä lukemista pidemmälle, vai laskeeko tekstin käsistään. Lassila-Merisalo myös jatkaa (mt., 62), että lukijalla on mahdollisuus jättää huomioimatta tekstin ympärille sijoitetut paratekstit. Tällaisia paratekstejä ovat esimerkiksi omistuskirjoitukset, kansien kuvaukset, sekä tunnelmaa luovat katkelmat, joita toisinaan esiintyy teosten alkusivuilla. Jos teos määritellään alkavaksi sen ensimmäisestä luvusta, nämä tekstit jäävät aloituksen ulkopuolelle, mistä syystä olen rajannut ne myös tämän tutkielman ulkopuolelle, vaikka esimerkiksi teoksessa *Houkutus* esiintyy parateksteihin irrotettuna sangen dramaattinen katkelma, joka sijoittuu myöhempään kohtaan teosta. Tarkastellessani aloituksia jaksoanalyysin kautta, huomioin jaksojen esiintymistiheyden ohella myös sen, että kuinka lähellä luvun alkua ne esiintyvät.

Koska lukija voi vapaasti ohittaa tekstiä ympäröivät elementit, täytyy tekstin kyetä toimimaan itsenäisesti, ja olla selkeä ja ymmärrettävää. Esimerkiksi Taina Uimosen (2003, 14) mukaan lukukokemuksen kannalta mieluisin teksti on sellaista, joka on lukijan näkökulmasta konkreettista ja ymmärrettävää, ja Bill Hill (1999, 22) puolestaan kuvaa lukemista toiminnaksi, joka ei edellytä lukijalta tämän koko aivokapasiteetin käyttämistä, mutta joka tästä huolimatta vaatii lukijan kutakuinkin täydellistä keskittymistä sellaisella tasolla, jolla lukija ei aktiivisesti tiedosta keskittymistään. Immersiivinen lukeminen siis syntyy sellaisesta lukemisesta, jossa lukemisprosessi on siinä määrin vaivaton, että lukijalle avautuu mahdollisuus keskittyä tekstiin siinä määrin, että voi jättää ympäristönsä huomiotta (Hill 1999, 22), jolloin lukukokemus syntyy ilman tietoista ponnistelua.

Tekstin vaivattomaan ymmärtämiseen liittyy oleellisesti se, että lukija kykenee seuraamaan tarinaa. Teemu Ikonen mukaan kertomuksenteoriassa tarina on ymmärretty erityisesti sinä tapahtumasarjana, josta kertomuksessa kerrotaan, juonen jäsentäessä mainitun tapahtumasarjan kausaaliseksi, jolloin tarina esittelee sen mitä tapahtui, ja juoni kertoo että miksi (Ikonen 2008, 183). Aristoteleen mukaan taas tarina on sellainen, jolla on alku,

keskikohta ja loppu (1998, 27). Määritelmiä yhdistää se, että tapahtumat etenevät. On jotain, joka alkaa jostakin ja päättyy jonnekin. Tarinat ovat formaattina olleet läsnä koko lajimme historian ajan, ja niiden vakiintuneen aseman myötä kaikille tuttuja. Tarinoiden rakenteita, konventioita ja kaavoja on siis helppo seurata ja ymmärtää, jolloin ne lisäävät tekstin koukuttavuutta. Parikan mukaan tarinamuotoisuus lisää myös lukijan edellytyksiä pelkän tarinan seuraamisen ohella muistaa edeltäviä tapahtumia, sekä muodostaa päätelmiä tai arvauksia siitä mikä vielä odottaa edessä päin (Parikka 2021, 78). Lukija voi siis muodostaa odotuksia tekstistä.

Jotta teksti saisi mahdollisuuden luoda immersiiivisyyttä, on sen vastattava näihin odotuksiin. Lukija on helpompi koukuttaa jatkamaan tekstin lukemista sen jälkeen, kun tämän mielenkiinto on onnistuneesti herätetty. Esimerkiksi Brown ja Cairns (2004), sekä Bilandzic ja Busselle (2009) huomioivat immersioiteorioissaan että kertomuksen kokija tulee lähtökohtaisesti sitouttaa kertomukseen, jotta tämä voidaan saada syventymään siihen, ja vasta tämän jälkeen eläytymään tunnetasolla.

Tekstin imun tai koukuttavuuden hahmottelua voidaan lähestyä myös sen rakenteen kautta. Esimerkiksi Heikki Kuutti (2001, 176) esittää että tekstin ”yleistä mielenkiintoa lisää asioiden esittäminen ’elokuvamaisesti’ ihmisten hyvin tarkasti kuvattujen kokemusten kautta”. Wolfen neljän kerronnallisen tavan malli on nähdäkseni sangen pätevä ohjenuora tekstin immersiiivisyyden luomisen työkaluksi. Wolfen mallin mukaisesti kerronta säilyttää otteensa riittävällä tasolla kun se tapahtuu kohtaus kerrallaan. Dialogi on Wolfen mukaan vahvin elämyksellisyyden tuottaja tekstissä, ja realistinen dialogi herättää Wolfen käsityksen mukaan lukijassa tehokkaimmin tunteita. Sisäisen maailman kuvaus ja inhimillisten hierarkioiden yksityiskohtien kuvaaminen puolestaan tarjoavat lukijalle vahvan samastumispinnan ja ymmärryksen hahmosta ja tämän ympäristöstä sekä lähtökohdista (Wolfe 1973, 31-33). Esimerkiksi Rickhard A. Kallan ehdottaakin Wolfea koskevassa analyysissään, että Wolfen metodi pyrkii emuloimaan elokuvamaista kerrontaa tekstin imun luomiseksi (Kallan, 1979).

Yksityiskohdat palvelevat nähdäkseni tärkeää roolia samastumispinnan luomisessa lukijan ja tarinan hahmojen välillä: lukija peilaa hahmojen ajatuksia, kokemuksia, sekä näille tapahtuvia asioita omaan elämäänsä ja kokemuksiinsa. Yksityiskohtien kautta pyritään siis herättämään lukijan kokemuksiin yhdistyviä tunteita (Cheney 2001, 38–42), samoin kuin luomaan tarinalle uskottavuutta (Gutkind 1997, 47). Ihmisen mieli rakentaa yksityiskohdista merkityksiä ja etsii niiden väliltä korrelaatioita (Parikan 2021 mukaan Torkki 2014). Uskottavuus, merkityksellisyys ja tunteet ovat siis tekstin imulle oleellisia lähtökohtia. Myös Ryan (2001,

123) korostaa tarinamaailman uskottavuutta immersion luomisen kannalta tärkeänä, sillä jos tarinamaailma on epäselvä tai epälooginen, on lukijan vaikeampi uppoutua siihen. Näkemykseni mukaan uskottavuudella tarkoitetaan tässä yhteydessä jonkinlaista tarinamaailman sisäistä säännöstöä siitä, mikä on mahdollista ja mikä ei ole. Ei ole epätavallista, että esimerkiksi spekulatiivisen fiktion kentällä romaaneissa tapahtuu reaali maailmassa mahdottomia asioita, mutta jos lukijalla on käsitys fiktiivisen maailman mahdollisuuksista ja rajoituksista, eikä kertomus poikkeakaan ainakaan merkittävästi näistä mahdollisuuksista ja rajoituksista, on lukijan helpompi hyväksyä fiktiivinen maailma ja uppoutua siihen.

Kiinnostusta tulee myös ylläpitää, eikä teos saa päästää lukijaa liian helpolla, mikäli mielihoukuttaa tämän. Ryan (2001, 97) tuo esille sitä, että immersio voi syntyä myös palkintona lukijaa haastavan, ja tältä ajattelua vaativan tekstin lukemisesta. Lukijalle tarjotaan siis oivaltamisen kokemuksia tekstin sisältäessä sekä raskaita että kevyitä elementtejä, eikä lukijalle anneta kaikkea valmiina. Näitä vaativampia elementtejä voidaan tuoda tekstiin mukaan kuljettamalla useampia tarinankerronnallisia tasoja samanaikaisesti, tai esimerkiksi käyttämällä tarinan sadunomaisia elementtejä vakavien aiheiden ja teemojen käsittelyn työkaluina.

Näkisin, että lukijan kokemat tunteet ja empatia ovat tärkeitä edellytyksiä tekstin houkuttavuuden syntymisen kannalta. Ilman niitä lukijan kokemus jää helposti pintapuoliseksi, mikä puolestaan estää tehokkaasti immersion muodostumisen. Immersio näyttää syntyvän pääosin lukijan subjektiivisena kokemuksena: millaisen kokemuksen teksti tarjosi, mitä ajatuksia se herätti, mitä tunteita se aktivoi, oliko lukeminen elämys. Laakso (2019, 49) esittää kerronnallisuuden olevan mahdollista vain sen kautta, että jokin kokemus välitetään, ja kokemusten puolestaan olevan kerronnallisia vain jos niihin sisältyy tunnetason merkitystä. Tuntemuksia voidaan myös tietoisesti pyrkiä herättämään: esimerkiksi Ilkka Malmberg (Suomen Lehdistö 13.12.2012) huomioi että lukija voidaan motivoida lukemaan pidemmälle yllätyksen tai mysteerin keinoin. Aloituksessa voidaan siis imaista lukija mukaan narratiiviin yllättämällä tämä jollain tavalla.

Tässä tutkielmassa tarkastellaan pitkien romaanisarjojen aloituksia, mutta kuten Lassila-Merisalo huomioi, myös aloitukset voidaan ajatella kokonaisuuksina, joihin siis sisältyy myös lopetus. Aloituksen lopetuksen tehtävä lienee ilmeinen: sen tulee herättää lukijassa halu jatkaa lukemista pidemmälle. Tästä syystä myös näillä lopetuksilla on merkitystä tekstin vetovoimaa tarkasteltaessa. Lopetus jättää lukijalle tämän viimeisen tunteen lukemastaan tekstistä.

Lassila-Merisalo (2020, 86–87) sanookin, että lopetuksen tulisi jättää lukija miettelijäksi. Sen tulee siis herättää lukijassa ajatuksia, ja jättää tälle tunne elämyksellisyydestä. Mikäli lopetus tuottaa oikeanlaisen tunteen, lukija todennäköisemmin palaa teoksen äärelle ja jatkaa lukemista pidemmälle. Seuraavaksi tarkastelen aineistoani, ja sitä, miten tässä esitetyt piirteet ja ominaisuudet esiintyvät siinä.

3.2 *Harry Potter ja viisasten kivi*

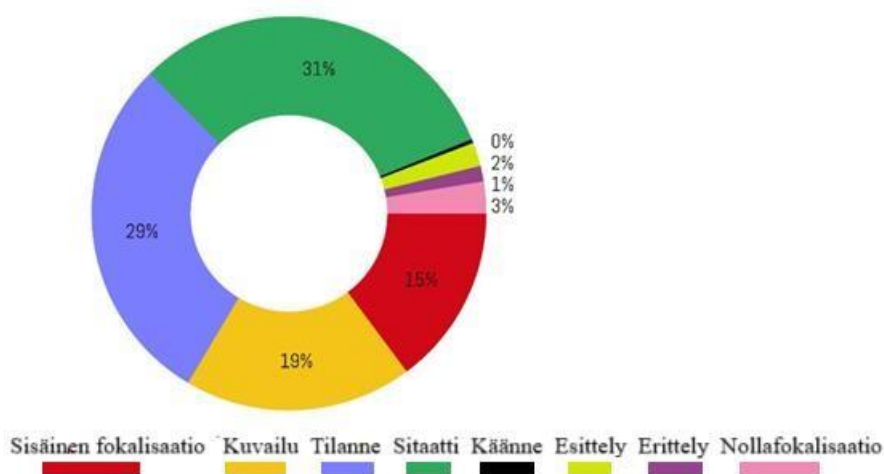
Harry Potter ja viisasten kivi (1997) on kirjailija J. K. Rowlingin *Harry Potter* -teossarjan ensimmäinen osa. *Harry Potter* -sarja sisältää seitsemän pääteosta, ja näiden ohella lukuisia adaptaatioita, kuten teemapuistoja, videopelejä, elokuva- ja teatterisovituksia. *Harry Potter ja viisasten kivi* kertoo orpopoika Harrysta, joka saa tietää omaavansa taikavoimia, ja että on olemassa kokonainen noitien ja velhojen yhteiskunta, joka on salattu taikomattomalta väestöltä. Saatuaan tietää taikavoimistaan, Harry aloittaa opiskelunsa Tylypahkan noitien ja velhojen taikakoulussa, oppii lisää taikamaailman lainalaisuuksista, sekä saa tietää ennustuksesta, jonka mukaan hän kykenee kukistamaan pahan lordi Voldemortin. Teossarja noudattaa pääsääntöisesti kaavaa, jossa kukin teos kattaa yhden Harryn kouluvuoden. Tarina on jaettu kahtia siten, että yksittäiset teokset käsittelevät Tylypahkan koulun arkea, ja salaperäisiä mysteerejä ja juonia, joita Harry ystävineen selvittävät, kun taas taustalla vaikuttaa enenevässä määrin laajempi narratiivi hyvän ja pahan välisestä taistelusta, Harryn traagisesta menneisyydestä ja ennustetusta kohtalosta.

Jaksot

Taulukko 3. kertoo romaanin *Harry Potter ja viisasten kivi* aloitusluvussa esiintyneiden jaksosten määrän suurimmasta pienimpään, ja Taulukko 4. niiden suhteellisen osuuden.

Jakso	Määrä
Sitaatti	96
Tilanne	90
Kuvailu	58
Sisäinen fokalisaatio	48
Nollafokalisaatio	8
Esittely	6
Erittely	4
Käänte	1

Taulukko 3.



Taulukko 4.

Harry Potter ja viisasten kivi -teoksen jaksotuksessa korostuvat sitaatti- ja tilanneluokat.

Kaikkiaan 60 % tekstistä asettuu näihin luokkiin. Voidaan siis sanoa, että teoksen aloitusluku

rakentuu pitkälti hahmojen puheen ja toiminnan ympärille. Mainituista jaksoista tilaneluokka näyttäisi toimivan tarinaa edistävänä ja rytmittävänä voimana, sen jakautuessa hyvin tasaisesti pitkin aloituslukua.

Sitaatti- ja sisäinen fokalisaatio-luokat toimivat *Harry Potterissa* eräänlaisena jakolinjana. Teos on aineistossa uniikki siitä syystä, että se ainoana ei kerro tarinaa ensimmäisen persoonan protagonistikertojan kautta, vaan hyödyntää näkymätöntä kolmannen persoonan kertojaa. Tästä huolimatta luvun ensimmäinen puolisko seuraa ainoastaan yhtä hahmoa, ja tämän ajatuksia, jolloin merkittävä osa hahmojen toiminnasta esitetään sisäisen fokalisaation kautta. Luvun puolivälissä, johon myös sijoittuu sen ainoa käänne-luokkaan kuuluva jakso, kerronta muuttuu merkittävästi. Kertojalla ei luvun puolivälin jälkeen ole enää pääsyä yhdenkään hahmon ajatteluun, jolloin sisäinen fokalisaatio-luokka korvautuu sitaatti-luokalla. Lähes kaikki ekspositio, eli Phelanin (2007, 17) määritelmän mukaan tieto kertomuksesta, hahmoista, tarinamaailmasta, tai sen tapahtumista, joka luvun puolivälin jälkeen ilmenee, tapahtuu hahmojen välisen dialogin kautta.

Kuvailujaksot painottuvat tekstissä merkittävien hahmojen esittelyjen yhteyteen. Avausluku alkaa eräänlaisella johdantokappaleella, joka esittelee Dursleyn perheen. Tämä kappale sisältää lähes neljänneksen kaikista aloitusluvun kuvailujaksoista (11/58), ja sama toistuu myöhemmin luvussa, kun Albus Dumbledore esitellään. Dumbledoren esittelyn yhteydessä esiintyy peräti 10 kuvailujaksoa. Karkeasti sanottuna siis kolmannes teoksen aloituksen kuvailusta tapahtuu kahden yksittäisen hetken ympärillä, loppujen jakautuessa tasaisesti pitkin aloituslukua. Merkittävänä pidän erityisesti aloituskappaleen kuvailupainotteisuutta, sillä tekstin ensimmäiset rivit ovat lopputeoksen kannalta tärkeitä siitä syystä, että ne antavat lukijalle ohjeet tarinan seuraamiseen, ja siihen, kuinka tekstiä luetaan. Harry Potterin tapauksessa aloitus muistuttaa perinteistä ”Olipa kerran” -tyyppistä sadunkerrontaa kertojan käyttäessä ilmaisuja kuten ”[päivänä] jona tarinamme alkaa” (HP, 8). joka muistuttaa nähdäkseni suullista tarinankerrontaa, jossa kertojan rooli on Satu Apon mukaan merkittävä draaman luomisen työkalu (Apo 2018, 57). Näin myös lukijalle annettu lukuohje kohdistuu tekstin käsittelyyn satuna, tai fantasiana.

Johdantokohtaus kerrotaan tarinan ulkopuolisen kertojan kautta, ja sen tehtävä on asettaa odotukset tarinan maailmaa kohtaan. Johdanto esittelee Dursleyn perheen, ja korostaa kuvailujakson kautta näiden tavallisuutta, mutta vihjailee myös siitä että jotakin jännittävää on tulossa: Dursleyn perheestä kerrotaan, että heillä on kaikki mitä he suinkin haluavat, mutta myös salaisuus, jonka paljastumista he pelkäävät. Tarinan käänteenä toimiva Albus

Dumbledoren esittely on toinen kuvailu-luokan keskittymä. Tarina siirtyy taianomaisen ja ihmeellisen maailmaan varsin konkreettisesti, kun aiemmin lähinnä herra Dursleytä häirinneet omituisuudet siirtyvät taustalta etualalle. Kuvailujaksojen tehtävä on rytmittää tarinaa hidastamalla sen kerrontaa, mikä näkyy esitellyissä kohtauksissa siten, että tarinan eteneminen pysähtyy käytännöllisesti katsoen kokonaan, kun tärkeät hahmot esiintyvät.

Erittelyluokka toimii samankaltaisesti tarinan rytmittäjänä, mutta kiinnittää erityistä huomiota johonkin. *Harry Potterissa* erittelyä esiintyy neljästi: herra Dursleyn työpäivän ensimmäisen puoliskon, ja tämän omituisten asioiden pohdiskelun kuvauksena, Albus Dumbledoren, professori McGarmin ja Hagridin jättäessä Harryn Dursleyn perheen oven taakse, sekä kuvauksena Harryn onnellisen tietämättömästä unesta. Erittely toteuttaa teoksessa kolmea funktiota. Ensimmäinen, herra Dursleyn päivää kuvaava jakso ohittaa ajan merkityksettömänä. Mitään erityistä ei tapahdu, ja aamupäivä kuitataan sivuhuomiona. Kaksi seuraavaa erittelyjaksoa pysäyttävät tarinan tunteiden äärelle. Herra Dursleyn ahdistukseen ja pelkoon käytetään aikaa, mikä vahvistaa aloituskohtauksessa mainittua Dursleyn perheen pelkoa näiden salaisuuden paljastumisesta, ja seuraava jakso keskittyy Harry-vauvaa saattavan kolmikön surun ilmaisemiseen. Viimeinen funktio on nostattava. Erittelyjakso listaa asioita, joita nukkuva Harry ei tiedä. Kerronta siirtyy jälleen aloituksen kaltaiseksi, ja kertoja positioituu tarinan ulkopuoliseksi hahmoksi joka tietää mitä tuleman pitää, ja kertoo lukijalle niin sen, miten Harryn varhaiset viikot tulevat sujumaan, kuin myös mitä juuri sillä hetkellä tapahtuu ympäri maan. Luvun päätöksenä toimii edellä mainitun erittelyn ja nostatuksen huipennus, jossa kerrotaan ihmisten juhlistavan Harrya, ja tälle annetusta liikanimestä, joka puolestaan sitoo aloitusluvun lopetuksen sen otsikkoon: ”Poika joka elää”.

Kohtaukset

Wolfen mallin mukaisesti tarinan kertominen kohtaus kerrallaan on keino ylläpitää tarinan jännitettä riittävällä tasolla (1973, 31). Teoksessa *Harry Potter ja viisasten kivi* aloitusluku etenee yhdentoista kohtauksen kautta. Kohtausrakenteessa korostuu kolme erillistä ryhmää: Ensimmäinen ja viimeinen kohtaus kerrotaan selkeästi tarinan ulkopuolisen kertojan näkökulmasta. Kohtaukset 2–6 puolestaan herra Dursleyn näkökulmasta. Nämä kohtaukset esittelevät herra Dursleyn työpäivän, sekä iltarutiinit. Kohtaukset 7–10 koskevat professori McGarmin ja Albus Dumbledoren keskustelua Dursleyn perheen talon ulkopuolella, sekä Hagridin ja Harry Potterin saapumista. Tapahtumat etenevät nähdäkseen pääosin

kronologisesti, joskin kerronnan vaihteleva tarinan sisäisten ja ulkopuolisten kertojien välillä hämärtää tätä hieman.

Dialogin Wolfe mainitsee kaikkein tehokkaimmaksi keinoksi luoda romaanin mukaansatempaavaksi (1973, 32). *Viisasten kiven* aloituskappaleessa dialogia on merkittävän paljon, ja se pysyy nähdäkseni enimmäkseen realistisena ja kulloiseenkin tilanteeseen sopivana. Merkittäviä poikkeuksia realismiin näyttäisi olevan kaksi:

“Älä turhaan pyytele anteeksi, mies hyvä, sillä mikään ei voi minua tänään harmittaa! Riemuitse, sillä tiedät-kai-kuka on vihdoinkin poissa! Jopa jästien niin kuin sinun tulisi juhlaa tätä ihanaa onnenpäivää!” [SITAATTI] (HP, 11) ja

"Professori hyvä, tottahan sinun kaltaisesi järkevä henkilö voi sentään kutsua häntä nimeltä? Joutavanpäiväistä tuollainen tiedät-kai-kukittelu - minä olen yksitoista vuotta yrittänyt maanitella ihmisiä kutsumaan häntä hänen oikealla nimellään: Voldemort." [SITAATTI] (HP, 17–18)

Jälkimmäinen sitaatti palvelee ekspositiota. Sitaatin tehtävä on kertoa lukijalle, että "tiedät-kai-kuka" on hahmo nimeltä Voldemort, ja pohjustaa sitaatin jälkeen tapahtuvaa reaktiota nimeen. Kaikki läsnä olevat ja keskusteluun osallistuvat hahmot ovat kuitenkin tietoisia Voldemortin nimestä, mikä tekee sen mainitsemisesta tällä tavalla nähdäkseni hiukan kömpelöä. Vastaavasti koko edellinen sitaatti on muotoilultaan kömpelö. Sekin sisältää ekspositiota ("jästien niin kuin sinun"), mutta on myös sanavalinnoiltaan ja kielen rakenteeltaan erikoinen, eikä nähdäkseni sellainen, jota voisi odottaa satunnaiselta vastaantulijalta, vaikka tämä olisikin poikkeuksellisen onnellisissa juhlatunnelmissa, kuten sitaatin esittävä hahmo näyttää olevan.

Muilta osin dialogi on nähdäkseni uskottavaa, ja monipuolista. Julkisella paikalla liikkuaan herra Dursely ilmaisee itseään lähinnä opitun kohteliailla murahduksilla, ja kodin seinien suojassa keskustelee vaimonsa kanssa vaikeita aiheita vältellen ja muita ihmisiä tuomien, mikä vahvistaa mielikuvaa Durselyn perheestä sellaisina ihmisinä, jotka kiinnittävät huomiota mielikuviin, ja pyrkivät varjelemaan omaansa.

Uutistenlukijoiden dialogi puolestaan onnistuu vangitsemaan tietynlaisen tekopirteyden, ja asioiden kuljettamisen kömpelöiden aasinsiltojen kautta.

“Asiantuntijat eivät osaa selittää, miksi pöllöt ovat yhtäkkiä muuttaneet unitottumuksiaan.” [SITAATTI] Uutistenlukija hymyili leveästi [KUVAUS]. “Onpa salaperäistä. Ja nyt, Jim McGuffin ja huomisen sää. Saammeko me yöllä lisää pöllöstateita, Jim?” [SITAATTI]

“Niin, Ted”, säämies sanoi, “siitä minä en tiedä, mutta eivät tänään pelkät pöllöt ole käyttäytyneet kummallisesti. Katsojat ovat soitelleet niinkin kaukaa toisistaan kuin Kentistä, Yorkshirestä ja Dundeesta, ja kertoneet ettei heidän alueillaan satanutkaan tänään vettä niin kuin ennustin eilen, mutta tähdenlentoja on sen sijaan melkein pä satanut! Kenties ihmiset ovat juhlineet marraskuun kokkoiltaa etuajassa—sehän on vasta ensi viikolla! Ensi yöksi minä kuitenkin voin luvata vettä.” [SITAATTI]

(HP, 12–13)

Valtaosa aloitusluvun dialogista käydään kuitenkin Albus Dumbledoren, professori McGarmiwan, sekä myöhemmin Hagridin välillä. Jaksoanalyysissäni erittelin Dumbledoren saapumisen luvun käännekohtaksi, jossa tarina hyppää arkisen ja rutiininomaisen maailmasta omituisen ja erityisen maailmaan. Käyty dialogi toimii nähdäkseni erinomaisesti mielenkiinnon ja tekstin imun ylläpitävänä voimana: Lukuun ottamatta edellä mainittua hiukan kömpelöä Voldemortin nimen esittelyä, dialogi näyttää siltä kuin kaksi, ja myöhemmin kolme ihmistä puhuisivat aiheista, jotka ovat kaikille tuttuja. Mainittuja henkilöitä tai paikkoja ei selitetä millään tavalla, syitä Voldemortin nimen kiertämiselle, tämän ja Dumbledoren yhteistä historiaa tai sitä miksi "meillä" ei ole ollut yhteentoista vuoteen aihetta juhlaan ei avata. Edes sitä, keitä "meillä" ja "meidän maailmallamme" tarkoitetaan tai mitä eroa "meillä" ja "jästeillä" on ei sanoteta lainkaan. Myöskään Hagridin, professori McGarmiwan ja Albus Dumbledoren keskinäisiä suhteita ei tehdä tiettäväksi.

Lukija tajuaa, että jotakin omituista on tekeillä, ja on ollut tekeillä vähintään yhdentoista vuoden ajan. Yksityiskohdat Harryn erityisyydestä, tapahtumista, joihin viitataan, sekä hahmojen tekemistä erikoisuuksista jäävät vihjailun tasolle. Professori McGarmiwan muuttuminen kissasta ihmiseksi, Hagridin saapuminen lentävällä moottoripyörällä, tai Dumbledoren koje, jolla tämä sammuttaa katulyhdyt ovat seikkoja, jotka hahmot hädin tuskin kokevat mainitsemisen arvoisiksi, mutta lukijassa ne herättävät runsaasti kysymyksiä.

Erytishuomiona mainittakoon myös Hagridin puhetapa, joka poikkeaa muiden hahmojen puheesta merkittävästi. Muut hahmot näyttävät käyttävän sanoja kutakuinkin kieliopin mukaisesti, mutta Hagrid puhuu käyttäen puhekielisiä ilmaisuja ja väärin kirjoitettuja sanoja:

"Lily ja James on kuollu - ja pikkanen Harry-raasu joutuu asuun jästien kanssa -" (HP, 23). Nähdäkseni tämän on tarkoitus osoittaa jossain määrin Hagridin poikkeavuutta muissa hahmoissa, sekä tuoda tämän sosiaalista luokkaa esille. Palaan aiheeseen hieman myöhemmin Wolfen sosiaalista asemaa koskevien yksityiskohtien kohdalla.

Eräs tyylillinen seikka, jota teos käyttää dialogia kuvatessaan ja ylimääräisen realismin lisäämiseksi, on dialogin katkaiseminen. Tätä tapahtuu kolmella tavalla: Hahmot joko kuulevat osia ympärillään käytävästä keskustelusta, keskeyttävät toisiaan tai erilaisten tunnetilojen seurauksena jättävät lauseitaan kesken.

"Kuten sanoin, vaikka tiedät-kai-kuka onkin poissa -" [SITAATTI]
(Harry Potter ja viisasten kivi, 17) ja

"Tuohonko -?" professori McGarniwa kuiskasi. [SITAATTI]
"Siihen", Dumbledore sanoi. "Siitä jää arpi ikuisiksi ajoiksi. [SITAATTI]
(HP, 22)

Wolfen kolmas keino on sisäisen näkökulman käyttäminen. Wolfe esittää, että kohtausten kertominen jonkun hahmon näkökulmasta vahvistaa tekstin tunnelatausta. *Viisasten kivessä* tätä keinoa käytetään vaihtelevasti, ja tunnelatausta pyritäänkin tuomaan esiin enemmän hahmojen reaktioiden ja ilmaisun kuvailemisella kuin varsinaisesti näiden ajatusmaailman kautta. Kohtaukset 2–6 kerrotaan herra Dursleyn näkökulmasta, ja näissä kohtauksissa on nähdäkseni selkeästi havaittavissa Wolfen kuvaama sisäisen näkökulman käyttäminen. Herra Dursleyn ärtymystä, raivoa, pelkoa, epävarmuutta ja ahdistusta tuodaan näissä kohtauksissa jatkuvasti esille.

Herra Dursleyta raivostutti kun hän huomasi, etteivät kaikki kummajaiset olleetkaan nuoria. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Hyvänen aika, tuokin mies oli varmasti häntä vanhempi ja silti pukeutunut smaragdinvihreään viittaan! [SISÄINEN FOKALISAATIO] Että kehtaakin! [SISÄINEN FOKALISAATIO]
(HP, 9)

Kohtaukset 7–10 on esitetty tarinan ulkoisen kertojan kautta, eikä näissä kohtauksissa esiinny Wolfen kuvaaman sisäisen näkökulman käyttämistä. Erityisesti professori McGarniwan hahmon kautta kerronta palvelee kuitenkin hyvin samankaltaista tarkoitusta. Kohtauksissa McGarniwa keskustelee Dumbledoren kanssa, ja teksti käyttää merkittävästi aikaa McGarniwan reaktioiden ja tunnetilojen kuvaamiseen. Näissä kohtauksissa erityisesti McGarniwan dialogia tuodaan esille varsin latautuneiden johtolauseiden kautta, ja tämän kuvataan muun muassa sanovan asioita äkäisesti, sopertaen, voimattomana, painostaen ja

henkeään haukkoen, kun taas keskustelukumppanina toimiva Dumbledore kuvataan melko neutraalisti ja hänen dialoginsa esitetään joko yksinkertaisten "sanoi" -johtolauseiden kautta, tai kuvataan tyyneksi. Tunnelataus rakentuu siis McGarmiwan intensiivisten, ja Dumbledoren flegmaattisten reaktioiden välisen jännitteen kautta.

Wolfen neljäs keino on sosiaalisen hierarkian paljastaminen yksityiskohtien kautta. Dursleyn perheen keskiluokkaisuus paljastuu tekstissä varsin selvästi. He asuvat omakotitalossa, herra Dursley pukeutuu solmioihin, ja suhtautuu välinpitämättömästi naureskellen siihen, että hänen lapsensa heittää ruokaa seinille, siis tuhlaa. Herra Dursley myös suhtautuu erittäin vihamielisesti muiden ihmisten pukeutumiseen, mikäli se poikkeaa tavanomaisesta, ja kutsuu näiden ihmisten vaatteita "rynttyiksi", ja ihmisiä "kummajaisiksi". Lapsen iltatoimien jälkeen herra Dursley istuu nojatuoliin katsomaan uutisia.

Kohtaukset 6–10 kuvaavat Albus Dumbledorea, professori McGarmiwaan, sekä Hagridia. Kuten todettua, näitä hahmoja selitetään hyvin vähän, joten heidän välisensä hierarkia, sekä yhteiskunnallinen asemansa ovat paljon laajemmin yksityiskohtien muodostamien vihjeiden varassa. Albus Dumbledore vaikuttaa olevan selkeiden valta-asemassa, ja sangen korkealla yhteiskunnallisessa nokkimisjärjestyksessä. Materiaalisessa mielessä Dumbledore vaikuttaa melko varakkaalta: kaksi esinettä, joita hänen mainitaan käyttävän ovat hopeinen pimeyden, sekä kultainen kello. Lisäksi Hagrid kutsuu Dumbledorea professoriksi, mikä antaa ymmärtää tämän olevan kunnioitetussa asemassa. Dumbledore vaikuttaa myös käyttävän hahmoista eniten valtaa. Ensinnäkin hän näyttää olevan asemassa, jossa hänellä on päätäntävalta sen suhteen, mitä Harry-vauvalle tapahtuu. Muut hahmot esittävät mielipiteitään ja argumentteja, mutta Dumbledore näyttää tehneen päätöksen etukäteen, ja muut hahmot noudattavat hänen ratkaisuaan. Dumbledoren valta-asema näkyy myös hänen ja McGarmiwan välisessä keskustelussa: McGarmiwan kuvataan jatkuvasti tahtovan tietoa, ja esittävän hyvin latautuneita kysymyksiä Dumbledorelle. Dumbledore kuitenkin suhtautuu tilanteeseen erittäin passiivisesti, ja pakottaa McGarmiwan kysymään yhä uudestaan esimerkiksi jättämällä tämän kysymykset täysin huomiotta, tai vaihtamalla puheenaiheen karamelleihin. Dumbledore myös näyttää asettavan itsensä täysin tilanteen ja sosiaalisten konventioiden yläpuolelle: hän vähättelee mitä ilmeisimmin pelottavan Voldemortin nimen välttelyä, ja McGarmiwan esittäessä Dumbledoren olevan voimiltaan Voldemortin veroinen, ja ainoa, jota tämä pelkäsi, Dumbledore kuvaa reaktiotaan samankaltaiseksi kuin saadessaan kehuja korvalapuistaan.

Professori McGarmiwan sosiaalisesta asemasta luku antaa melko vähän viitteitä. Merkittävin vihje lienee titteli "professori", joksi häntä jatkuvasti kutsutaan. Termi antaa ymmärtää, että

McGarmiwa on jonkinlaisessa valta-asemassa. Samaan viittaa hänen tapansa puhua muista ihmisistä: McGarmiwa tuntuu asettuvan tavallisten kansalaisten yläpuolelle, ja edellyttävänsä näiltä tietynlaista käyttäytymistä. Hän on myös selkeästi Dumbledorea alempana hierarkiassa, mutta siinä määrin korkea-arvoinen, että pystyy melko vapaasti ilmaisemaan ärtymystään Dumbledorea kohtaan. McGarmiwa tuntuu myös pitävän Hagridia alempiarvoisena, ja tuo esille epäilyksiään tämän pätevyydestä Harry-vauvan kuljettamiseen. McGarmiwan ja Hagridin itkemistavat antavat myös viitteitä näiden sosiaalisesta asemasta: McGarmiwan itkua kuvataan sopertamiseksi ja tämä kuivaa silmänsä pitsinenäliinaan taputtelemalla, kun taas Hagridin itkeminen on ulvaisu, ja tämä pyyhkii silmänsä takin hihaan.

Hagrid on muutoinkin merkittävä poikkeus muihin luvussa esiteltyihin hahmoihin. Kaikki vihjeet ja kuvaukset muista hahmoista antavat ymmärtää näiden olevan vähintäänkin keskiluokkaisia, ja nauttivan jonkinlaisesta valta-asemasta. Hagridin kohdalla tilanne on toinen. Hagrid edustaa suorittavaa luokkaa: muut hahmot keskustelevat asioista, tai laittavat muita tekemään asioita puolestaan, mutta Hagrid on se, joka tekee. Hän on hakenut Harry-vauvan raunioituneesta talosta, ja kuljettanut tämän tapaamispaikalle Dumbledoren ohjeistuksesta. Häntä kuvaillaan epäsiistin näköiseksi, ja luonteeltaan huolimattomaksi. McGarmiwa myös kyseenalaistaa Hagridin luotettavuutta. Hän liikkuu moottoripyörällä, puhuu kansanomaisesti, ja eikä kykene hallitsemaan tunnereaktioitaan. Ero muihin hahmoihin on merkittävä. Kaikki muut aikuishahmot kuvaillaan pääosin hillityiksi ja siisteiksi, mutta Hagrid on äänekäs, huomiota herättävä, ja sotkuinen.

Suzanne Keen (2007, 9–21), mainitsee että hyvin minimalistiset elementit voivat lisätä samastuttavuutta romaanin hahmoihin, eikä vahvaa identifioitumista täten tarvita. Tämä huomioiden eräs yksityiskohta hahmoista, jonka koen mainitsemisen arvoisena ovat näiden nimet. Maria Nikolajeva (2010, 33) huomio, että Harryn nimi on hyvin tavanomainen ja mitäänsanomaton, kun taas esimerkiksi aloituskappaleessakin esiintyvät Dumbledore ja McGarmiwa ovat hyvin epätavallisia ja erityisiä nimiä. Myös tekstissä itsessään kiinnitetään huomiota tähän, kun herra Dursley yrittää varmistaa vaimoltaan, ettei kuullut tämän sisarenpojan nimeä kaupungilla: ”Mikä hänen nimensä olikaan? Howard, eikö niin?” Harry. Ruma, arkinen nimi, jos saan sanoa” (HP, 13–14). Nähdäkseni tämä tukee lukijan asemoitumista tavallisen ihmisen, joka astuu epätavallisen maailman sisälle, rooliin.

3.3 *Percy Jackson: Salamavaras*

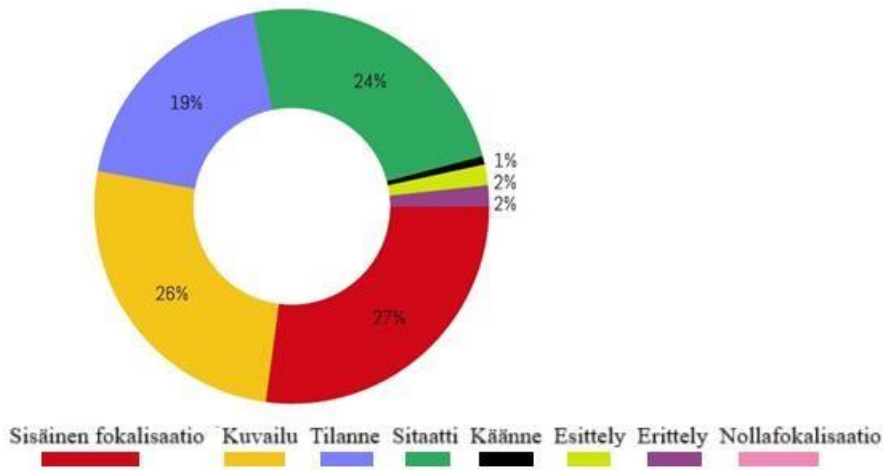
Percy Jackson: Salamavaras (2005) on kirjailija Rick Riordanin fantasiakirjasarjan ensimmäinen osa. Teos kertoo nuoresta Percy Jacksonista, joka saa tietää olevansa puolijumala, jonka isä on merenjumala Poseidon. Jumalten ohella muutkin myytit ovat todellisia, ja maailma on pullollaan kreikkalaisesta mytologiasta tuttuja hirviöitä, jotka ovat puolijumalille vaarallisia. Percy päätyy Puoliveristen leirinä tunnettuun kesäleiriin opettelemaan selviytymistaitoja. Sarjan jokaisessa osassa Percylle kerrotaan runomuotoinen ennustus, minkä jälkeen hän osallistuu etsintäretkelle (eng. quest), ja kohtaa lukuisia hahmoja, esineitä ja olentoja, ja toistaa nykymaailmaan sovitettuja versioita mytologisista tapahtumista. Fanien toimesta ”Riordanverseksi” kutsuttu edelleen jatkuva tarinakokonaisuus sisältää ensimmäisen Percy Jackson -sarjan lisäksi kaksi jatko-osasarjaa, viisi spin-off -sarjaa, sekä lukuisia liitännäisteoksia, ja sisältää tätä kirjoittaessa yhteensä 44 teosta, jotka käsittelevät kreikkalaisen mytologian lisäksi roomalaista, norjalaista, ja egyptiläistä mytologiaa. Lisäksi alkuperäinen sarja on poikinut elokuva- ja tv-sarjasovituksia, sarjakuva-adaptaatioita, sekä Riordanin kuratoiman ”Rick Riordan Presents” -kokoelman, jossa kirjailijat eri puolilta maailmaa kertovat oman kulttuurinsa mytologiaan perustuvia tarinoita jäljitellen Riordanin mallia. Rick Riordan Presents kattaa tätä kirjoittaessa 18 itsenäistä teosarjaa.

Jaksot

Taulukko 5. kertoo romaanin *Percy Jackson: Salamavaras* aloitusluvussa esiintyneiden jaksojen määrän suurimmasta pienimpään, ja Taulukko 6. niiden suhteellisen osuuden.

Jakso	Määrä
Sisäinen fokalisaatio	79
Kuvailu	75
Sitaatti	73
Tilanne	56
Esittely	7
Käänte	2
Erittely	5
Nollafokalisaatio	0

Taulukko 5.



Taulukko 6.

Percy Jackson: Salamavaras -teoksessa yksikään jaksoluokka ei nouse määrällisesti dominoivaksi. Merkittäväksi nousee kuitenkin tarinan sangen staattinen ilmapiiri. Kuvailu- ja sisäinen fokalisaatio -jaksot, muodostavat yhteensä hieman yli 50 % aloitusluvun jaksoista, kun tilannejaksojen määrä jää alle viidennekseen. Kuvailu- ja sisäinen fokalisaatio -jaksot esiintyvät pitkälti yhdessä, kertoja-Percyn joko huomioidessa mitä ympärillä tapahtuu, ja reagoi näihin tapahtumiin mielessään, tai vaihtoehtoisesti Percyn ajatellessa jotakin, ja kuvailun kautta antaessa lisätietoa tapahtumista. *Salamavarkaan* ensimmäinen kohta on kertoja-Percyn suoraa lukijan puhuttelua, ja on kuin esipuhe varsinaiselle tekstile. Kohtaus rakentuu vahvasti kuvailu- ja sisäinen fokalisaatio -jaksojen varaan, Percyn yrittäessä vakuuttaa lukijalle, että puoliverisenä oleminen on vaarallista. Kohtaus voisi vaihtoehtoisesti jaksotettuna koostua myös laajasti sitaateista, sillä Percy tosiaan osoittaa sanansa lukijalle suoraan. Näkisin kuitenkin, että koska teksti kohdistuu metatasolle, eli teoksen ulkopuoliselle toimijalle, on kyseessä ennemminkin lukuohje, ja nimenomaan Percyn ajatusten esittämismuoto, eikä niinkään varsinainen puhumistilanne samassa merkityksessä, kuin miten sitaattijaksot muussa tekstissä ilmenevät. Lukijan kiinnostusta pyritään nähdäkseni herättämään pimittämällä tietoa: tekstistä ei ilmene, että mitä puoliveriset ovat, tai mitä puoliverisiä uhkaavat ”ne” ovat. Percy pyrkii vakuuttamaan lukijaa siitä, että teoksen tapahtumat ovat totta, ja antaa tälle lukuohjeeksi lukemisen lopettamisen, mikäli tämä kokee samastumista tarinan hahmoihin.

Aloitusluvun kliimaksissa, eli kutakuinkin viimeisen kolmanneksen aikana sisäinen fokalisaatio -jakso katoaa kerronnasta lähes kokonaan, ja korvautuu tilannejaksoilla, jolloin

tilanne- ja kuvailujaksot alkavat esiintymään yhdessä. Huolimatta siitä, että tarinan tapahtumat pääasiassa ovat melko rauhallisia, kerronta on nopeatempoista. Yksittäisten kohtausten sisällä ei tapahdu paljoakaan, mikä jättää tilaa Percyn ajatusprosessien seuraamiselle. Kerronta kuitenkin tapahtuu pääasiassa lyhyiden virkkeiden kautta, mikä tarkoittaa sitä, että jaksot vaihtelevat tiiviisti. Kerronta on jossain määrin elokuvamaista, ja nojaa laajempien kohtauskokonaisuuksien sisällä tapahtuvaan nopeisiin leikkauksiin ja lyhyempiin pienoiskohtauksiin.

Sitaattijaksoja *Percy Jacksonissa* esiintyy lähes yhtä paljon, kuin kuvailua tai sisäisen fokalisaation käyttämistä. Sitaatit painottuvat selkeästi vuorovaikutustilanteisiin, ja niiden kautta rakennetaan hahmojen keskinäisiä dynamiikkoja. Asetelmat, jotka tekstissä ilmenevät, asettuvat pääsääntöisesti opettaja-oppilas, sekä oppilas-oppilas -dynamiikkojen varaan. Ainoa merkittävä poikkeus sääntöön, on tarinan käänteinä toimiva kohtaus, jossa Percy taistelee hirviöksi muuttunutta opettajaansa vastaan, jolloin Percy, yhdessä lukijan kanssa, menettää käsityksensä tapahtumien merkityksestä, ja dialogi tyytyy vihjailemaan, että muut hahmot tietävät jotain, mitä Percy ei tiedä.

Esittelyjaksot on sijoitettu kaikki tarinan alkuun. Neljä viidestä esittelystä tapahtuu ennen kuin tarinan tapahtumat varsinaisesti käynnistyvät, ja viides on sijoitettu aivan tapahtumien alkuun. Tämä palvelee nähdäkseni edellä selostettua sitaattien dynamiikkapohjaisuutta: kaikki merkittävät hahmot aloitusluvussa edustavat koulumaailmasta tuttuja arkkityyppejä – asialinjainen, mutta mukava opettaja, koulukiusaaja, koulukiusattu, kurja ja puolueellinen opettaja – joten näiden esittelyyn ei tarvitse käyttää paljon aikaa. Sen sijaan tilaa annetaan runsaasti dialogille, ja hahmojen keskinäiselle vuorovaikutukselle: oppilaiden keskinäiselle naljailulle, näiden yrityksille supattaa opettajan huomaamatta, opettajan yllättäville kysymyksille ja niin edelleen.

Erittelyjaksot esiintyvät *Percy Jacksonissa* poikkeuksetta sisäinen fokalisaatio -jaksojen yhteydessä. Kaikki erittelytilanteet ovat sellaisia, joissa Percy antaa tarkentavaa tietoa jostain, mitä on juuri ajattelemassa, tai kontekstualisoi tapahtumia. Erittelyt myös näyttävät toimivan huumorin työkaluna, sillä kolme viidestä aloitusluvun erittelyjaksoista on joko itsessään humoristisia, tai vähintäänkin pohjustavat seuraavassa jaksossa esiintyvää vitsiä. Myös vitsien idea on jokaisessa tapauksessa sama, ja pohjautuu Percyn toistuvaan alisuorittamiseen ja säheltämiseen.

Käänteitä *Salamavaraan* aloitusluvussa on kaksi kappaletta. Ensimmäinen on vaikutukseltaan vähäisempi. Kiusaajahahmo Nancy Bobofit saapuu kiusaamaan Percyä ja tämän ystävää Groveria, jolloin Percy tyrkkää tämän suihkukaivoon. Käänteenä kohtausta merkitsee Percyn siirtymistä aktiiviseksi toimijaksi, kun aiemmin tämä on pyrkinyt nielemään kiukkunsa. Kohtausta on myös kiinnostava esimerkki muiden jaksoluokkien käytöstä, sillä Percyn tyrkkäämistä ei esitetä tekstissä lainkaan. Lähtö- ja lopputilanteiden välinen ajanjakso kuvataan laajasti sisäinen fokalisaatio -jakson kautta, ja se keskittyy täysin Percyn tunteisiin ja ajatuksiin. Lukijalle ei siis näytetä lainkaan kuvattua tilannetta, vaan se häivytetään toisten jaksosten alle. Kertoja-Percy asetetaan myös samaan tilanteeseen lukijan kanssa, sillä myös tämän havainnot vaikuttavat katkeavan, eikä myöskään Percy näytä olevan tietoinen siitä, miten Nancy Bobofit päätyi suihkukaivoon.

Toinen käänne on nähdäkseni tarinan kannalta merkittävämpi. Siinä missä edellinen käänne edusti siirtymistä passiivisesta protagonistista aktiiviseen protagonistiin, jälkimmäinen käänne edustaa siirtymistä tavallisesta taianomaiseen. Percy siirtyy opettajahahmo rouva Doddsin kanssa erilliseen tilaan, oletuksenaan se, että Dodds määrää hänelle rangaistuksen edellä kuvatun tapahtuman johdosta. Dodds ei kuitenkaan tee tätä, vaan muuttuu hirviöksi, jolloin tarina muuttuu yhtäkkiä luokkarekkestä miekkataisteluksi.

Aloitustuvun lopetus on cliffhanger, ja voisi hyvin toimia luvun kolmantena käänteenä. Kun Percy on kukistanut rouva Doddsin, hän palaa muun luokan seuraan. Kukaan läsnäolijoista ei kuitenkaan tunnista rouva Doddsia kuvailusta, luokkaretkellä on mukana aivan eri niminen opettaja, ja jopa herra Brunner, joka oli taistelukohtauksessa läsnä, kertoo Percylle, ettei koko koulussa ole koskaan ollut rouva Dodds -nimistä opettajaa.

Kohtaukset

Olen jakanut teoksen *Percy Jackson: Salamavaras* aloitusluvun neljäntoista kohtaukseen. Tarina on kerrottu retrospektiivisesti, eli nimikkohahmo näyttää muistelevan tapahtumia, joista kertoo. Tarinan jännitteen kannalta tämä on hieman erikoinen ratkaisu, sillä se antaa olettaa, että nimikkohahmo tulee selviämään kaikista tarinan aikana ilmenevistä konflikteista, sillä muutoin tämä ei voisi kertoa niistä lukijalle. Jännite siirtyy täten laajemmin siihen, miten ongelmat ratkaistaan, eikä niinkään siihen, että selvitäänkö niistä. Ensimmäinen kohtausta onkin suoraa lukijan puhuttelua, ja sijoittuu selkeästi tarinan jälkeiseen aikaan. Kertojahahmona toimiva Percy jopa tiedostaa puhuttelevansa lukijaa, ja viittaa tarinaan

kirjana. Lukijan sisällyttäminen tällä tavalla tekstiin voidaankin lukea kutsuna lähteä rakentamaan yhteyttä lukijan ja Percyn välillä (Dunlop 2023, 63).

Wolfen mallin sisäinen kerronta on jatkuvasti tekstissä läsnä. Kerronta tapahtuu Percyn näkökulmasta, joten kerrontaan liittyvä tunnelatauskin rakentuu pitkälti Percyn reaktioiden ympärille. Kuten edellä todettiin, Percyä voi pitää epäluotettavana kertojana, sillä tämä on kertojana hyvin asenteellinen. Lisäksi kerronnassa esiintyy aukkoja, jotka kertoja-Percy tiedostaa itsekin:

Sitten käännyin Doddsiin päin, mutta hän oli kadonnut. [TILANNE] Hän seiso museon ovella korkeiden portaiden yläpäässä ja viittoi kärsimättömästi minua peräänsä. [TILANNE]

Miten hän pääsi sinne niin nopeasti? [SISÄINEN FOKALISAATIO]

Minulla on paljon sellaisia hetkiä. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Aivoni varmaan nukahtavat tai mitä lie. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Yhtäkkiä minä vain huomaan, että olen missannut jotain, kuin maailmankaikkeudesta olisi irronnut palapelin pala ja minä olisin jäänyt tuijottamaan sen jättämää aukkoa. [KUVAILU] Kuraattori selitti, että se kuului tarkkaavaisuushäiriöön, että minun aivoni tekivät tulkintavirheitä.

[SISÄINEN FOKALISAATIO]

Itse en ollut niinkään varma asiasta. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

(PJ, 18)

Tekstin imun kannalta keino on tehokas, mutta nojaa vahvasti lukijan ja Percyn väliseen samastumispintaan. Teoksessa käytetty rikas kieli, johon palaan tuonnempana, sekä tekstin jossain määrin humoristinen ote tukevat Percyyn ja tämän näkemyksiin samastumista, mutta riskinä on tietenkin ristiriidan muodostuminen lukijan asenteiden ja Percyn asenteiden välille. Pääsääntöisesti lukijan asema on myös lukittu Percyn kulloisiinkin havaintoihin, ja vaikka Percy toisinaan muistuttaa lukijaa siitä, että tarina kerrotaan retrospektiivissä, ei kertoja käytännöllisesti katsoen jaa lainkaan myöhemmin oppimaansa tietoa tai kontekstia tapahtumille, lukuun ottamatta toistuvaa vihjailua siitä, että jotakin mielenkiintoista tulee tapahtumaan, vaan tapahtumat esitetään ikään kuin reaaliaikaisesti, ja lukija oppii niistä samaa tahtia ja saman verran kuin Percykin.

Muilta osin teos etenee pääsääntöisesti kronologisessa järjestyksessä. Kronologian rikkovat ainoastaan pari lyhyttä takaumajaksoa, sekä tarinan etenemisen hetkeksi pysäyttävä reflektointikohtaus. Näitä kohtauksia lukuun ottamatta tarina etenee yhdestä pisteestä toiseen: Percy matkustaa luokkaretkelle, osallistuu luokkaretkeen, ajautuu konfliktiin luokkatoverinsa kanssa, päätyy taistelemaan opettajana esiintyvää hirviötä vastaan, ja palaa luokkatovereidensa seuraan. Merkittävää on, että muihin aineiston teoksiin verrattuna

Salamavaras näyttää etenevän varsin hektisesti. Virkkeet ja kappaleet ovat pääosin lyhyitä, mikä vaikuttaa olevan tietoinen ratkaisu, sillä sarjan kirjoittaja Rick Riordan kertoo verkkosivuillaan, että hänen näkemyksensä mukaan olisi virhe tyhmentää tekstiä lapsia varten, ja että lapsia tulisi kohdella älykkäinä lukijoina, mutta lapset myös tylsistyvät lukiessaan pitkiä kuvailuja (Riordan, haastattelu, ei päiväystä [viitattu 16.11.2025]). Riordan on tuonut esiin myös sitä, että päätös tehdä Percystä lukihäiriöinen ADHD-lapsi, on hänen tapansa kunnioittaa kaikkia tapaamiaan lapsia, joilla on itsellään mainitut ominaisuudet, sekä näiden potentiaalia (Riordan, haastattelu, ei päiväystä [viitattu 16.11.2025]).

Dialogi näyttää Wolfen mallia vasten peilaten onnistuneelta. Tarinassa ei esiinny Hagridin kaltaista selkeästi puhekielellä kommunikoivaa hahmoa, mutta hahmojen sanat ja puhettavat näyttävät realistisilta huomioiden heidän ikäluokkansa ja asemansa. Oppilashahmot käyttävät täytesanoja ja tokaisuja, kuten "Oho", "Joo", ja "Ai jaa". Tekstistä välittyy myös hienosti ja samastuttavasti opettajien ja oppilaiden välinen dynamiikka. Erityisesti esiin nousee museokierroksen aikana opettaja Brunnerin esittämä kysymys hautapylvään kaiverruksesta. Percy tunnistaa kaiverruksen aiheen, mutta joutuu pinnistelemaan saadakseen selitettyä sen. Selitys sisältää ajan pelaamista taukojen ja pohdiskelevien "tuota" -tyyppisten sanavalintojen muodossa, Percy muistaa yksityiskohtia väärin ja korjaa itseään. Kohtauksen edetessä hahmon itsevarmuus myös kasvaa, kun tämä alkaa muistaa yksityiskohtia paremmin, ja loppua kohden haparoiva vastaus näyttää muuttuvan jopa innostuneeksi selitykseksi. Kohtaukseen on myös mahdutettu mukaan ikäluokan klassikkokysymys "mitä hyötyä tästä on oikeassa elämässä".

Brunner osoitti erästä steeleen kaiverrettua kuvaa. [TILANNE] "Jospa kertoisitte meille, mitä tämä kuva esittää?" [SITAATTI]

Katsoin kaiverrusta ja huokaisin helpotuksesta, koska satuin kuin satuinkin tuntemaan kuvan. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

"Kronos syö siinä lapsiaan, eikö niin?" [SITAATTI]

"Kyllä vain" Brunner vahvisti, [SITAATTI] mutta ei selvästikään ollut vielä tyytyväinen. [KUVAILU] "Ja hän söi heidät koska..." [SITAATTI]

"Tuota..." Minä pinnistin muistiani. "Kronos oli jumalten johtaja ja..." [SITAATTI]

"Jumalten?" Brunner kysyi. [SITAATTI]

"Titaanien", minä korjasin. "Eikä hän luottanut lapsiinsa, jotka olivat jumalia. Joten... hän nieli heidät, niinkö se meni? Mutta hänen vaimonsa piilotti yhden lapsen, Zeuksen, ja syötti Kronokselle hänen asemestaan kiven. Kun Zeus oli kasvanut isoksi, hän huiputti isäänsä, niin että Kronos yrjösi hänen veljensä ja siskonsa..." [SITAATTI]

"Yääk!" sanoi yksi tyttö minun takaani. [SITAATTI]

"...ja jumalten ja titaanien välille syttyi mieletön tappelu", minä jatkoin, "jonka jumalat voittivat." [SITAATTI]

Muutama oppilas hihitti. [TILANNE]

Nancy Bobofit kuiskasi takanani kaverilleen: [TILANNE] "Ihan kuin tästä olisi jotain hyötyä oikeassa elämässä. Työpaikkahakemuksessa varmaan lukee: 'Selitä, miksi Kronos söi kakaransa.'" [SITAATTI]

(PJ, 13)

Yllä esitettyssä sitaatissa havaittavissa oleva opettajahahmon dialogi on samaan tapaan tunnistettavaa kuin oppilaidenkin, ja tuo lisäksi esiin opettajan positiota opetustilanteessa: Brunner esittää pistokoehenkisen kysymyksen, ja rohkaisee Percyä jatkamaan vastausta vahvistamalla tämän esittämän oikean tiedon, mutta myös takertuu väärään tietoon ja varmistaa että onko Percy tosiaan varma siitä, että kenen johtaja Kronos oli. Kohtaus jatkuu Brunnerin kysyessä Percyltä, että osaako tämä vastata Nancy Bobofitin pilkalliseen kysymykseen, ja Percyn huomioidessa Brunnerin pettyneen ilmeen kun tämä ei osaa kertoa, että mitä merkitystä opetulla on tosielämän kannalta. Opettaja myös toistaa Percyn vastauksen alkuperäiseen kysymykseen, joskin virallisempaan sävyyn. Tilanne muistuttaa hyvinkin realistista opetustilannetta, jossa sensitiivinen kasvattaja haastaa oppilasta, tukee tämän oppimista vahvistamalla vastauksen oikeaksi, ja laajentaa saman koskemaan koko luokkaa toiston kautta. Esimerkiksi Helen Egeberg, Andrew McConney ja Anne Price (2016, 8), sekä Timo Saloviita (2013, 56) mainitsevat tämän todelliseksi ja tehokkaaksi opettajan työkaluksi.

Minä mietin opettajan kysymystä ja kohautin olkapäitäni. [KUVAILU] "En osaa sanoa."

[SITAATTI]

"Vai niin. [SITAATTI] " Opettaja näytti pettyneeltä. KUVAILU "Puoli pistettä teille, Jackson. Zeus todellakin syötti Kronokselle sinapin ja viinin sekoitusta, joka sai hänet oksentamaan muut viisi lastaan. Heille ei tietenkään ollut käynyt kuinka titaanin mahassa, koska he olivat kuolemattomia jumalia. Lapset kukistivat isänsä, silpoivat hänet hänen omalla viikatteellaan ja levittivät riekaleet Tartarokseen, manalan pimeimpään syöveriin. Lasten syömisestä tulee mieleeni, että nyt on lounasaika. Rouva Dodds, käyttekö ystävällisesti edeltämme ulos?" [SITAATTI] (PJ, 14)

Opettajien ja oppilaiden välinen suhde saa muutoinkin dialogissa paljon tilaa. Oppilaat purnaavat keskenään opettajien vaatimuksista, ja väittävät opettajille vastaan hyvin samastuttavalla tavalla. Percy kuvailee sisäisessä monologissaan Brunnerin hänen oppimiselleen asettamia odotuksia mahdottomiksi, ja valittelee ystävälleen, ettei saa rauhaa Brunnerilta. Siinä missä Brunnerin opetusta ja toimintaa voisi pitää hyvää opettajaa edustavana, toinen opettajahahmo, rouva Dodds edustaa päinvastaista opettajarepresentaatiota. Percy kuvailee tämän suosivan tiettyjä oppilaita, ja ottavan toisia kohteiksi. Sitaatit vahvistavat tätä käsitystä, joskin huomioitavaa on, että koska kerronta tapahtuu ensimmäisen persoonan kautta ja heijastelee Percyn kokemuksia, ei kuvauksia Doddsin toiminnasta voi välttämättä pitää täysin luotettavina. Doddsin repliikit itsessään näyttäytyvätkin melko neutraaleina, mutta sitaatteihin liitetyt johtolauseet maireasta äänensävyistä ja käskyttämisestä, sekä Percyn kuvailut tämän elekielestä maalaavat kuvaa epäreilusta auktoriteettihahmosta, joka nauttii valta-asemansa väärinkäytöstä.

Dodds ihastui heti alkuun Nancy Bobofitiin ja piti minua pahuuden ruumiillistumana. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Hän osoitti minua kähköryllä etusormella ja sanoi "Kuules poika" oikein maireasti, ja minä arvasin, että saisin jälki-istuntoa koko kuukaudeksi. [SISÄINEN FOKALISAATIO] (PJ, 12)

ja

Dodds kääntyi minuun päin. [TILANNE] Hänen silmissään oli riemuisaa voiton tulta, kuin olisin juuri tehnyt jotain, mitä hän oli odottanut koko lukukauden.

[KUVAILU] "Kuules poika..." [SITAATTI]

"Tiedetään", minä sanoin. "Kuukausi harjoituskirjojen pyyhkimistä." [SITAATTI]

Sitä ei olisi kannattanut sanoa. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

"Tulepas perässä", Dodds käski. [SITAATTI]

(PJ, 17–18)

Dialogi on myös hyvin ekspressiivistä. Edellä mainittujen taukojen, joita tekstissä edustavat konventionaaliset kolme pistettä, lisäksi sanojen painotusta tuodaan esille "Te - jäätte - siihen". Hahmot myös ilmaisevat itseään sangen monipuolisesti: sanomista ilmaisevien verbien kirjo on hyvin laaja: hahmot esittävät asiansa sanomisen lisäksi mumisten, toppuutellen, muistuttaen, komentaen, tokaisten, kysyen, vastaten, vahvistaen, korjaten, kuiskaten, supisten, rääkyen, kuiskutellen, käskien, huudahtaen, ärjähtäen, äyskäisten, tiuskaisten, huutaen ja muristen. Lisäksi sitaattien johtolauseita hyödynnetään runsaasti tunnelatauksen luomisessa. Tekstissä esiintyykin runsaasti kohtia, joissa sitaatin ympärillä ei suoraan kerrota kuka sen esittää, vaan kuvataan hahmon tunnetilaa tai tekemistä: "Nyt riittää!" [SITAATTI] Aloin nousta penkiltä, mutta Grover kiskaisi minut takaisin. [TILANNE]" (PJ, 11). Kokonaisuutena dialogin ekspressiivisyys ja rikkaus tekevät lukukokemuksesta nähdäkseni miellyttävämmän, ja siten lukijaa sitouttavamman. Lukijassa saadaan aikaan tunnereaktioita, ja teksti itsessään pysyy monipuolisena ja sitä myöden kiinnostavana, mutta tarjoaa lukijalle paljon tietoa hahmoista ja tapahtumista: keihin suhtautua myötämielisesti ja keihin antagonisesti, hahmot vaikuttavat joko inhimillisiltä tai tapauskohtaisesti pelottavilta. Henkilöhahmojen väliset suhteet, sekä yksittäisten hahmojen persoonat tulevat ikään kuin varkain tutuiksi, ja ovat hyvin selkeitä.

Hahmojen yhteiskunnallista luokkaa koskevat vihjeet asettuvat nähdäkseni pääsääntöisesti kahteen kategoriaan. Ensimmäinen luokka koskee hahmojen yhteiskunnallista asemaa. Percyn omasta taustasta lukijalle annetaan kaksi vihjettä: hän kuvaa käyvänsä ongelmanuorille tarkoitettua yksityistä sisäoppilaitosta, ja paljastaa äitinsä asuvan lähellä New Yorkin Fifth Avenueta. Tekstistä ei ilmene, että asuuko äiti vuokralla vai omistusasunnossa, mutta lähtökohtaisesti mahdollisuus asua keskellä Manhattania, aivan Central Parkin tuntumassa, sekä lapsen opiskelu yksityisessä oppilaitoksessa kielivät siitä, että Percyn tausta on vähintäänkin keskiluokkainen. Percy myös pitää taksin ottamista kotiin varteenotettavana vaihtoehtona, vaikka tiedostaa äidin asuvan verrattain lähellä, mikä yhdistettynä muihin tietoihin antaa vihjeitä siitä, että raha ei välttämättä ole kovin tiukalla hänen perheessään. Toki huomioitavaa on se, että Percy on vasta kaksitoistavuotias, eli hänen käsityksensä rahan arvosta saattaa olla hieman hämärtynyt.

Percy myös positioi itseään vahvasti suhteessa muihin, sekä muiden odotuksiin. Hän toivoo, etteivät ohikulkijat "arvaisi, että me käymme samaa koulua muiden kanssa, koulua jonne otettiin ne luuserit ja friikit, jotka eivät pärjänneet tavallisissa kouluissa" (PJ, 16). Sitaatti sisältää paljon tietoa siitä miten Percy kokee oman sosiaalisen viitekehityksensä: täysin selvää

ei ole, että allekirjoittaako Percy voimakkaasti latautuneiden sanojen ”luuseri”, ”friikki” ja ”tavallinen” sisältämät negatiiviset merkitykset omalla kohdallaan, vai olettaako hän ulkopuolisten ajattelevan näiden termien kautta, mutta hän näyttää joka tapauksessa olevan tietoinen leimasta, joka hänen viitekehyksessään toimiviin ihmisiin helposti lyödään, ja pyrkii pois tilanteesta jossa sivullinen saattaisi tämän leiman häneen lyödä.

Samanaikaisesti Percy kuitenkin mainitsee, että luokkaretkelle osallistuvat ”me – 28 sekopäätä ja kaksi opettajaa” (PJ, 10). Yhtäältä Percy siis identifioituu sekopäinä pitämiinsä luokkatovereihin, mutta toisaalta pyrkii asemoimaan itsensä näiden ulkopuolelle. Percy vaikuttaa myös melko tuomitsevalta persoonalta. Sen lisäksi, että hän olettaa ohikulkijoiden ajattelevan omaa vertaisryhmäänsä luusereina ja friikkeinä, hän myös kommentoi muiden olemusta sangen ikävään sävyyn: Nancy Bobofitin kavereita Percy kutsuu rumiksi, ja kuvailee molempien opetushenkilökuntaan kuuluvien hahmojen ulkonäköä ja olemusta ikään kuin näissä olisi jotain yllättävää tai väärää: Brunner on Percyn mukaan ”keski-ikäinen mies ja liikkui moottoroidulla pyörätuolilla [KUVAILU]. Hän oli jo alkanut kaljuuntua, ja hänellä oli takkuinen parta ja nuhrainen tweedtakki, joka haisi aina kahvilta [KUVAILU]. Häntä ei olisi uskonut kuuliksi” (PJ, 10). Kun taas Doddsilla ”oli aina musta nahkarotsi, vaikka hän oli viisikymppinen” (PJ, 12). Percyllä näyttää siis olevan selkeitä ennakoasenteita siitä, miltä tietyn ikäisen ihmisen tulisi näyttää, ja millaisia joltain näyttävät ihmiset ovat.

Toinen kategoria, joka kertoo hahmojen asemasta, on terveyden viitekehys. Aloitusluvussa esiintyvistä hahmoista kolmella on jokin fyysinen tai neurologinen poikkeama: opettaja Brunner kulkee pyörätuolilla, Groverilla on lihasrappi, jonka seurauksena hän käyttää kävelyn apuvälineenä keppejä, ja Percyllä itsellään on sekä tarkkaavaisuus- että lukihäiriö. Brunnerin kohdalla liikkumisen apuvälineeseen, tai sen sisältämiin implikaatioihin ei kerronnassa kiinnitetä juurikaan huomiota, lukuun ottamatta edellä mainittua Percyn esittämää sivuhuomiota siitä, ettei opettajaa olisi uskonut ”kuuliksi”, mikä ei suoraan näytä liittyvän varsinaisesti pyörätuolin käyttämiseen, vaan Brunnerin yleiseen ulkoiseen olemukseen. Tätä huomiota lukuun ottamatta pyörätuolin olemassaolo tuodaan esille ikään kuin

itsestään selvyytenä. Groverin kohdalla tilanne on toinen, Percy erikseen mainitsee Groverin olevan helppo kohde kiusaamiselle, ja erittelee syiksi niin keppien käyttämisen tarpeen, kuin Groverin muusta luokasta poikkeavan ulkonäön, ja siitä kumpuavan epäilynsä siitä, että tämä olisi jäänyt luokalle useita kertoja. Percy siis sijoittaa koko Yancy Academyn oppilaskunnan ”tavallista” koulua käyvien lasten alapuolelle sosiaalisessa hierarkiassa, mutta erittelee vielä

omaksi luokakseen fyysisiä tai henkisiä epätyypillisyyksiä ilmentävät ihmiset. Tämä käy ilmi myös Percyn kuvatessa omaa neuroepätyypillisyyttään: Percy pitää kohtuuttomana sitä, että opettaja Brunner odottaa hänen olevan ”yhtä hyvä kuin kaikki muutkin”, huolimatta siitä, että Percyllä on sekä tarkkaavaisuushäiriö, että lukihäiriö.

Tarinan kannalta oleellista on se, että niin Percy, Grover kuin Brunnerkin esitetään sankareina. Hahmot ovat kykeneviä, taitavia, ja heihin yhdistetyt ominaisuudet ja piirteet pääsääntöisesti positiivissävyytteisiä, minkä lisäksi sekä Percy, että Brunner osallistuvat luvun kliimaksina toimivaan toimintakohtaukseen. Koukuttavuuden kannalta tällä on nähdäkseni kaksi funktiota: yhtäältä piirteitä ja ominaisuuksia, jotka poikkeavat tyyppillisestä voidaan pitää rajoitteena tai esteenä, mikä luo tarinaan uuden jännittävyuden tason. Toisaalta tällaisia piirteitä ilmentävien hahmojen esittäminen sankareina ja aktiivisina toimijoina on representaation kannalta oleellista, ja tarjoaa samoja piirteitä omaaville lukijoille erityistä samastumispintaa, mutta myös neuro- ja kehotyypillisille lukijoille jotain erilaista, ja siten kiinnostavaa. Alexandra Pilling kirjoittaaakin, että lukijalle, jolla itsellään on oppimisvaikeuksia, avautuu mahdollisuus peilata oman elämänsä haasteita Percyn kohtaamiin ongelmiin, ja toisaalta myös nähdä oma itsensä tai itsensä kaltainen ihminen esitettynä sankarina, ja tätä kautta kokea onnellisuuden ja samastumisen kokemuksia (Pilling 2020, 50)

Erityisenä huomion hahmojen keskinäisten asemien suhteen tekstistä nousee esiin kohta, jossa rouva Dodds ohjaa Percyn pois muiden oppilaiden luota. Teksti on jo aiemmin tehnyt tietäväksi, että Percy ja rouva Dodds suhtautuvat toisiinsa antagonisesti: Percy on kapinoiva, sääntöjä rikkova ja omien sanojensa mukaan ongelmanuori, kun taas rouva Dodds on valtaansa väärinkäyttävä opettaja, joka suosii eräitä oppilaita, ja sorsii toisia. Tarinan kannalta Percy on selkeästi sankari, tarinan päähenkilö ja oletusarvoinen samastumisen kohde, kun taas Dodds on asemoitu konnan rooliin. Hahmojen keskinäisestä dynamiikasta huolimatta rouva Doddsin alkaessa käyttäytymään uhkaavasti ja tilanteen muuttuessa pelottavaksi, Percy perääntyy asenteistaan ja kannoistaan, ja olettaa että hahmot eivät ole niinkään kahden toisiinsa vihamielisesti suhtautuvan henkilön vuorovaikutustilanteessa, vaan opettajan ja oppilaan välisessä kanssakäymisessä.

Hän on opettaja, minä ajattelin levottomana. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Ei hän minulle pahaa tee. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Minä sanoin: "Minä... minä yritän olla kunnolla." [SITAATTI]
(PJ, 19)

Tilanne päättyy siihen, että rouva Dodds muuttuu hirviöksi, ja hyökkää Percyn kimppuun, minkä olen määrittänyt jaksoanalyysissäni tarinan toiseksi käännteeksi, eli hetkeksi, jossa tarina siirtyy tavallisen ja odotetun maailmasta erikoisen ja ihmeellisen maailmaan. Edellä mainittu sitaatti pohjustaa tätä käännettä. Lähtökohtaisesti oppilaan ja lapsen tulee reaali maailmassa voida luottaa siihen, että opettaja ja aikuinen ei tee tälle mitään pahaa, ja Percy tuntuu tiedostavan tämän. Huomio lisää tekstin realismia, ja asettaa hahmot tosielämän kaltaiseen maailmaan, jossa yhteiskunta toimii harmaan sävyjen kautta siten, että saman yhteisön tai sosiaalisen viitekehyksen, tässä tapauksessa kouluympäristön, sisällä toimivat ikävät ihmiset ovat lähtökohtaisesti vaarattomia. Elise Nykänen ja Hanna Samola (2020, 17–18) esittävät, että uhkien havaitseminen ja turvallisuudentunne ovat sosiaalisia konstruktioita, ja näiden sanoittaminen ja tietoinen käsittely vaikuttavat siihen, miten nämä tunteet koetaan. Tätä vasten on merkittävää, että Percy asetetaan tekstissä tilanteeseen, jossa tämän perusturvallisuuden tunne horjuu, koska tämä mahdollistaa myös lukijalle vaikean tunteen, eli turvallisena pidetyn henkilön muuttumisen uhkaavaksi, käsittelyä. Samaan aikaan tämän tiedostaminen pohjustaa tarinan hahmojen siirtymistä kohti huomattavasti mustavalkoisempaa maailmaa, jossa hyvyys ja pahuus muuttuvat konkreettisemmiksi, ja tarinan konnat muuttuvat epäreiluista ihmisistä hengenvaarallisiksi hirviöiksi.

3.4 Houkutus

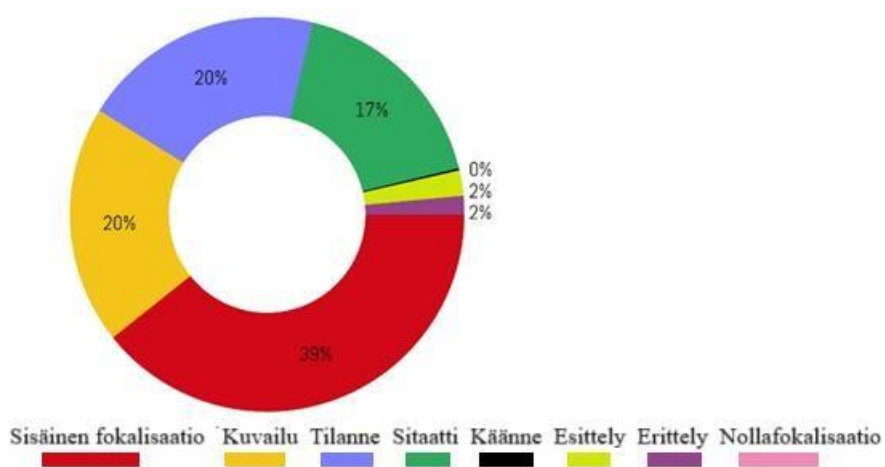
Houkutus (2005) on kirjailija Stephanie Meyerin samannimisen teossarjan (eng. *Twilight*) ensimmäinen osa. Teos kertoo Isabella Swanista, joka joutuu olosuhteiden pakosta muuttamaan äitinsä luota isänsä luokse toiselle puolelle Yhdysvaltoja. Päästyään perille Forksin kaupunkiin, Isabella, josta tästä eteenpäin puhun tämän tekstissä käytetyllä lempinimellä Bella, kohtaa ikäiseltään näyttävän pojan, Edwardin, joka paljastuu satoja vuosia vanhaksi vampyyriksi. Bella, ja Edward rakastuvat toisiinsa huolimatta siitä, että Edward on Bellalle vaarallinen, sillä vampyyrit käyttävän verta ravinnokseen. Läpi sarjan Bella ja Edward kamppailevat tunteidensa kanssa Bellan toivoessa Edwardin muuttavan hänet niin ikään vampyyriksi, ja Edwardin ollessa vastahakoinen, sillä tämä edellyttäisi Bellan tappamista, ja myöhemmin johtaisi kuolemattomuuden ja ikuisen nuoruuden mukanaan tuomien implisiittisten ongelmien, kuten Bellan läheisten kuolemisen kohtaamiseen. Teossarja kattaa neljä romaania, jotka on versioitu niin valkokankaalle kuin mangaksi ja graafiseksi novelliksi, ja joiden ohella on julkaistu useita liitännäisteoksia, novelleja, ja Meyerin itsensä kirjoittamia uudelleenversiointeja alkuperäisistä teksteistä.

Jaksot

Taulukko 7. kertoo romaanin *Houkutus* aloitusluvussa esiintyneiden jaksosten määrän suurimmasta pienimpään, ja Taulukko 8. niiden suhteellisen osuuden.

Jakso	Määrä
Sisäinen fokalisaatio	209
Tilanne	105
Kuvailu	104
Sitaatti	93
Esittely	8
Erittely	8
Käänte	2
Nollafokalisaatio	0

Taulukko 7.



Taulukko 8.

Teoksessa *Houkutus* korostuu sisäinen fokalisaatio -jakso dominoivana. Likimain 40 % aloitusluvun jaksoista asettuvat tämän luokan alle. Sisäinen fokalisaatio myös esiintyy runsaina rykelminä, ja läpi avausluvun toistuva teema onkin pitkien peräkkäisten sisäinen fokalisaatio -jaksojen tiheä esiintyminen, muiden jaksojen lähinnä hetkellisesti rikkoen tai täydentäen sisäinen fokalisaatio -jaksokeskittymiä. Tämä synnyttää nähdäkseni vaikutelman, jossa tarinan kannalta olennaista on nimenomaan kertojahahmo Bellan päänsisäinen maailma, ja reaali maailman ja sen tapahtumien jäädessä vahvasti toissijaisiksi. Vaikutelma korostuu erityisesti Sitaattijaksojen yhteydessä. Sitaatit esiintyvät lähinnä hissi-puhehenkisissä dialogikohtauksissa, joissa hahmot puhuvat keskenään niitä näitä. Bella ei myöskään vaikuta erityisen kiinnostuneelta muiden hahmojen sanomisista, ja vastailee näille pääasiassa lyhyillä, yhden tai kahden sanan kommentteilla, mutta omassa mielessään käy läpi pitkiäkin reflektiohetkiä, jotka koostuvat muiden hahmojen ja näiden sanomisten arvioimisesta, sekä sanotun implikaatioista Bellan oman elämän kannalta.

Tilannejaksojen pääasiallinen tehtävä *Houkutuksessa* näyttäisi olevan spatiaalinen siirtymä. Bella liikkuu avausluvun aikana runsaasti paikasta toiseen: lentokoneeseen, lentokoneesta, autolla isänsä kotiin, kodin sisällä eri huoneiden välillä, aamulla kouluun, koulun sisällä eri luokkien, liikuntasalin, ruokalan ja kanslian välillä, ja ajaa lopuksi takaisin isänsä kotiin. Jokainen näistä siirtymistä kuvataan useiden tilannejaksojen kautta. Toissijainen tehtävä jaksoilla liittyy hahmojen esittelyyn: useat muut hahmot esitellään sen kautta, että nämä lähestyvät jollain tavalla Bellaa, ja reagoivat epävarmasti tämän passiivisuuteen.

Tilannejaksot lisääntyvät joissain määrin tarinan käänteen, eli Cullenien ja Halejen esittelyn jälkeen. Käänteenä kohtausta on hienovaraisempi kuin muissa aineiston teoksissa, mutta edustaa silti merkittävää muutosta Bellan hahmon kannalta. Ennen kuin tämä näkee Cullenit ja Halet, Bella suhtautuu kouluunsa, Forksin kaupunkiin, sekä muihin oppilaisiin etäisesti ja välinpitämättömästi. Sisaruskatras kuitenkin vangitsee tämän huomion, ja avausluvun jälkipuoliskolla Bella vaikuttaa hyvin kiinnostuneelta näistä, etenkin Edward Cullenista. Merkittävää on, että avausluku ei anna minkäänlaisia vihjeitä yliluonnollisista elementeistä, joita teoksessa myöhemmin tulee esiintymään. Näin ollen käänne näyttää seuraavan enemmänkin romanttisen romaanin tarinakaarta, jossa rakkauden kohde havaitaan, ja tämä alkaa valtaamaan tilaa protagonistin ajattelusta. Samaa tulkintaa näyttäisi noudattavan Lara Klaber (2014, 5) sanoessaan että *Houkutus* noudattaa perinteisiä romanssiromaanin genrekonventioita.

Myös käännettä seuraavat tilannejaksot asettuvat tähän muottiin: 18 avausluvun 90 tilannejaksosta esiintyy käännettä seuraavalla oppitunnilla, jolla Bella ja Edward päätyvät istumaan vierekkäin. Kohtaus on sangen intensiivinen, sillä hahmojen välillä on jännitettä: Bella on selkeän kiinnostunut Edwardista, joka puolestaan suhtautuu Bellaan vihamielisyydellä, jota tämä ei ymmärrä. Hahmot eivät kommunikoi keskenään, mutta Bella vilkuilee jatkuvasti Edwardia, tarkastelee omaa toimintaansa, ja huomioi Edwardin toiminnan.

Tarinan käännekohta on myös sen tihein kuvailujaksojen keskittymä. Cullenien ja Halejen pöytäseuruetta kuvaillaan näiden esittelyn, eli tarinan käänteen kohdalla 25 kuvailujakson verran, mikä tarkoittaa, että likimain neljännes kaikista avausluvun kuvailujaksoista keskittyy tähän kohtaukseen. Muut kuvailujaksot on ripoteltu hajanaisesti ympäri avauslukua, ja keskittyvät pääasiassa hahmojen, tai ympäristön esittelyyn. Nämä kuvailujaksot poikkeavat myös sävyiltään edellä mainitusta käännekohtauksen kuvailusta. Cullenien ja Halejen esittelyn yhteydessä kuvailu on värikästä ja rikaskielistä, kun muualla avausluvussa sävy on huomattavasti toteavampi, jossain määrin ikävä, ja keskittyy pitkälti vertailemaan Bellan vanhaa elinpiiriä ja Forksia asukkaineen. Samaa on havaittavissa teoksen esittelyjaksoissa. Muut hahmot esitellään ohimennen, ja näistä saatetaan mainita jokin yksittäinen yksityiskohta, kun taas Cullenien ja Halejen esittelyyn käytetään runsaasti aikaa, kuvailua, Bellan mietteitä, sekä muiden hahmojen esittämiä kommentteja.

Erottelu Phoenixin ja Forksin välillä on avausluvussa jatkuvasti läsnä oleva teema. Jo teoksen ensimmäinen kohtaus, joka rakentuu vahvasti sisäinen fokalisaatio-, kuvailu- ja pienemmässä määrin sitaattijaksojen ympärille lähtee liikkeelle näiden paikkojen vastakkainasettelusta, ja siitä, että Bella vihaa Forksia. Vaikka tarina ei näytä samalla tavalla siirtyvän arkisesta maailmasta taianomaiseen maailmaan, edustaa Forks nähdäkseni kuitenkin hyvin samankaltaista muutosta protagonistin elämässä, kuin muiden teosten selkeämpi siirtymä erikoisiin ympäristöihin. Fantasiakirjallisuudessa puhutaan usein kahden maailman, primaarisen ja sekundaarisen, mallista, jossa primaarista maailmaa edustaa tosimaailman kaltainen tai realistinen maailma, josta henkilöt siirtyvät sekundaariin maailmaan (Ihonen 2001, 136–137).

Maria Ihosen (2001, 138) mukaan ”[p]äähenkilön orpous ja siirtyminen erityyppisiin mielikuvitusmaailmoihin palvelevat samaa tehtävää, yksilöitymisen kuvausta. Lapsen kehitys merkitsee irrottautumista vanhemmista.” Tästä syystä pidän merkittävänä sitä, että tarina

alkaa Bellan lentomatalla pois äidin luota, ja sitä, että heti kättelyssä lukijalle tehdään selväksi, että Bellan suhtautuminen uuteen kotiympäristöön on antagonistinen.

Houkutuksen erittelyjaksot esiintyvät kuvailujaksojen yhteydessä, ja toteuttavat nähdäkseni kahta erillistä funktiota. Yhtäältä ne vahvistavat edellä esiteltyä vastakkainasettelua Phoenixin ja Forksin välillä, Bellan toistuvasti huomioidessa erilaisten listausten kautta sen, miten erilaisia paikat ovat. Toisaalta ne korostavat Bellan toiseutta, vierautta ja epämukavuutta. Eniten erittelyjaksoja esiintyy Bellan kuvatessa isänsä kotia, joka tuntuu olevan hänen mielestään jossain määrin ahdistava paikka. Bellan kuvauksissa korostuu, ettei mikään ole muuttunut, mikä saa paikan tuntumaan epämukavalta. Erittelyä käytetään myös, kun Bella pohtii millainen hänen pitäisi mielikuvien mukaan olla, jotta joko sopeutuisi joukkoon, tai erottuisi siitä.

Kohtaukset

Olen jakanut teoksen *Houkutus* aloitusluvun 18 kohtaukseen. Percy Jacksonin tavoin teoksen kerronta tapahtuu ensimmäisen persoonan kertojan kautta, ja imperfektimuodossa. Ensimmäisen persoonan kerronta antaa Dunlopin mukaan lukijalle mahdollisuuden ymmärtää protagonistia paremmin, sillä se avaa ovat kertojahahmon ajatuksiin, tunteisiin ja motivaatioihin (2023, 63).

Lukijalle annetaan pieniä vihjeitä, jotka sijoittavat kertojan kuvattujen tapahtumien jälkeiseen aikaan, kuten vaikkapa virke ”Juuri silloin – minä näin heidät ensi kerran” (PJ, 22), mikä antaa ymmärtää, että näkemisiä on sittemmin tullut lisää. Tätä muistelukerrontaa ei kuitenkaan korosteta samaan tapaan kuin Percy Jacksonissa, vaan se jätetään nähdäkseni avoimemmaksi.

Kohtaukset etenevät kronologisesti, ja kattavat noin kahden päivän verran tapahtumia. Kohtaukset 1-6 erittelevät Bellan matkaa Phoenixista Forksiin, ja kohtaukset 7-18 kertovat Bellan ensimmäisestä koulupäivästä Forksin lukiossa. Vaikka tapahtumat etenevät suoraviivaisesti kohtaus kerrallaan, ajan kulumisen ei näyttäydy kovinkaan merkityksellisenä. Bella kyllä kertoo kaiken mitä ympärillä tapahtuu, mutta ei vaikuta kovin kiinnostuneelta tapahtumista, jolloin tapahtumat näyttäytyvät nähdäkseni laajasti taka-alalle jäävänä taustana Bellan ajattelulle ja ajatusten kuvaamiselle. Valtaosa tekstistä esiintyykin Bellan sisäisen monologin kautta.

Dialogi vaikuttaa läpi aloitusluvun realistiselta, ja vangitsee nähdäkseni onnistuneesti erilaisiin ihmissuhteisiin ja dynamiikkoihin sisältyvän kiusallisuuden. Merkittäviä

keskusteluja käydään aloitusluvussa neljä: Bellan ja tämän isän, Charlien keskustelu ajomatalla Charlien kotiin, lyhyet small talk -hetket Ericin ja Miken kanssa, sekä ruokalakohtauksen keskustelu Culleneista ja Haleista. Bellan ja Charlien välinen keskustelu näyttää juuri sellaiselta, mitä voisi odottaa kahdelta ihmiseltä, joilla on käsitys siitä, miten isän ja tyttären pitäisi puhua keskenään, mutta joiden keskinäinen suhde on muodostunut etäiseksi. Yhtäältä keskustelu näyttää jäykältä ja väkinäiseltä, toisaalta molemmat vaikuttavat varovan toisen loukkaamista, ja pyrkivän miellyttävään keskusteluun.

"Kuule kulta, kun minä oikeastaan jo ostin sen sinulle. Tervetulolahjaksi."

[SITAATTI] Charlie vilkaisi minua toiveikkaasti silmäkulmastaan. [TILANNE]

Vau. Lahjaksi. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

"Ei olisi tarvinnut. Minä olin kyllä ajatellut ostaa sen itse." [SITAATTI]

"Ei se mitään. Halusin vain että viihdyt täällä." [SITAATTI] Charlie tuijotti tiukasti eteensä. [KUVAILU] Hän vaivaantui aina kun joutui ilmaisemaan tunteitaan ääneen. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Minusta on tullut ihan samanlainen. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Niinpä minäkin tuijotin eteeni, kun vastasin. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

"Tosi mahtavaa. Kiitos. Se oli hienosti tehty." [SITAATTI] En viitsinyt mainita, etten ikinä voisi viihtyä Forksissa. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Miksi suotta kiusata sillä isää. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

(HO, 15–16)

Bella myös vaikuttaa huomattavasti rennommalta puhuessaan isänsä kanssa, kuin koulutovereidensa seurassa. Siinä missä Ericin ja Miken kanssa käydyt keskustelut koostuvat pääasiassa poikien yrityksistä saada aikaan jonkinlaista vastavuoroisuutta ja Bellan passiivisista vastauksista, Charlien seurassa Bella näyttää myös kiihtyvänsä ””Ei hem... Isä hei, minä en tajua autoista mitään. En minä osaa laittaa sitä jos siihen tulee vikaa, eikä minulla ole varaa viedä sitä korjaamoon...” [SITAATTI]” (HO, 15).

Ruokalakohtaukseen sijoittuva keskustelu Culleneista ja Haleista on myös pääsääntöisesti realistisen oloinen. Kohtaus esitetään siten, että Bella tahtoo tietää keitä nämä ovat, ja tämän keskustelukumppani Jessica puolestaan vastaa Bellan kysymyksiin, mutta täydentää vastauksia mehukkaaksi katsomillaan juoruilla, sekä asenteellisella suhtautumisella. Kuten sanottua, keskustelut vaikuttavat jokainen omalla tavallaan kiusallisilta. Bellan ja Charlien välinen jännite muodostuu nähdäkseni etäisestä isä–tytär -suhteesta, Bellan ja Ericin sekä Miken välinen jännite puolestaan asetelmasta, jossa yksi osapuoli yrittää tutustua toiseen, joka ei ole kiinnostunut, ja Bellan sekä Jessican välinen jännite puolestaan siihen, että Bella ei

varsinaisesti tahdo tutustua Jessicaan, mutta yhtäältä olosuhteiden pakosta ja toisaalta saadakseen tästä hyötyä joutuu tekemään niin. Kiusallisuuden tuntua lisää lukijan pääsy Bellan ajatuksiin, joissa tämä tekee hyvin selväksi, että suhtautuu tilanteisiin ja keskustelukumppaneihin vastahakoisesti tai negatiivissävytteisesti.

Bellan sisäinen näkökulma on muutoinkin vahvasti läsnä tekstissä. Bella vaikuttaa ulospäin näkyvässä viestinnässään etäiseltä, varautuneelta ja passiiviselta, mutta sisäisessä monologissaan välittää tunteensa hyvin avoimesti. Wolfen malliin peilaten tämä vaikuttaa teoksen keskeisimmältä tavalta sitouttaa lukija: Bellan taustan ja tunteiden seikkaperäinen perkaaminen tarjoavat hyvin konkreettista samastumispintaa lukijalle. Erityisen mielekkäänä pidän Bellan ahdistumista ja pelkoa siitä, että tämä erottuu koulussa joukosta, ja samanaikaista tarvetta olla erityinen. Bellan hahmo toimii myös esimerkkinä teini-ikäisten vaikeiden tunteiden kuvaamisesta, mikä näyttäytyy nähdäkseni kiinnostavana nimenomaan siksi, että Bellan vaikuttaa masentuneelta ja passiiviselta, mikä erottaa hänet tyypillisemmistä aktiivisen protagonistin malleista. Klaber (2014, 5–6) esittää, että *Houkutus* voidaan nähdä Kaunotar ja Hirviö -narratiivin käänteisenä ilmaisuna, jossa hirviö on sisäpuolelta petomainen, ja ulkoisesti prinssimäinen, ja sankaritar se osapuoli, joka käy läpi muodonmuutoksen. Klaber (mt., iv) myös huomioi, että Bellan näennäinen voimaantumisen puute voi tarjota lukijalla voimaantumiskokemuksen, koska Bella voi toimia kiintopisteenä, johon lukija voi samastua, ja jota lukija voi sympatisoida.

Kertoja-Bellan ristiriitaisuus on toisaalta kuitenkin myös piirre, joka saattaa samastuttavuuden sijaan vieraannuttaa lukijaa, etenkin kun ristiriitaisuus ilmenee odottamattomilla tavoilla, kuten Bellan kaivatessa metallinpaljastimia ja laitospainetta idylliseen pikkukouluun (HO, 19), tai tämän tuntiessa sääliä Culleneita ja Haleja kohtaan siitä, että nämä ovat hylkiöitä, vaikka perhettä koskevaa juoruilua lukuun ottamatta kaikki edeltävässä ja seuraavassa kerronnassa viittaa sisarusten olevan kuin supermalleja, joiden seuraan muut hahmot toivoisivat pääsevänsä (HO, 25).

Avausluvun silmiinpistävimmit maailmaa rakentavat yksityiskohdat koskevat nähdäkseni vastakkainasettelua suurkaupungin ja syrjäseudun välillä. Kertojahahmona toimiva Bella on viettänyt pääosan elämästään Arizonan Phoenixissa, ja kiinnittää toistuvasti huomiota kerronnassa pikkukaupunki Forksin ja sen asukkaiden jonkinlaiseen mitättömyyteen: Forksia kuvaillaan ”kaupunkipahaseksi”, jonne Bella on ”joutunut” lapsena kesäisin, kun taas Phoenixia Bella ylistää niin sään, kuin kaupungin jatkuvan kasvunkin takia. Bella myös toistuvasti vertailee Phoenixin ja Forksin kokoa ja ilmapiiriä:

Forksin lukiossa oli pahaenteisesti ainoastaan 357 – tai huomisesta alkaen 358 – oppilasta, kun kotikoulussani oli ollut pelkästään lukion toiseksi viimeisellä luokalla yli 700. [KUVAILU] Forksin koko nuoriso oli tuntenut toisensa pienestä pitäen - niin kuin heidän isovanhempansakin. [KUVAILU] Minä olisin se suurkaupungista tullut uusi tyttö, outo lintu, vieras. [SISÄINEN FOKALISAATIO] (HO, 17)

ja

Koulu [...] sijaitsi aivan valtatievarrella, niin kuin melkein koko kylä. [KUVAILU] Paikkaa ei olisi heti arvannut kouluksi, ja tajusin pysähtyä vain koska näin kyltin, jossa luki Forksin lukio. [TILANNE] Se näytti samankaltaisten, punatiilestä rakennettujen talojen rykelmältä. [KUVAILU] Pihassa kasvoi niin paljon puita ja pensaita, ettei sen kokoakaan pystynyt aluksi hahmottamaan. [KUVAILU] Missä oli laitoksen tuntu, minä ihmettelin haikeasti. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Missä verkkoaidat, missä metallinpaljastimet? [SISÄINEN FOKALISAATIO] (HO, 19) sekä

Panin tyytyväisenä merkille, että useimmilla muillakin oli vanha eikä kovin hohdokas auto. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Kotipuolella olin asunut yhdessä niistä harvoista köyhemmistä alueista, jotka kuuluivat Paradise Valleyn kaupunginosaan. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Uusi Mersu tai Porche oli ollut koulun parkkipaikalla ihan tavallinen näky. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Täällä Forksissa hienoin auto oli eräs kiiltävä Volvo, joka suorastaan pisti silmään. [SISÄINEN FOKALISAATIO] (HO, 20)

Sitaateissa näkyy nähdäkseni melko samastuttavalla tavalla tietty ylimielisyys, joka syntyy, kun metropolin asukas arvioi pikkupitäjää. Etenkin teini-ikäisen on helppo kuvitella suhtautuvan nihkeästi paikkaan, jossa kaikki on pientä, samanlaista ja vaatimatonta. Merkittävänä pidän sitä, että vaikka Bellan kerronnassa lukion pieni oppilasmäärä tuntuu pahaenteiselta, ja koulun laitosmaisuuksien ja turvatoimien puutteeseen suhtaudutaan haikean ihmettelevästi, ja sävy jolla ihmisten keskinäisestä tuttuudesta puhutaan tuntuu piikittelevältä, ovat mainitut seikat lähtökohtaisesti tosielämässä positiivisia: pienemmät oppimisryhmät ja viihtyisät ympäristöt johtavat parempiin oppimistuloksiin, metallinpaljastimien puute kielii turvallisuudesta, ja ihmisten yhteisöllisyys ehkäisee esimerkiksi mielenterveysongelmia. Bella itse tuntuu suhtautuvan positiivisesti ainoastaan siihen, että muilla oppilailla ei ole kalliita autoja, mikä tosin saattaa linkittyä myös siihen, että Bella tuntuu tavoittelevan mahdollisimman suurta joukkoon sulautumista, ja tuntuu pitävän erottumista tai tietämättömyyden osoittamista jopa paheksuttavana:

[A]jattelin käydä kysymässä neuvoa sisältä sen sijaan että jäisin pyörimään sateeseen kuin mikäkin idiootti. [SISÄINEN FOKALISAATIO] (HO, 19)

ja

Sammutin joka tapauksessa moottorin heti pysäköityäni, ettei sen korvia huumaava jylinä herättäisi huomiota. [TILANNE] (HO, 20)

Bellan asenne pikkukaupunkeja kohtaan näkyy myös tämän kuvaillessa luokkatovereitaan ja koulun henkilökuntaa. Kuullessaan Cullenien etunimet, Bella kommentoi nimien vaikuttavan vanhanaikaisilta, ja pohtii että lieneekö kyseessä vain pikkukaupungin muoti. Bella myös tuntuu suhtautuvan paheksuvasti pikkukaupunkilaisten tapaan juoruilla toisista ihmisistä, vaikka toteaaakin että samanlaista käytöstä esiintyy jossain määrin myös Phoenixissa, ja tuntuu pitävän sitä myös ymmärrettävänä:

"He vain sattuvat olemaan yhdessä - siis Emmett ja Rosalie ja samaten Jasper ja Alice. Ja he vielä *asuvatkin* yhdessä." [SITAATTI] Äänestä kuului koko pikkukaupungin tuhtunut tuomio, ajattelin ärtyneenä. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Mutta totta puhuen oli myönnettävä, että sellainen olisi herättänyt pahaa verta Phoenixissakin. [SISÄINEN FOKALISAATIO] (HO, 24)

ja

"Minä olen Isabella Swan", minä esittäydyin, [SITAATTI] ja hänen silmiinsä syttyi heti tietäväinen pilke. [TILANNE] Minua tiedettiin odottaa; minusta oli taatusti juoruiltu jo etukäteen. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Poliisipäällikön karanteenin ex-vaimon tytär, joka on vihdoinkin palannut kotiin. [SISÄINEN FOKALISAATIO] (HO, 19–20)

Muista hahmoista ja näiden asemasta annetaan tekstissä vain vähän viitteitä. Pääasiassa hahmojen merkittävin ominaisuus tuntuu olevan näiden mitänsanomattomuus: opettajahahmoista kerrotaan ainoastaan nimi, oppiaine, ja että kysyvätkö he Bellalta kysymyksiä. Oppilashahmoista puolestaan esitetään ainoastaan lyhyt kuvailu näiden hiuksista: Ericin hiukset ovat rasvaiset, Miken huolellisesti geelillä asetellut, ja Jessicalla on ruskea hiuspehko. Muuten hahmot ovat siinä määrin näkymättömiä, että kertoja-Bellalla on vaikeuksia muistaa näiden nimiä. Poikkeuksen tekee tarinan käänteeksi määrittämäni Bellan ensihavainto Cullenien ja Halejen sisaruskatraasta. Näiden ulkonäön kuvailuun käytetään merkittävästi aikaa ja tilaa, ja vaikka puhdas ulkonäön kuvaaminen antaakin sangen vähän

viitteitä hahmojen yhteiskunnallisesta statuksesta, se kertoo, että yhteisön – tässä tapauksessa lukion opiskelijoiden – joukossa nämä ovat poikkeuksellisia.

Minun oli pakko tuijottaa, koska heidän kasvonsa, niin erilaiset ja silti samanlaiset, olivat niin huikaisevan, epäinhimillisen kauniit. [KUVAILU] Sellaisiin kasvoihin ei odottanut törmäävänsä kuin korkeintaan muotilehden taiteellisesti sävytetyillä sivuilla. Tai vanhan mestarin maalaamassa enkelin kuvassa. [ERITTELY] Oli vaikea sanoa kuka heistä oli kaunein - ehkä se upea vaalea tyttö, tai sitten kuparinruskeahiuksinen poika. [SISÄINEN FOKALISAATIO] (HO, 23)

Vaikutelmaa tukee Cullenien ja Halejen havaitsemista seuraava keskustelu Bellan ja tämän luokkatovereiden välillä. Bellan arvion mukaan muut tytöt tietävät katsomattakin kenestä tämä puhuu kysyessään sisaruksista, ja keskustelun aikana muiden hahmojen kuvaillaan hihittävän näistä puhuessaan. Eräs hahmoista myös positioi paikalliset tytöt ulkonäkökeskeisestä näkökulmasta käsin Culleneiden ja Halejen alapuolelle:

"Se on Edward. Varsinainen namupala kyllä, mutta ei kannata haikailla sen perään. Se ei rupea seurustelemaan kenenkään kanssa. Täkäläiset tytöt eivät kai ole sille tarpeeksi hyvännäköisiä." [SITAATTI] Jessica tuhahti; puhe oli selvästi happamista pihlajanmarjoista. [SISÄINEN FOKALISAATIO] (HO, 25)

Sisarusten taustaa valotetaan keskustelun edetessä hitusen: nämä ovat ottolapsia, mihin ainakin selittäjänä toimiva Jessica vaikuttaa suhtautuvan kielteisesti, samoin kuin edellä esitetystä sitaatista todettuun seikkaan siitä, että kaksi perheenjäsentä, Jasper ja Alice seurustelevat keskenään, huolimatta siitä, että nämä eivät ole biologista sukua toisilleen. Toinen merkittävä tiedonmurunen perheestä on se, että näiden isä on nuori tohtori. Tekstistä ei käy ilmi, että minkä alan tohtori herra Cullen on, mutta tittelin käyttäminen hänestä puhuttaessa, kuten myös kasvattilasten lukumäärä, ja näiden ulkonäön kuvailu kuin taideteoksesta tai muotilehdestä peräisin olevaksi luovat nähdäkseni mielikuvaa ainakin jossain määrin varakkaasta perheestä.

Muista merkittävistä hahmoista yksityiskohtia jaetaan Bellan vanhemmista. Bellan äidistä kerrotaan hyvin vähän. Syy sille, että Bella joutuu muuttamaan Forksiin vaikuttaa liittyvän tämän äitiin, jota Bella kuvaa kana-aivoiseksi ja ailahtelevaksi, ja jonka jättämisestä hän tuntuu olevan huolissaan. Bella myös mainitsee Philin, joka vaikuttaa olevan äidin kumppani, tai jonkinlainen tukihenkilö, joka ”luultavasti” hoitaisi äidin arjen juoksevia asioita, ja jolle tämä voisi eksyessään soittaa. Vaikka tekstistä ei suoraan se ilmenekään, vaikuttaa siltä, että Bellan äiti kärsii jonkinlaisesta muistisairaudesta.

Miten minä voisin jättää rakastavan, ailahtelevan ja kana-aivoisen äitini oman onnensa nojaan? [SISÄINEN FOKALISAATIO] Olihan hänellä toisaalta Phil, joten laskut luultavasti hoidettaisiin ajoissa, jääkaapissa olisi ruokaa ja autossa bensaa, ja Philille hän voisi soittaa aina eksytyään, mutta silti... [SISÄINEN FOKALISAATIO]
(HO, 13)

Bellan isää, Charlieta puolestaan kuvaillaan hieman enemmän. Charlie työskentelee poliisipäällikkönä, ja vaikuttaa tämän takia olevan pikkukylässä jonkinlaisen julkisuuden henkilön asemassa: joku, jonka kaikki tuntevat, ja jonka tekemisistä ja perheestä juoruillaan siinä määrin aktiivisesti, että tämän tyttären saapuminen vaikuttaa olevan lähes koko lukion oppilaskunnan tiedossa, ja ainakin jossain määrin odottama tapahtuma. Charlien persoonasta ei kerrota tekstissä paljoakaan, ainoastaan sen verran, että tämä ei hössötä, ja että työ on tälle ”vaimo ja perhe”. Sen sijaan Charlien kotia kuvaillaan tarkasti: Charlie asuu kaksikerroksisessa kolmen huoneen ja keittiön asunnossa. Asunnossa on myös vain yksi kylpyhuone, mikä vaikuttaa vaivaavan kertoja-Bellaa: ”Yläkerrassa oli vain yksi pieni kylpyhuone, siis Charlien ja minun yhteinen. [KUVAILU] Yritin olla murehtimatta sitä liikaa. [SISÄINEN FOKALISAATIO]” (HO, 17). Asuntoa kuvatessa kerronta kiinnittää huomiota siihen, ettei sitä ole juurikaan muutettu Bellan vanhempien eron, ja Bellan sekä tämän äidin poismuuttamisen jälkeen.

Huone oli tuttu; olin asunut siinä syntymästani lähtien. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Lautalattiat, vaaleansiniset seinät, taitekatto, kellastuneet pitsiverhot - kaikki tuttuja jo lapsuudestani. [ERITTELY] Huone oli aina ollut samanlainen: [KUVAILU] Charlie oli vain vaihtanut kehdon tilalle sängyn ja ostanut minulle kirjoituspöydän, kun kasvoin isommaksi. [KUVAILU] Kirjoituspöydälle oli nyt ilmestynyt käytettynä ostettu tietokone, josta kulki lattiaa pitkin modeemijohto lähimpään puhelinpistokkeeseen. [KUVAILU] Sen oli äiti vaatinut, jotta voisimme pitää helposti yhteyttä. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Lapsuudestani tuttu keinutuoli nökötti yhä nurkassa. [KUVAILU]
(HO, 16)

ja

Minä jäin istumaan vanhan nelikulmaisen tammipöydän ääreen tuolille, joka oli eriparia kahden muun kanssa, ja tutkailin hänen pikku keittiötään, jossa oli tummat paneeliseinät, kirkkaankeltaiset kaapistot ja valkoinen linoleumilattia. [KUVAILU] Kaikki oli ennallaan. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Äiti oli maalannut kaapit kahdeksantoista vuotta sitten saadakseen sisälle vähän aurinkoa. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Viereisessä postimerkinkokoisessa olohuoneessa oli pienen takan päälle aseteltu valokuvia. [KUVAILU] Ensinnäkin Charlien ja äidin hääkuva, joka oli otettu Los Angelesissa, sitten sairaalassa otettu kuva meistä kolmesta, jonka sairaanhoitaja oli auliisti näpänyyt, ja sarja minun koulukuviani aina viime vuoteen saakka. [ERITTELY] Nolotti katsoakin niitä - pitäisi yrittää suostutella Charlie siirtämään ne jonnekin muualle, ainakin siksi ajaksi kun asuisin hänen luonaan. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

Tässä talossa tajusi väkisinkin, että äidin lähtö oli Charlielle yhä kova paikka. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Siitä tuli vaivaantunut olo. [SISÄINEN FOKALISAATIO]
(HO, 18)

Kaiken kaikkiaan Charlie vaikuttaa keskiluokkaiselta mieheltä, joka ei juurikaan välitä oman persoonansa esille tuomisesta. Kahdeksantoista vuoden takaiset sisustuselementit ovat edelleen paikallaan, ja tuoretkin muutokset vaikuttavat lähinnä olosuhteiden pakosta, tai jonkun ulkopuolisen toimijan aloitteesta tehdyiltä. Charlien identiteetti tuntuu rakentuvan pääsääntöisesti työn ja avioeron ympärille, mikä on omiaan luomaan taloon jossain määrin ahdistavaa tunnelmaa. Huomion arvoista on se, että tähän mielikuvaan vaikuttaa vahvasti kertojahahmon asenne, ja siihen samastuminen. Ei ole lainkaan vaikeaa kuvitella vaihtoehtoista kerrontaa, jossa talon tuttuja elementtejä kuvailtaisiin Bellan näkökulmasta turvallisuutta luoviksi ja kotoisiksi, mikä vaikuttaisi välittömästi mielikuvaan myös Charliesta hahmona.

3.5 *Nälkäpeli*

Nälkäpeli (2008) on Suzanne Collinsin samannimisen teossarjan ensimmäinen osa. *Nälkäpeli* sijoittuu postapokalyptiseen maailmaan, jossa luonnonkatastrofit ja sodat ovat johtaneet Pohjois-Amerikan yhteiskunnan romahtamiseen, ja uudelleenmuodostumiseen dystooppiseksi Panem-valtioksi. Teoksen keskiössä on tositelevisio-ohjelma *Nälkäpeli*, johon lähetetään jokaiselta valtion alueelta kaksi teini-ikäistä lasta taistelemaan, kunnes ainoastaan yksi on hengissä. Sarja kattaa tätä kirjoittaessa viisi osaa, joista ensimmäiset kolme muodostavat alkuperäisen *Nälkäpeli*-trilogian (2008–2010). Alkuperäinen trilogia, ja sen myötä teossarjan ensimmäinen osa keskittyy Katniss Everdeen -nimiseen hahmoon, joka ottaa pikkusisarensa

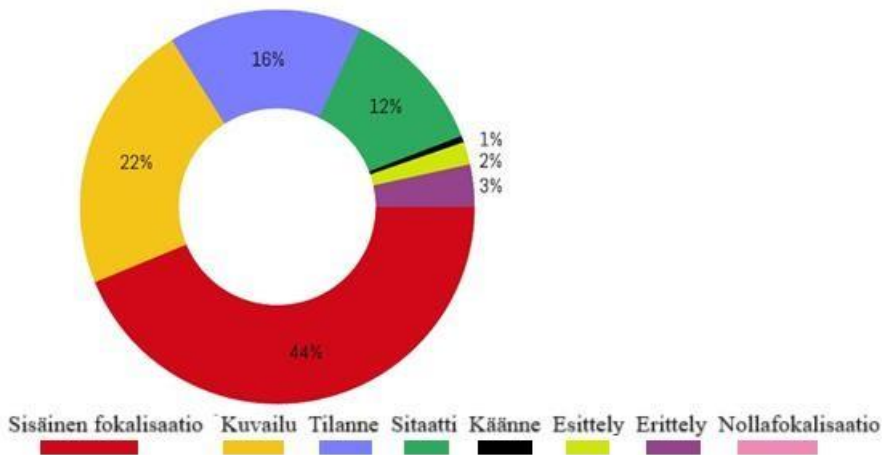
paikan Nälkäpeli-ohjelmassa, ja suorituksensa myötä innostaa kansaa nousemaan kapinaan, ja lopulta käymään sotaa tyrannimaista hallintoa vastaan. Seuraavat kaksi osaa on kirjoitettu myöhemmin (2020 ja 2025), ja ovat luonteeltaan esiosia, jotka sijoittuvat aikaan ennen alkuperäisen trilogian tapahtumia. Sarja on sovitettu kuusiosaiseksi elokuvasarjaksi, ja lukuisiksi lautapeleiksi, minkä lisäksi teossarjan ensimmäisestä osasta on tehty teatteriadaptatio.

Jaksot

Taulukko 9. kertoo romaanin Nälkäpeli aloitusluvussa esiintyneiden jaksojen määrän suurimmasta pienimpään, ja Taulukko 10. niiden suhteellisen osuuden.

Jakso	Määrä
Sisäinen fokalisaatio	165
Kuvailu	84
Tilanne	58
Sitaatti	46
Erittely	13
Esittely	7
Käänte	2
Nollafokalisaatio	0

Taulukko 9.



Taulukko 10.

Nälkäpelin aloitusluvussa korostuu tietty paikallaan olemisen tunnelma. Tästä viestii jo se, että valtaosa tekstistä asettuu sisäinen fokalisaatio- ja kuvailuluokkiin. Sisäisen fokalisaation osuus tekstistä on likimain 44 %, ja yhteensä kuvailu- ja sisäinen fokalisaatio -luokat vievät peräti 66 % tekstin jaksoista. Nähdäkseni tämä selittyy ensisijaisesti sillä, että *Salamavarkaan* ja *Houkutus* tavoin *Nälkäpeli* kerrotaan ensimmäisen persoonan kertojahahmon kautta. Toissijainen syy tälle on se, että teoksen avausluku sisältää runsaasti ekspositiota. Muista aineiston teoksista poiketen *Nälkäpelin* perusasetelma ei ole se, että protagonistille esitellään reaali maailmalta kätkeyty salainen maailma, vaan tapahtumat sijoittuvat postapokalyptiseen ja dystooppiseen tulevaisuuteen. Hahmot siis elävät jo valmiiksi todellisesta maailmasta poikkeavassa maailmassa, joten maailman, ja sen sääntöjen esittelyyn käytetään teoksen avausluvussa runsaasti aikaa. Luokat myös pidetään laajalti toisistaan erillisinä, ja ne esiintyvät pääasiassa pitkinä yhden luokan sarjoina. Erityisesti sisäinen fokalisaatio -jaksot näyttävät laajoina kokonaisuuksina, joissa kertoja-Katniss uppoutuu usean virkkeen ajaksi kommentoimaan ja selittämään asioita oman ajattelunsa kautta. Vastaavaa tapahtuu myös kuvailujaksojen osalta, mutta hieman pienemmässä mittakaavassa, kun jonkin muun luokan jaksoja esiintyy ripotellen niiden seassa. Tätä selittää nähdäkseni se, että muista aineiston teoksista poiketen *Nälkäpeli* on kirjoitettu preesensmuodossa. Kuvatut tapahtumat tapahtuvat siis hahmojen näkökulmasta juuri nyt, mikä tarkoittaa sitä, että yksittäisen ajatuksen tai yksittäisen havainnon kuvaaminen pysäyttää usein tarinan kronologisen etenemisen.

Muu toiminta näyttää toissijaisena. Ajallisen liikkumisen ohella toinen kuvailu- ja sisäinen fokalisaatio -luokkien merkittävä ilmenemistapa on niiden taipumus syrjäyttää kerronnassa hahmojen toiminnan esittäminen. Tämä korostuu erityisesti tilanneluokkaa tarkastellessa. Tilanneluokat esiintyvät pääasiassa yksittäisinä jaksoina, ja katoavat pitkiksi ajoiksi

kerronnasta. Tyypillinen esiintyminen ilmenee siten, että kertoja-Katniss kertoo kulkevansa jonnekin, minkä jälkeen joko kuvailu- tai sisäinen fokalisaatio -luokan jaksot siirtyvät etualalle, ja lukijan on oletettava kulkemisen jatkuvan kerronnan taustalla, vaikka siihen, tai muuhun tekemiseen ei tekstissä kiinnitetä huomiota ennen kuin Katniss saavuttaa kulloisenkin määränpäänsä. Poikkeuksia on vain muutama: ruokailukohtaukset, eli Katnissin ja Galen evästauko, sekä Katnissin perheen valmistautuminen nousevat esiin kohtauksina, joissa tilannejakso esiintyy hieman tiheämmin kuin muualla tekstissä, mikä kieli nähdäkseni siitä, että ravintoa käytetään tehokeinona kuvaamaan hahmojen ahdinkoa ja maailman epäoikeudenmukaisuutta: kävely vain tapahtuu, mutta ruoka on harvinaista, joten siihen kiinnitetään kerronnassa huomiota. Näissä kohtauksissa on myös useampi toimija, jotka ovat keskenään vuorovaikutuksessa, mikä myös osaltaan lisää tilanneluokan jaksojen esiintymistä. Preesens-kerronta vaikuttaa nähdäkseni myös hahmojen esittelyihin. Esittelyjaksoja esiintyy tekstissä seitsemän kappaletta, ja nämä on ripoteltu pitkin aloituslukua. Jokainen hahmo esitellään sitä mukaan, kun Katniss tapaa heidät, lukuun ottamatta Katnissia itseään, jonka esittely tapahtuu tämän ensimmäisessä vuorovaikutustilanteessa toisen ihmisen kanssa. Esittelyjen kanssa toimii siis sama käytäntö, kuin muidenkin tapahtumien: Katniss havainnoi mitä juuri nyt tapahtuu, ja pysähtyy antamaan taustatietoja oman pohdintansa kautta kun juuri nyt tapahtuva asia, tässä tapauksessa uuden ihmisen kohtaaminen sitä edellyttää.

Merkittävin tilannejaksojen keskittymä on kuitenkin aivan aloitusluvun lopussa. Kun tribuuttiseremonia käynnistyy, kuvailu- ja sisäinen fokalisaatio -jaksot muuttuvat huomattavasti lyhyemmiksi, ja niiden sekaan ilmestyy runsaasti tilannejaksoja. Jopa viidennes aloitusluvun toimintaa kuvaavista jaksoista esiintyy tässä yhteydessä. Näkisin tämän tarkoituksena sen, että teksti muuttuu intensiivisemmäksi. Harvakseltaan esiintyneen toiminnan kuvaamisen yhtäkkinen lisääntyminen, sekä muiden jaksojen muutos ripeästi vaihtuviksi toimivat ikään kuin tekstiversiona pulssin kiihtymisestä jännittävän tapahtuman äärellä, mikä asettaa lukijaa samanlaiseen positioon, kuin jossa kohtaloaan kauhulla odottava kertoja-Katniss on. Ryan kuvaa Charlotte Brontën näkemystä immersioista sanomalla, että Brontën mukaan täyden immersion saavuttamiseksi Brontë kehottaa lukijaa tuottamaan fyysisiä toimintoja fiktiivisessä maailmassa, eli että lukija voi kehittää mielikuvituksessaan ”mielikuvituskehon, joka sijoittuu fiktiiviseen maailmaan” (Ryan 1999, 116. suom. oma) ja täten kokemaan fyysisiä tuntemuksia. Ymmärrän Brontën tarkoittavan lukijan vahvaa eläytymistä tarinaan ikään kuin kuvittelemalla itsensä osaksi tarinamaailmaa, ja mukailemalla tarinassa kulloisessakin tilanteessa koettuja tuntemuksia omassa fyysisessä kehossaan.

Näkemykseni mukaan tekstin rakenteen ja jaksottamisen kautta tätä prosessia voidaan helpottaa, ja tehdä saavutettavammaksi lukijalle ikään kuin salavihkaan.

Sitaatteja *Nälkäpelissä* esiintyy aineiston teoksista vähiten. Lähes kaikki sitaatit esiintyvät avausluvun keskivaiheilla, Katnissin ja Galen metsästys- ja kaupusteluretken aikana, joskin myös tänä aikana harvakseltaan. *Houkutuksen* tavoin teksti on hyvin vahvasti kertojahahmon ajatteluun ja introspektioon keskittyvää, sekä luonteeltaan reflektioivaa, mikä tarkoittaa sitä, että kun hahmot keskustelevat keskenään, kertoja-Katniss pysähtyy pitkiksikin ajoiksi käymään keskustelua läpi ajatuksissaan. Erittelyä sen sijaan esiintyy *Nälkäpelissä* sekä määrällisesti, että suhteellisesti eniten kaikista aineistoon valikoituneista teoksista. Ero ei ole prosentuaalisesti suuri, mutta silti huomattava, etenkin kun otetaan lukuun se, että kyse on sangen harvinaisesta jaksosta. Erittelyjaksot myös näyttävät toteuttavan *Nälkäpelissä* selkeämpää funktiota, kuin muissa teoksissa, nimellisesti maailmanrakentamista. Kun muissa teoksissa erittelyä käytetään lähinnä värittämään tekstiä, tai kertomaan jotain hahmojen suhtautumisesta asioihin, *Nälkäpelissä* erittely on nähdäkseni selkeä eksposition työkalu, jonka kautta välitetään lukijalle tietoa siitä, millainen maailma on, mikä on mahdollista, ja miten dystooppinen ja alistava maailmanjärjestys vaikuttaa hahmojen elämään.

Käänteitä aloitusluvussa esiintyy kaksi kappaletta. Ensimmäinen on luonteeltaan hienovaraisempi, ja yllättää lukijan paljastamalla, että *Nälkäpeli* ei sijoitu fantasiamaailmaan, vaan reaalimaailman tulevaisuuteen. Ennen tätä paljastusta kaikki viittaa siihen, että kyseessä olisi täysin kuvitteellinen maailma: hahmojen nimet vaikuttavat epätyypillisiltä, alueet ja paikat eivät ole todellisesta maailmasta tuttuja, yhteiskunta on vieras ja niin edelleen. Paljastus lisää nähdäkseni tekstin panoksia, ja ohjaa lukijan ajattelua henkilökohtaisempaan ja omaa ympäristöään havainnoivampaan suuntaan. ”Voisiko nykyinen kehitys todella johtaa *Nälkäpelin* kaltaiseen maailmaan?”, tai ”Voisinko minä, sisarukseni, tai mahdollinen jälkeläiseni olla Katnissin asemassa?” ovat ajatuksia, joiden herääminen lukijassa ei tunnu kovinkaan kaukaa haetulta, ja jotka nähdäkseni lisäävät tekstin imua.

Toinen käänne on puolestaan aivan aloituskappaleen lopussa, ja rakentaa edellä kuvatun tiheän jaksovaihtelun päälle. Tribuuttiseremonian lähestyessä huipennustaan Katniss esittää ajatuksissaan toivetta siitä, että esiin vedetyssä arpalipukkeessa ei lukisi hänen nimeään, arvontaa suorittava Effie Trinket lukee nimen, eikä se ole Katnissin nimi, kappale vaihtuu ja tekstin viimeinen virke paljastaa nimen olevan Primrose Everdeen. Käänne on cliffhanger sanan varsinaisessa merkityksessä, sillä se kirjaimellisesti katkaisee kappaleen, mutta myös

pysäyttää lukijan. Avausluku on kirjoitettu kokonaisuudessaan Katnissin näkökulmasta, Katniss vaikuttaa kyvykkäältä ja aktiiviselta protagonistilta, jolla on kilpailussa vaadittavia taitoja, sekä perhe, joka näyttää ajatuksen tasolla lukijalle siltä, että teoksen myöhemmissä luvuissa näiden suojeleminen voisi toimia tehokkaana tunnelatauksen, sekä motivaation lisääjänä. Vaikuttaa siis selvältä, että tarinan protagonistina näyttäytyvä hahmo tulee osallistumaan Nälkäpeli-tapahtumaan. Myös esiin vedetyn nimen paljastaminen itsessään sisältää mahdollisuuden lukijan pysähtymiselle, sillä hahmon nimeä ei ole mainittu tekstissä aikaisemmin tässä muodossa. Primrosetta on aiemmin puhuttu ainoastaan lyhenteellä Prim, ja Katnissin sukunimi on mainittu vain kertaalleen. Lukijalle siis esitetään uusi nimi odottamattomassa kontekstissa ja intensiivisen tekstijakson päätteeksi, mikä on omiaan aiheuttamaan lievän hämmennyksen tunteen, ja lukijan omaksi tehtäväksi jää yhdistää muualta tekstistä löytyvät vihjeet, ja saada kauhistuttava oivallus siitä, että tribuutiksi päätyy Katnissin sijaan tämän pikkusisko.

Kohtaukset

Olen jakanut Suzanne Collinsin teoksen *Nälkäpeli* (2008) aloitusluvun neljäntoista kohtaukseen. Ensimmäiset kaksi kohtausta keskittyvät kertojahahmona toimivan Katniss Everdeenin aamuun, ja esittelevät hänen perheensä ja asuinalueensa. Kohtaukset 3–5 käsittelevät

Katnissin ja tämän ystävän Galen metsästysretkeä, kohtaukset 6–8 näiden kotimatkaa.

Yhdeksäs kohtausta kertoo Katnissin perheen valmistautumisesta elonkorjuujuhlaan, ja loput viisi kohtausta kuvaavat itse elonkorjuujuhlaa, ja Nälkäpelin tribuuttiseremoniaa. Teos on kirjoitettu *Salamavarkaan* ja *Houkutuksen* tavoin ensimmäisen persoonan

kertojanäkökulmasta, mutta kahdesta edellisestä poiketen kerroksen aikamuodoksi on valikoitunut presens. Katniss siis kuvaa kertojana sitä, mitä hänelle tapahtuu juuri nyt:

”Nousen toisen kyynärpään varaan. [TILANNE] Huoneessa on sen verran valoa, että näen heidät. [KUVAILU]” (NP, 13). Valinta sopii nähdäkseni erinomaisesti yhteen Wolfen mallin kanssa, sillä tapahtumat esitetään suoraviivaisesti kohtaus kerrallaan, ja tarina kerrotaan jonkun hahmon näkökulmasta. Tapahtumat etenevät kronologisesti ilman ainuttakaan

takaumajaksoa, tai viittausta tuleviin tapahtumiin. Hahmojen ja maailman taustatarinaa kyllä

esitellään, mutta kerronta vaikuttaa perinteiseltä ekspositioltta, jossa seurataan Katnissin

ajatuskulkua tämän havainnoissa ympäristöään tässä hetkessä sen sijaan, että kronologinen eteneminen katkeaisi erillisen takaumakohtauksen ajaksi. Taustoitusten ja muisteloiden sävy

on myös toteava, ja ne on ripoteltu muun kerronnan joukkoon. Esimerkiksi kohtauksessa,

jossa Panemin ja Nälkäpelin konsepti esitellään, on vaikea erottaa esittäkö Katniss eksposition pormestarin epäsuorana sitaattina, vai muisteleeko tämä itsekseen tuttua ja toistuvaa tarinaa:

Kun kello lyö kaksi, pormestari nousee korokkeella ja alkaa lukea.

[TILANNE] Juttu on vuodesta toiseen sama. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Pormestari kertoo Panemista, maasta joka nousi Pohjois-Amerikaksi kutsutun paikan tuhkasta. [KÄÄNNE] Hän puhuu katastrofeista, kuivuudesta, myrskyistä, tulipaloista, ja tulvivista meristä jotka hautasivat alleen ison osan maata, hän puhuu kauheasta sodasta joka tuhosi lähes kaiken. [ERITTELY] Niiden jälkeen syntyi Panem, jossa on upea pääkaupunki Capitol ja kolmetoista vyöhykettä. [KUVAILU] Panem, joka antoi kansalaisilleen rauhan ja vaurauden. [KUVAILU] Sitten koitti synkkä aika, jolloin vyöhykkeet nousivat Capitolia vastaan. [KUVAILU] Kaksitoista vyöhykettä kukistettiin ja kolmastoista pyyhkäistiin maan tasalle. [KUVAILU] Valtiopetoksen jälkeen saimme uudet lait ja Nälkäpelin vuosittaiseksi muistutukseksi siitä, että synkät ajat eivät saa toistua. [KUVAILU]

Nälkäpelin säännöt ovat yksinkertaiset. [KUVAILU] Kaikkien kahdentoista vyöhykkeen täytyy luovuttaa peliin yksi tyttö ja yksi poika. Heitä sanotaan tribuuteiksi. Kaksikymmentäneljä tribuuttia suljetaan valtavalle areenalle, joka voi olla mitä tahansa paahtavasta aavikosta hyiseen erämaahan. Kilpailijat taistelevat keskenään kuolemaan asti, ja kisa kestää useita viikkoja. Viimeinen elossa oleva tribuutti on voittaja. [ERITTELY]
(NP 25–26)

Kohta vaikuttaa hyvin pitkälti epäsuoralta sitaatilta. Kohdat ”pormestari [...] alkaa lukea”, ”Pormestari kertoo”, ja ”hän puhuu” viittaavat selkeästi siihen, että Katniss referoi pormestarin senhetkistä puhetta. Tähän viittaa myös yleisesti hallinnon linjan mukainen kerronta, jossa Capitol esitetään ”upeana” ja kapina ”synkkänä aikana”. Toisaalta Katnissin huomio siitä, että ”[j]uttu on vuodesta toiseen sama” voidaan tulkita myös niin, että Katniss ei varsinaisesti kuuntele mitä pormestari puhuu, sillä hän tietää jo puheen sisällön. Sen sijaan Katniss uppoutuu omiin ajatuksiinsa Nälkäpelistä. Vähintäänkin sanoisin kerronnan siirtyvän epäsuorasta sitaatista Katnissin yksityiseen ajatteluun tämän alkaessa kertaamaan Nälkäpelin sääntöjä, mihin viittaavat esimerkiksi se, että kerronnassa avataan tribuutin käsite, ja areenan elementtien epävarmuus. Nämä seikat vaikuttavat nähdäkseni enemmän lukijalle suunnatulta viestinnältä, kuin tarinan sisäisen puheenvuoron kertaamiselta. Kohtaus myös jatkuu selkeästi Katnissin ajatusten kautta kerrottuna, kunnes Katnissin ajatuksen katkaisee pormestarin suora sitaatti.

Capitol vie lapset vyöhykkeiltämme ja pakottaa heidät tappamaan toisensa yleisön silmien edessä - se on Capitolin tapa muistuttaa meille, että olemme heidän armoillaan. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Että meillä on häviävän pieni mahdollisuus selvitä seuraavasta kapinasta. [SISÄINEN FOKALISAATIO] He saattavat ilmaista asian eri sanoin, mutta viesti on selvä: [SISÄINEN FOKALISAATIO] "Katsokaa, me otamme lapsenne ja uhraamme heidät, ettekä te mahda sille mitään. Jos nostatte sormenkaan, tuhoamme teidät viimeiseen mieheen. Juuri niin kuin Vyöhykkeellä 13." [SITAATTI]

Jotta nöyryytys olisi mahdollisimman tuskallinen, Capitol vaatii meitä pitämään Nälkäpeliä juhlanan, urheilutapahtumana jossa vyöhykkeet ottavat mittaa toisistaan. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Pisimpään kestänyt kilpailija pääsee takaisin kotiin viettämään makoisaa elämää, ja hänen kotivyöhykkeelleen sataa palkintoja, etupäässä elintarvikkeita. [KUVAILU] Capitol näyttää joka vuosi, kuinka voittajan kotivyöhykkeelle lahjoitetaan viljaa ja öljyä ja jopa sokerin kaltaista herkkua, kun taas me muut taistelemme nälkiintymistä vastaan. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

"On katumuksen ja kiitoksen aika", pormestari messuaa. [SITAATTI] (NP 26–27)

Kohtaus siis kokonaisuudessaan etenee joko epäsuoran sitaatin kautta kertojahahmon ajatteluun, tai muodostaa kokonaisuuden, jossa kertojahahmo ajattelee kyyniseen sävyyn hallinnon propagandaa, ja siirtyy siitä katkeraan ajatukseen propagandan ja todellisuuden välisestä ristiriidasta, kunnes ulkopuolinen impulssi, eli pormestarin puheen lopetus, katkaisee ajatuksen ja ankkuroi hahmon keskittymisen takaisin tapahtumiin. Kummassakin tapauksessa kerronta on luontevaa, välittää tarpeellista tietoa lukijalle, ja luo vahvaa tunnelatausta sekä kertojahahmoon, että tarinan maailman epäoikeudenmukaisuuteen.

Nälkäpeli rakentuu teoksena vahvan luokkajaon ympärille, joten ei ole yllättävää, että hahmojen sosiaalisesta statuksesta ei ainoastaan vihjailla, vaan puhutaan avoimesti paljon. Ylintä luokkaa Panemissa edustaa sen hallinto, josta puhutaan pääasiassa metonymisesti Capitolina. Capitol nöyryyttää Panemin asukkaita, laatii säännöt, ja päättää kansalaisten elämistä. Seuraavaksi korkeimman luokan muodostavat erinäiset viranomaiset, jotka valvovat Capitolin asettamia sääntöjä, ja toistavat hallinnon propagandaa. Tekstissä tätä luokkaa edustavat Effie Trinket, joka juontaa Nälkäpeliä Katnissin asuinalueella, Vyöhykkeellä 12, pormestari ja tämän tytär Magde, sekä rauhanvartijat. Capitolissa asuva Effie Trinket esitetään tekopirteänä ja epäaitona: Katniss mainitsee kaikkien tietävän Effien pyrkivän ainoastaan etenemään urallaan. Effien epäaitoutta lisäksi korostetaan tuomalla esiin, että tämä pukeutuu peruukkiin. Lisäksi Effien puhetapa otetaan puheeksi vitsin kautta, mikä on nähdäkseni oivallinen tapa huomioida tekstissä myös se, että sosiaalinen status ja sosiaaliluokan mukainen segregaatio näkyvät myös ihmisten puheenparressa (esim. Romaine 2015).

Gale alkaa yhtäkkiä puhua Capitolin nuotilla ja matkii Effie Trinketiä, maanisen pirteää naista joka juontaa elonkorjuun Vyöhykkeellä 12. [TILANNE] "Olin aivan unohtaa! Hauskaa Nälkäpeliä!" [SITAATTI] Gale poimii pensaasta kourallisen karhunvatukoita. [TILANNE] "Olkoon onni -" [SITAATTI] Gale heittää marjat laajassa kaaressa minua kohti. [TILANNE]

Nappaan karhunvatukan suuhun ja puraisen ohuen kuoren rikki. [TILANNE] Makea kirpeys leviää kielelle. [KUVAILU] "- AINA teille myötäinen!" minä päätän yhtä vauhdikkaasti. [SITAATTI] Meidän on pakko vitsailla elonkorjuusta, sillä muuten pelko vie järjen. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Ja sitä paitsi Capitolin nuotti on niin teennäinen, että melkein kaikki kuulostaa sillä puhuttuna hassulta. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

(NP 17)

Rauhanvartijana toimivia hahmoja ei esitellä suoraan. Näistä kuitenkin kerrotaan kaksi oleellista seikkaa: ensinnäkin rauhanvartijoilla vaikuttaa olevan kutakuinkin mielivaltainen oikeus rankaista, ja jopa ainakin joissain tapauksissa teloittaa ihmisiä, ja toiseksi rauhanvartijat ovat korruptoituneita:

Salametsästyksestäkin voi saada kuolemantuomion, mutta [...] rauhanvartijat eivät ole huomaavinaanakaan [...], sillä he haluavat tuoretta lihaa yhtä hartaasti kuin kaikki muutkin. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Itse asiassa rauhanvartijat kuuluvat meidän parhaisiin asiakkaisiimme. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

(NP 15)

ja

Samat ihmiset ovat nimittäin usein informantteja, ja kukapa ei olisi joskus rikkonut lakia? [SISÄINEN FOKALISAATIO] Minut voitaisiin ampua minä päivänä tahansa metsästyksestä, mutta valtaapitävien ruokahalu suojelee minua. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Kaikkien laita ei ole yhtä hyvin. [SISÄINEN FOKALISAATIO] (NP 25)

Pormestarin perhe, tarkemmin sanottuna tämän tytär Madge esitellään tarinaan keinona avata luokkaerojen vaikutusta hahmojen mahdollisuuksiin tai niiden puutteeseen. Madgen esittelyä seuraa lyhyt riita, jonka aikana ja jälkipuinneissa käy ilmi, että Panemin yhteiskunnassa teini-ikäiset lapset osallistuvat tribuuttiarvontaan vuosittain kasvavalla määrällä arpalippuja, mutta vähävaraisten perheiden lapset voivat myös hankkia perheelleen ruoka-annoksiin vaihdettavia tesseroita osallistumalla ylimääräisillä arpalipuilla. Myös näiden ylimääräisten arpalippujen määrä kumuloituu, minkä seurauksena 16-vuotias Katniss osallistuu tribuuttiarvontaan 20 lipulla, kun taas saman ikäinen Madge vain viidellä, ja 18-vuotias Gale peräti 42 lipulla. Näin ollen yhteiskuntajärjestelmä asettaa lapset selkeästi eriarvoiseen asemaan. Kerronnassa

Katniss tiedostaa, ettei Madge ole syyllinen vallitsevaan asiintilaan, mutta tunnustaa sen vaikuttavan luokkien väliseen suhtautumiseen.

On siis ymmärrettävää, että Gale saattaa ärtyä Madgen tapaiseen ihmiseen, jonka ei ole tarvinnut ottaa riskiä ja hankkia tesseroita. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Meihin Sauman asukkaisiin verrattuna Madgella on hyvin pieni mahdollisuus tulla valituksi. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Valinnan osuminen häneen ei ole mahdotonta mutta epätodennäköistä. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Säännöt on laadittu Capitolissa eikä vyöhykkeillä, eikä Madgen perheellä ole osaa eikä arpaa koko asiaan, mutta on vaikea olla katkeroitumatta niille joiden ei ole pakko hankkia tesseroita. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

(NP 22)

Teksti siis esittelee mekaniikan, jonka seurauksena vähävaraiset lapset joutuvat vapaaehtoisesti asettamaan henkensä likoon saadakseen perheelleen ruokaa, samalla kun hyväosaisten lapsien riski joutua vaaraan on huomattavan pieni. Nähdäkseni asetelma on hyvin yksiselitteisesti epäreilu, ja puhuttelee lukijassa universaaleja epäoikeudenmukaisuuden ja katkeruuden tunteita, mikä puolestaan asemoi lukijaa vahvemmin kannustamaan altavastajan asemassa olevaa Katnissia, ja täten sitouttaa ja motivoi lukijaa jatkamaan tekstin lukemista.

Viimeinen yhteiskuntaluokka johon *Nälkäpelin* avauskappaleessa kiinnitetään huomiota, on tavallinen kansa. Kansakin on jaettu kahtia Sauman kaivostyöläisiin, ja paremman alueen kauppiaisiin, mutta jälkimmäisestä ryhmästä kerrotaan hyvin vähän. Katnissin äidin vanhemmat kuuluivat kauppiasluokkaan, ja Katniss vaikuttaa suhtautuvan äitiinsä jossain määrin antagonistisesti sen takia, että tämä lähti Katnissin isän perässä Saumaan.

Äidin täytyi rakastaa isää kovasti lähteäkseen kodistaan Saumaan. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Yritän ajatella sitä aina kun näen äidissä vain naisen, joka katsoo toimeettomana, ilmeettömänä ja luoksepääsemättömänä sivusta, kuinka hänen lapsensa muuttuivat luuksi ja nahaksi. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Yritän antaa anteeksi isän takia. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

(NP 17–18)

Kauppiasluokka siis vaikuttaa tulevan jossain määrin paremmin toimeen taloudellisesti, kuin Sauman työväenluokka, mitä tukee myös se, että puhuessaan tesseroista, Katniss mainitsee ainoastaan Saumasta kotoisin olevat ihmiset niiden tarpeessa olevina. Luokkien välinen liikkuvuus vaikuttaa myös pieneltä, joskaan ei olemattomalta. Katniss huomioi, että kaivostyöläisperheet muistuttavat toisiaan ulkoisilta piirteiltään, ja toteaa että vaaleatukkaisina ja sinisilmäisinä hänen äitinsä ja sisarensa näyttävät siltä kuin kuuluisivat

ennemmin kauppiasluokkaan. Tämä antaa nähdäkseni viitteitä siitä, että luokkien välillä ei tapahdu juurikaan sekoittumista, jolloin tietyt geneettiset piirteet kuten hiusten ja silmien väri muodostuvat vallitseviksi tietyissä luokissa.

Ruokaan ja vaatetukseen kiinnitetään jossain määrin huomiota sosiaalisen aseman indikaattorina. Madgen mekkoa kuvataan kalliiksi, ja siinä on kultainen koru, kun taas Katniss ja tämän perhe pukeutuvat käytettyihin mekkoihin: Katniss äitinsä vanhaan, ja tämän sisar Prim puolestaan Katnissin vanhaan asuun. Tyttöjen äiti pukeutuu omaan, apteekkariaikaiseen mekkoonsa. Katniss myös huomioi, että äiti pitää vanhoja vaatteitaan suuressa arvossa.

Ruoka näyttölee suurta roolia hahmojen sosiaalisen luokan kuvaamisessa. Ore Koren (2018, 218) sanoo tutkimuksessaan, että vihollisen ruokavarantojen säännöstelymahdollisuus on voimakas strateginen työkalu, ja että valtaapitävät voivat hyötyä merkittävästi keskittymällä alueisiin joilla ruokaa on saatavilla vähänlaisesti.

Läpi avauskappaleen teksti vahvistaa käsitystä Katnissista ja tämän perheestä nälän kanssa kamppailevina, mikä puolestaan lisää suoraan lukijan myötätuntoa hahmoja kohtaan. Jo aloituksessa Katnissin äitiä kuvaillaan riutuneen näköiseksi (NP, 13), ja koko kappaleen ensimmäinen puolisko kuvaa Katnissia metsästävässä ravintoa. Nälkä sidotaan myös hahmojen tulevaisuudensuunnitelmiin, ja yleiseen toivottomuuteen:

Gale ja minä käymme metsällä joka päivää, mutta silti on iltoja jolloin saalis täytyy vaihtaa rasvaan tai kengännauhoihin tai villaan. [SISÄINEN FOKALISAATIO]
Silti on iltoja jolloin mennään maha kuristen nukkumaan. [SISÄINEN FOKALISAATIO]

"Minä en halua ikinä lapsia", minä sanon. [SITAATTI] (NP 18)

Lapsen hankkiminen turvattomaan maailmaan lienee ainakin aikuiselle lukijalle hyvin samastuttava pohdinnan kohde, mutta uskoakseni myös teini-ikäinen lukija kykenee samastumaan vähintäänkin epätoivoisuuden ja näköalattomuuden tunteeseen, jota hahmot käsittelevät.

Metsästysretkellä Katniss ja Gale myös esittelevät toisilleen mukanaan tuomansa vuohenjuustonpalasen, sekä leivän. Etenkin Galen esittelemän leivän kohdalla kerronnan preesensmuotoisuus ja jossain määrin lakoninen tyyli pääsevät oikeuksiinsa, kun Katniss kuvailee leivän tarkastelua ja fyysisiä tuntemuksiaan, ja lopuksi kertoo hyvin toteavaan sävyyn, että leipä ei ole arkikäyttöön tarkoitettu.

Se on oikea leipomon leipä eikä litteä tiivis limppu, jollaisia leivomme itse vilja annoksista. [KUVAILU] Otan leivän käteen, vedän nuolen pois ja painan nenäni kuoren reikään. [TILANNE] Hengitän leivän tuoksua, sylki herahtaa suuhun.

[TILANNE] Näin hieno leipä on tarkoitettu erikoistilaisuuksiin. [KUVAILU] (NP 16)

Metsästysretken jälkeen Katniss ja Gale menevät myymään saalistaan. Myyntitilanteita on kaksi: ensin hahmot suuntaavat mustan pörssin markkinoille, joissa myyminen tapahtuu vaihtotalouden kautta, ja myöhemmin pormestarin kotitalolle myymään mansikoita rahaa vastaan. Kohtausten tarkoitus lienee vahvistaa yhteiskuntaluokkien välistä eroa, jossa alemmat sosiaaliluokat joutuvat vaihtamaan elintarvikkeita toisiin jossain määrin salaisesti, kun taas ylempään luokkaan kuuluvalle perheelle toimitetaan herkkuja kotiovelle, ja korvaus suoritetaan vaivattomasti. Toinen funktio kohdalla on nähdäkseni osoittaa tavaroiden keskinäistä arvoa: kuudella kalalla saa hyvän leivän, kahdella suolaa.

Myös itse Nälkäpeli-tapahtuma sidotaan ravintoon. Katniss mainitsee, että Nälkäpelin voittajan kotialueelle ”lahjoitetaan viljaa ja öljyä ja jopa sokerin kaltaista herkkua, kun taas me muut taistelemme nälkiintymistä vastaan”. Luokkaerot ja -status ovat siis jatkuvasti tekstissä läsnä, ja niiden eri elementit kytkeytyvät ja punoutuvat yhteen läpi kerronnan. Ravinto, perimä, käyttäytyminen, valta-asetat, vaatetus, perhe ja tulevaisuus vaikuttavat olevan osa hahmojen olemusta ja tapaa operoida maailmassa, eivätkä ainoastaan toisistaan irrallisia mainintoja, tai tekstin maustetta.

Dialogia on avauskappaleessa huomattavan vähän, ja valtaosa siitä on melko lakonista. Yksittäisiä poikkeuksia lukuun ottamatta hahmot ”sanovat” ja ”vastaavat” vuorosanansa, eikä suuressa osassa sitaatteja anneta minkäänlaisia johtolauseita. Myös dialogin sisältö näyttää varsin pinnalliselta. Pääasiassa hahmot puhuvat hissipuheen kaltaisista asioista, kuten siitä, mitä nämä aikovat pukea päälleen tai tehdä seuraavaksi. Tästä huolimatta dialogi tuntuu nähdäkseni moniulotteiselta. Suurta osaa tässä näyttelee kertoja-Katniss, jonka ajatuksille annetaan sitaattien välissä runsaasti tilaa. Vaikka dialogi on pelkistettyä ja jossain määrin latteaa, sen takana vaikuttaa olevan yleisesti kireä ja ahdistunut tunnelma, joka kumpuaa hahmojen jaetusta kokemuksesta, ja siitä ajatuksesta, että kaikki tietävät muiden ajattelevan samaa asiaa, mutta kukaan ei tahdo sanoa sitä ääneen. Nykäsen ja Samolan mukaan jaetut negatiiviset tunteet voivat synnyttää positiivisia tunteita, kuten solidaarisuuden kokemusta, tai ruokkia vihan ja toivon tunteita, jotka ovat puolestaan tarpeellisia, jotta sosiaaliselle muutokselle ja vaihtoehtoisille tulevaisuuksille voidaan luoda tilaa (2020, 22).

"Mitä haluat tehdä?" minä kysyn. [SITAATTI] Vaihtoehdot ovat metsästäminen, kalastaminen ja keräily. [ERITTELY]

"Mennään järvelle kalaan. Voimme jättää onget veteen ja mennä metsään keräämään. Hommataan illaksi jotain hyvää", Gale sanoo. [SITAATTI] Illaksi. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Kaikkien on määrä juhlia elonkorjuun jälkeen. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Ja monet juhlivatkin siitä ilosta, että heidän lapsensa ovat taas vuoden turvassa. [SISÄINEN FOKALISAATIO] Mutta ainakin kahdessa perheessä pannaan ikkunaluukut kiinni, lukitaan ovet ja yritetään keksiä, miten edessä olevasta selvitään. [SISÄINEN FOKALISAATIO]
(NP 19)

Vaikutelman syntymiseen vaikuttaa nähdäkseni se, että lähes kaikki dialogi käydään lapsihahmojen välillä. Aikuishahmoista äiti, Rasva-Sae, ja pormestari saavat kukin yhden suoran sitaatin, ja Effie Trinket kaksi. Muutoin äänessä ovat ainoastaan lapset. Länsimaisessa traditiossa lapsuutta on tavattu vaalia viattomuuden, idyllin, ja onnellisuuden aikana (Laakso 2020, 116).

Laakso jatkaa, että dystooppisella nuortenkirjallisuudella on paljon yhteistä kehitysromaanien kanssa, ja että näiden merkittävä ero löytyy siitä, että kehitysromaanissa protagonistit löytää paikkansa maailmasta vastoinkäymisten kautta, kun taas dystopiaromaanissa protagonistit eivät pyri löytämään paikkaansa maailmasta, vaan muuttamaan maailmaa, joka on lähtökohtaisesti niin huonossa kunnossa, että nuoret hahmot eivät voi luottaa valtaapitävien aikuishahmojen apuun. (2020, 122–124). Lapset eivät siis opi aikuisilta aikuisuutta, vaan ovat aktiivisessa konfliktissa näiden kanssa, ja aikuistuminen tarkoittaa asioiden ottamista omiin käsiin, ja status quon muuttamista. Tämä kytkeytyy nähdäkseni turvallisuuden ja uhan tematiikkaan, jota käsitelin myös *Salamavarkaan* kohdalla. Tilanne on samankaltainen kuin Percy Jacksonin ja rouva Doddsin dynamiikassa, mutta laajennettuna yhteiskuntatasolle: oletus perusturvallisuudesta osoittautuu vääräksi ja horjuu, ja lukija kutsutaan käsittelemään tätä ristiriitaa ja peilaamaan sitä oman elämänsä haasteisiin ja vastoinkäymisiin.

4 LOPUKSI

4.1. Aineistotekstien jaksorakenteen piirteet

Aineistooni kuuluvien teosten kohdalla jaksoanalyysin tulokset näyttävät, että valtaosa teosten tekstistä asettuu sisäinen fokalisaatio- kuvailu-, tilanne- ja sitaattijaksojen luokkiin, kun käänne-, nollafokalisaatio-, esittely-, ja erittelyjaksot ovat selvästi vähäisemmässä roolissa. Merkittävä osa teksteistä esiintyy yhden jakson hallitsemina kokonaisuuksina, tai kahden jaksoluokan vuorotteluna. Jaksot noudattavat pääsääntöisesti virkerajoja, mikä mahdollistaa niiden vuorottelun. Erityisesti sisäinen fokalisaatio -jaksot korostuvat aineistossa molemmilla tavoilla: yhtäältä aineistoteksteissä esiintyy useita kohtauksia, joissa sisäinen fokalisaatio -jaksot seuraavat toisiaan pidemmän aikaa, toisaalta silloin kun muut jaksot rikkovat sisäinen fokalisaatio -jaksojen rykelmiä, fokalisaatioon palataan nopeasti, kun hahmot analysoivat ja tarkastelevat muissa jaksoissa välitettyä informaatiota.

Sisäinen fokalisaatio -jaksoja esiintyy aineistossa selvästi eniten, mikä kieli sen keskeisestä asemasta tekstin imun luomisessa. Sisäisen fokalisaation tehtävä on sitouttaa lukijaa kommentoimalla tarinaa, mutta myös antamalla lukijalle vihjeen siitä, millaisen tekstin kanssa tämä on tekemisissä. Kerronnan sitominen tiettyyn hahmoon on siis tyyllinen seikka, joka mahdollistaa tapahtumien tarkastelun ennalta asetetun sävyn ja tunnelatauksen kautta, ja joka toimii eräänlaisena tekstin sisäisenä äänenä. Tämä ääni on laajasti vastuussa tekstin imun synnyttämisestä, mihin se voi vaikuttaa esimerkiksi rikkaan kielen, latautuneiden sanavalintojen, sekä asenteiden kautta. Tässä mielessä sisäinen fokalisaatio- ja nollafokalisaatiojaksot toimivat myös eräänlaisena metatekstin näyttämönä, jossa teosten arvomaailma pääsee ääneen, joskin jossain määrin häivytetysti. Teoksilla on tekijänsä, joihin oman tutkielmani keskittyessä käännettyihin teksteihin voidaan laskea mukaan myös kääntäjät, jotka valitsevat käytetyt sanat ja ilmaisut. Tarinat kerrotaan fiktiivisten hahmojen kautta, näiden fiktiivisten persoonallisuuksien värittäminä, ja tietyille kohdeyleisölle suunnattuna, joten hahmon, kertojan ja kirjailijan ajatuksien erottaminen toisistaan on jossain määrin haastavaa. Tulkintoja tekstin välittämistä asenteista on kuitenkin mahdollista tehdä, ja esimerkiksi teoksessa *Houkutus* esiintyy kohtauksia, jossa arvomaailma tuntuu puskevan kerronnan läpi. Esimerkkinä mainittakoon kohta, kertojahahmo pitää negatiivisena asiana sitä, että pikkukaupungin koulu ei tunnu laitosmaiselta, eikä ole aitojen ja

metallinpaljastimien ympäröimä. Katkelma tuntuu lähes satiirilta sijaistekijän sanoessa että pikkukaupungin koulu on viihtyisä, ja asuinympäristö turvallinen, ja kertojahahmon ollessa tästä pahoillaan.

Harry Potter ja viisasten kivi -teos on aineistoni ainoa, jossa kerronta tapahtuu kolmannessa persoonassa, ja kahdella merkittävällä tavalla: ensimmäinen puolisko tekstistä on vahvasti fokalisoitu tiettyyn hahmoon, kun taas jälkimmäisessä fokalisaatio katoaa käytännöllisesti katsoen kokonaan, ja tapahtumien ulkopuolinen kertoja ottaa vetovastuun tarinan kertomisesta. Kaikissa muissa teksteissä fokalisaatio tapahtuu tarinan protagonistin kautta, mikä tarjoaa lukijalle mahdollisuuden samastua tarinan päähenkilön mielenmaisemaan, tämän ajatuksiin ja tuntemuksiin.

Sisäisen fokalisaation jälkeen eniten esiintyvät jaksot ovat kuvailu- ja tilanneluokkiin kuuluvia. Niemi ja Parikka esittävät (2019, 43), että näiden jaksojen kautta säädellään kerronnan nopeutta, mikä heidän mukaansa on merkittävää tekstin imun kannalta. Kuvailujaksot siis pysäyttävät tarinan etenemisen, tai hidastavat sitä keskittymällä nostamaan esiin tekstin yksityiskohtia, kun taas tilannejaksot lisäävät tarinaan vauhtia hahmojen ottaessa aktiivisen toimijan roolia tekstissä. Kaunokirjallisuuden kentällä näkisin, että fokalisaatio toimii molempia funktioita tukevana elementtinä, hahmojen reaktioiden toimiessa lukijaa sitouttavana elementtinä, ja välittäessä toivottuja tunnetiloja tekstin ulkopuolelle. Tekstin nopeuden säätely korostuu tekstien avainkohdissa. Erityisesti tekstien alut, sekä käännekohdat ovat erittäin hidastettuja, jopa täysin pysähtyneitä kohtauksia, joiden kestoa pitkitetään eksessiivisellä kuvailulla, yksityiskohtien esittelyllä, hahmojen sisäisellä reagoimisella ja tiedonvälityksellä. Erittelyjaksot toimivat aineistossa muuta kerrontaa lomittavana elementtinä, joka kiinnittää huomion johonkin tiettyyn tarinalliseen yksityiskohtaan, ja toimivat täten erityisesti kuvailujaksojen tukena. Jaksot eivät siis sinällään itsessään toimi imua lisäävänä elementtinä, vaan ennemminkin tukevat muita jaksoja tässä tehtävässä taustoittamalla tapahtumia, tai tarjoamalla hieman värikkäämpää kuvausta jostakin yksittäisestä tapahtumasta.

Tilanneluokat esiintyvät teksteissä kahden pääasiallisen kategorian kautta:

Vähämerkityksellisenä toimintana, joka lähinnä tekee hahmoista ajassa ja tilassa toimivia entiteettejä. Tätä kategoriaa edustavat tilanteet, joissa hahmot esimerkiksi nyökkäävät, kohottavat kättään tai liikkuvat johonkin. Toinen kategoria on merkittävä toiminta, joka edustaa edellä mainittua kerronnan nopeuden säätelystä. Näissä tapauksissa tilanneluokka vaikutti usein myös muun tekstin ulkoasuun. Etenkin *Nälkäpeli*, ja *Percy Jackson*:

Salamavaras tarjoavat esimerkkejä kohtauksista, joissa tilanneluokka esiintyy tiheästi vuorotellen jonkin muun luokan kanssa, mutta myös sekä lyhyinä virkkeinä, että lyhyiden virkkeiden ympäröimänä. Lyhyet virkkeet, erityisesti tilannejaksojen yhteydessä ovat nähdäkseni rinnasteisia elokuvien nopeisiin leikkauksiin, ja luovat tekstiin intensiivistä tunnelmaa, joka myös välittyy lukijaan helposti, luoden -tai ainakin tarjoten mahdollisuuden jopa kehollisiin tuntemuksiin, ja sitä kautta tekstin voimakkaaseen imuun. Tilannejaksot myös painottuvat aineistotekstien loppupuolelle, mikä luo tekstiin vauhdikasta tunnelmaa, mikä puolestaan on nähdäkseni omiaan herättämään lukijassa mielenkiintoa tulevia tapahtumia kohtaan, eli jatkamaan lukemista.

Huolimatta siitä, että nollafokalisaatiojaksoa esiintyy ainoastaan yhdessä aineistoteoksessa, on käännejakso kaikkein vähiten aineistossa esiintyvä jaksoluokka. Tämä kieli nähdäkseni siitä, että käänne on kerronnan kannalta voimakas tehokeino, mutta edellyttää tarkkaa harkintaa käyttötiheydensä suhteen. Kaikissa aineiston teoksissa käänne- tai käännteet sijoittuvat tekstin jälkipuoliskolle. Ensimmäistä käännettä edeltävästi tekstit käyttävät poikkeuksetta paljon aikaa status quon esittelemiseen: sekä maailma ja sen säännöt, toimijuutta osoittavat hahmot ja näiden asema, että tekstin sävy ja tyyli tehdään selväksi. Käänne nimensä mukaisesti luo alkuasetelmaan muutoksen, joka sysää tarinan uuteen ja yllättävään suuntaan, ja on siten äärimmäisen tehokas keino luoda tekstiin imua. Hieman yllättävää on nähdäkseni se, että jokaisessa aineistotekstissä esiintyy käänne, minkä näkisin liittyvän nimenomaan teosten genreen nuortenkirjallisuutena. Käänne tapahtumiin esitellään siis heti teosten aloitusluvussa, eikä sitä esimerkiksi pantata myöhempään ajankohtaan. Lukijan, ja oletusarvoisesti nuoren lukijan, mielenkiintoa siis pyritään herättämään alusta asti. Liiallinen käännteiden käyttäminen voisi olla kuitenkin jopa mielenkiintoa vähentävä piirre tekstissä, ja tehdä tekstistä sekavaa luettavaa.

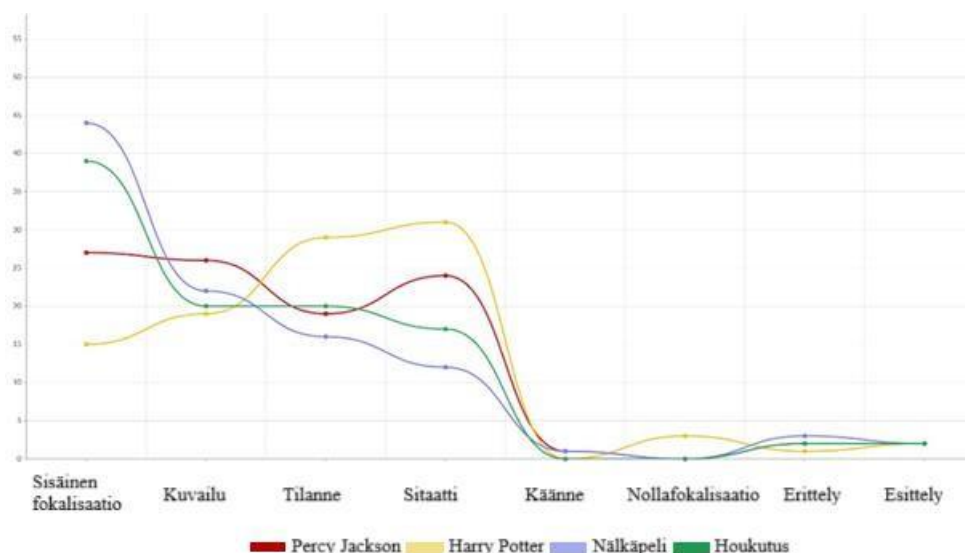
Sitaattijaksoja esiintyy teksteissä runsaasti, ja erityisesti *Harry Potter ja viisasten kivi* nousee esiin sitaattivoittoisena teoksena. Pääasiassa sitaattiluokan jaksot näyttävät toimivan eksposition työkaluna, ja toisaalta antavat tietoa hahmojen välisistä henkilö- ja valtasuhteista. Tekstin imun kannalta näkisin sitaatit erityisen tärkeänä samastumista lisäävänä tehokeinona, sillä ne kertovat paljon kulloinkin puhuvan hahmon persoonasta, ja ovat aloitusluvuissa myös merkittävä osa hahmojen toimintaa. Sitaattijaksojen ympärillä esiintyy paljon reflektointia, mikä sanoittaa hahmojen tunnetiloja, asenteita, sekä kontekstualisoi näiden puhetta ja olosuhteita. Tekstianalyysin kannalta sitaatit tarjoavat myös oivallisen maaperän käytetyn kielen rikkauden tarkasteluun, sillä sitaattijaksoihin sisältyy sangen usein johtolauseita, joissa

käytetään erinäisiä synonyymejä puheen tuottamisesta, jolloin tutkijan on helppo vertailla näiden ilmaisujen monimuotoisuutta.

Esittelyjaksojen tarkastelu on pelkät aloitusluvut huomioiden aavistuksen verran haastavaa, sillä aloitusluvut eivät kerro juurikaan mitään siitä, miten merkittävää osaa mikäkin hahmo tulee myöhemmin tarinassa esittämään. Fokalisaatiohahmot kuitenkin esitellään ja nimetään varhain teksteissä, minkä näkisin liittyvän lukijan asemoimiseen tietyn henkilön ajatusten ja toiminnan seuraajaksi. Pisimpään esittelyään saa odottaa *Nälkäpelin* Katniss Everdeen, mutta myös tämä esitellään hyvin varhaisessa vaiheessa. Kiinnostava kuriositeetti on Harry Potterin hahmo teoksessa *Harry Potter ja viisasten kivi*. Kyseessä on teoksen nimikkohahmo, mutta tätä ei varsinaisesti esitellä aloitusluvussa samalla tavalla kuin muiden hahmojen kohdalla toimitaan. Harry kyllä esiintyy aloituksessa, ja hänen nimensä mainitaan, mutta hahmo ei ole aloituksessa aktiivinen toimija, vaan esiintyy ainoastaan nukkuvana vauvana. Aloituksen loppu, jossa Harry jätetään Dursleyn perheen ovelle kuitenkin käyttäytyä esittelyn tavoin, ja kappale jopa loppuu jaksoon, jossa tarinan ulkopuolinen kertoja toteaa, että tämän kunniaksi nostetaan maljoja, ja maljapuheisiin yhdistyy Harrylle annettu lisänimi ”Poika joka elää”. Niemi ja Parikka toteavat tutkielmassaan, että esittelyn viivyttäminen tekstin loppupuolelle, on tapa, joka ”luo [tekstiin] imua paisuttamalla draamallinen jännite huippuunsa, jonka henkilön esittely purkaa” (2019, 46). Kohtaus tosiaan tuntuu dramaattisen jännityksen purkamiselta, sillä sitä edeltää ensin tarinassa intensiivinen keskustelu ratkaisun perusteista, sekä pitkä ja sentimentaalinen erittelyjakso, joka rikkoo tarinan kronologian kertojan kertoessa sekä Harryn tulevista vaiheista, että tarinan nykyhetkeen sijoittuvista maljapuheista.

4.2. Aloitusluvut ja lukijan koukuttaminen

Taulukko 11. näyttää tutkimusaineistoon valikoituneiden teosten aloitusluvuissa esiintyneiden jaksojen suhteelliset osuudet kunkin teoksen osalta.



Taulukko 11.

Aineistoteksteissä ilmeni merkittäviä yhtäläisyyksiä jaksoluokkien esiintymisen suhteen, mutta olisi liioiteltua sanoa, että ne aloitukset olisivat keskenään samanlaisia edes jaksotuksiansa osalta. Erityisesti *Houkutus* ja *Nälkäpeli* näyttävät yllä olevan graafin valossa noudattavan selkeästi samankaltaista rakennetta. Huomattavaa on, että molemmat teokset ovat ensinnäkin hieman vanhemmille lukijoille suunnattuja. Siinä missä Harry Potterin ja Percy Jacksonin ensimmäiset osat ovat karkeasti 10–12 -vuotiaiden lukemistoa, näkisin, että *Houkutuksen* ja *Nälkäpelin* pääasiallinen kohdeyleisö on 15–20 vuotiaat nuoret. Tähän viittaa etenkin tarinoiden protagonistien ikä, mutta myös teosten yleinen aihepiiri ja tyyli. Kahdessa edellisessä teosten tyyli edustaa seikkailua ja konfliktit koskevat pääasiassa fantasiaelementtien ihmettelyä ja hirviöiden kanssa taistelua, kun kahdessa jälkimmäisessä puolestaan painoa asetetaan enemmän yhteiskunnallisille kysymyksille, parisuhteille, ja paremman sanan puutteessa syvällisemmille ongelmille. Huomioitavaa on myös, että *Houkutus* ja *Nälkäpeli* ovat molemmat naiskirjailijoiden kirjoittamia, ja naishahmojen näkökulmasta kerrottuja tarinoita. Tämän tutkielman puitteissa minulla ei ole mahdollisuutta perehtyä tarinoiden tähän aspektiin syvällisemmin, mutta pidän sitä yhtä kaikki huomioimisen arvoisena seikkana, etenkin sisäinen fokalisaatio -jaksojen suhteellisen määrän ollessa merkittävästi korkeampi, kuin vaikkapa *Salamavarkaassa*, joka muun kahden teoksen tavoin on ensimmäisen persoonan kertojahahmon kautta kuvattu teksti, mutta mieskirjailijan tuotos, ja poikaprotagonistin kautta esitetty. Myös *Harry Potterissa* sisäinen fokalisaatio on pienemmässä roolissa, mihin osittain vaikuttaa tarinan ulkopuolisen kertojan käyttämisellä. Ero sisäinen fokalisaatio -jaksojen suhteellisessa osuudessa selittyy oletettujen lukijoiden ikäerolla, mutta pidän myös mahdollisena sitä, että Collins ja Meyer ovat tahtoneet keskittyä syvemmin hahmojensa ajatusmaailmaan ja tehdä tilaa naisten ajattelulle, Riordanin

painottaessa nopeatempoista tekstiä ja toimintaa. Riordania koskevaa osuutta tukee se, että tämä on itse kertonut Percy Jacksonin syntyneen tarpeesta tehdä kirja ADHD-lapsille, mikä lienee vaikuttanut pitkälti niin tarinaan, teoksen rakenteeseen, kuin tekstillisiin keinoihinkin. Aineisto-otanta on kuitenkin auttamatta liian pieni, jotta siitä voisi tehdä kovinkaan pitkälle meneviä johtopäätöksiä aiheen suhteen, sillä riskinä on sattuman tulkitseminen stereotyyppien kautta, ja näiden stereotyyppien vahvistaminen. Sitaatti- ja tilanneluokkien korostuminen, ja siten toiminnan painottaminen nuoremmille lukijoille suunnatuissa miespuolisen protagonistin ympärille rakentuvissa teoksissa, ja sisäinen fokalisaatio -luokan, ja siten hahmojen ajattelun korostuminen vanhemmille lukijoille suunnatuissa naisprotagonistin ympärille rakentuvissa teoksissa on kuitenkin havainto, joka tarjoaa alustaa mahdolliselle jatkotutkimukselle.

Tekstin sisältöpuolellakin on havaittavissa tiettyä johdonmukaisuutta. Jokainen aineiston teksti etenee kronologisesti, lukuun ottamatta yksittäisiä takauma- tai muistelukohtauksia. Täten on siis loogista, että tapahtumat alkavat alusta. Jokaisen tekstin aloitus esittelee ja taustoittaa lyhyesti hahmoja, minkä jälkeen avainhahmo lähtee jonnekin, ja tämä lähteminen käynnistää tapahtumat. Dursleyn perheen esittelyn jälkeen herra Dursley poistuu kodin turvasta, ja alkaa havaita omituisuuksia, Percy Jackson antaa lukijalle varoituksen kirjan lukemisesta, minkä jälkeen tarina siirtyy Percyn luokkaretken museolle saapumiseen, Katniss Everdeen kuvailee perhettään, ja lähtee sitten metsästysretkelle tapaamaan Galea, ja Bella Swan esittelee ajatuksiaan Forksista ja Phoenixista, minkä jälkeen hän lentää edelliseen. Jokainen teos siis alkaa tapahtumien sijoittamisella spesifiin hetkeen, mikä Niemen ja Parikan mukaan on koukuttavuutta lisäävä elementti (2019, 42). Lisäksi maininnan arvoista on se, että tämä hetki on jokaisen aineistoteoksen tapauksessa lähteminen jostakin, tai saapuminen jonnekin, ja tämä paikasta toiseen siirtyminen on nimenomaisesti tapahtumat käynnistävä elementti.

Jokaisessa teoksessa esiintyy myös mysteeri aloitusluvussa. *Harry Potter ja viisasten kivi* ei selitä aloituksessa fantasiaelementtejään millään tavalla, ja Harryn erityisyyden syytkin jäävät vihjailujen tasolle. *Percy Jackson: Salamavaras* esittelee puoliveristen konseptin, mutta ei avaa lainkaan että mitä termi tarkoittaa. Rouva Doddsin muuttuminen hirviöksi, sekä herra Brunnerin osallistuminen taisteluun ja myöhempi tietämättömyys mistään poikkeavasta jäävät niinkään selittämättä. *Houkutus* puolestaan näyttää, että Edward Cullen suhtautuu selittämättömän vihamielisesti Bella Swaniin, ja vihjailee että Cullenien ja Halejen perheessä on jotain poikkeuksellista, mutta näitäkään elementtejä ei tuoda esille tarkemmin. *Nälkäpeli*

on teoksista ainoa, jossa mysteeri ratkeaa aloitusluvun aikana. Tekstin alkupuolella hahmot keskustelevat elonkorjuusta ja Nälkäpeli-tapahtumasta avaamatta lainkaan mistä on kyse, mutta aloituksen jälkipuolisko vastaa näihin kysymyksiin kattavasti ja laajasti.

Teokset hyödyntävät koukuttavuuden luomiseksi myös elokuvallista kerrontaa. Aloitusluvut voidaan vaivatta jakaa pienemmiksi kohtauskokonaisuuksiksi, joiden välillä siirtyminen tapahtuu ikään kuin leikkaamalla: hahmojen siirtyminen paikasta toiseen ohitetaan usein kokonaan, tai siirtymä kuvataan yksittäisen virkkeen kautta. *Nälkäpeliä* lukuun ottamatta jokainen teos myös hyödyntää kertojahahmoja, joka vihjailee siitä, että jatkossa tapahtuu jotakin kiinnostavaa: Bella Swan antaa ymmärtää, että Cullenien ja Halejen näkeminen on jollakin tavalla merkittävää myöhemmin huomioimalla että ”[j]uuri silloin – minä näin heidät ensi kerran.” (HO, 22), Harry Potterin kertojahahmo toteaa, että pian alkavat oudot ja arvoitukselliset tapahtumat (HP, 8), ja kommentoi herra Dursleyn olevan väärässä tämän ajattellessa, että tapahtumat eivät vaikuttaisi hänen perheeseensä (HP, 14), mikä antaa ymmärtää, että lukija tulee lukemista jatkamalla saamaan selville todistamaan mielenkiintoisia asioita. Percy Jackson kertojana hyödyntää teoksen luonnetta hahmon muisteluna, ja viittaa jatkuvasti tuleviin tapahtumiin välihuomioilla kuten ”Sitten tapahtui jotain ihan pimeää” (PJ, 20). Percy Jacksonin tapauksessa palkinto onkin usein välitön, edellisen lauseen kertoessa, että seuraava lause tulee kuvaamaan jotakin mielenkiintoista. Myös muita elokuvallisia elementtejä, kuten cliffhangereita ja tunnelman nostattamista esiintyy etenkin tekstien loppuosassa paljon.

Tutkielmani valossa aloituslukujen yksi keskeinen funktio näyttäisi olevan lukijan kiinnostuksen herättäminen. Aloitusluvut esittelevät tarinoiden keskeiset hahmot, sekä maailman, jossa nämä toimivat. Tapahtumat jäävät kuitenkin laajalti irrallisiksi, keskeneräisiksi tai vihjaileviksi, ja herättävät kysymyksiä. Kokonaisten teoksien mittakaavassa hahmot irrotetaan varsin nopeasti arkisesta ja tavanomaisesta ympäristöstään, ja tarinoihin esitellään jokin toiminto, joka muuttaa alkuasetelmaa merkittävästi. Lukijan mielenkiintoa herätetään, mutta ei palkita, vaan oletukseksi jää, että mysteeritapahtumat, erikoiset ilmiöt ja niiden merkitys selviävät myöhemmin, lukemista jatkamalla.

Toinen tehtävä, joka aloitusluvuilla nähdäkseen on, on lukuohjeen antaminen. Aikamuodot, kertojan asemoituminen joko homo- tai heterodiegeettiseksi, sekä käytetty kieli antavat lukijalle vihjeitä siitä, että millaisen tekstin kanssa nämä ovat tekemisissä. Tämä tapahtuu esimerkiksi säätelemällä tarinan nopeutta erilaisilla kerronnallisilla keinoilla, kuten toiminnan ja kuvailun vaihtelulla, mutta myös dialogin ja kertojahahmojen ajatusten kautta.

Näkemykseni mukaan lukijaa pyritään sitouttamaan tekstiin ja hahmoihin samastumiseen, jolloin esimerkiksi hahmojen tunneskaalat, sekä käytetty huumori ohjaavat lukijan tulkintoja tapahtumista, sekä niiden mittasuhteista ja vakavuudesta.

4.3. Jaksoanalyysi ja jatkotutkimus

Jaksoanalyysi itsessään osoittautuu mielestäni mielekkääksi työkaluksi kirjallisuudentutkimuksessa. Menetelmässä on eittämättä heikkoutensa, sillä se nojaa vahvasti numeeriseen dataan. Yksittäisten jaksoluokkien esiintyvyys itsessään ei kerro niiden merkittävydestä kovinkaan paljon, minkä lisäksi jaksotukseen ei ole olemassa selkeää kriteeristöä. Niin jaksoluokkien määrittäminen, kuin myös tekstin asettaminen näihin luokkiin on hyvin pitkälti mielivaltaista, ja joku toinen tutkija saattaisi pitää jotakin toista jaksotusta perustellumpana, kuin tässä käytettyä. Monet tekstien osat myös soveltuisivat useisiin luokkiin, jolloin tutkijan harkinnan varaan jää niiden jaksottaminen. Tässä tutkimuksessa olen asettanut tekstikatkelmat edustamaan ainoastaan yhtä luokkaa, jolloin tutkijan harkinta korostuu. Jaksotusta voi siis pitää parhaimmillaankin suuntaa antavana, eikä absoluuttisena totuutena.

Jaksoanalyysi kuitenkin paljastaa teksteistä toistuvia elementtejä ja piirteitä, ja soveltuu siten avaukseksi näiden elementtien, sekä tekstien lähempään tarkasteluun: Miksi sisäinen fokalisaatio -jakso korostuu? Miksi käänteitä on vain vähän? Miksi kertoja on toisinaan fokalisoinut ja toisinaan ei? Lisäksi jaksoanalyysin avulla on mahdollista pilkkoa teksti pienempiin kokonaisuuksiin, ja tarkastella näitä kokonaisuuksia eri tulokulmista käsin. Näin jaksoanalyysi toimii siis tehokkaana lähilukemisen työkaluna, ja ohjaa tutkijan huomioimaan pienemmät, virke- ja jopa yksityiskohtatasoiset tekstielementit. Luokituksen joustavuus on myös sen voimavara. Tässä tutkielmassa on tarkasteltu tekstien aloituksia nimenomaan niiden imua herättävien piirteiden kautta, mutta jaksoanalyysia voidaan soveltaa muihinkin tarkoituksiin kulloinkin valitun tutkimuskohteen tarpeiden mukaisesti, kuten vaikkapa luontokuvausten, valta-asetelmien, tai fantasiaelementtien hahmottamiseen. Lisäksi laajempi vertailuaineisto voisi tuoda jaksoanalyysin hyödyntämisen kautta vahvempaa dataa kirjallisuudessa toistuvista elementeistä, ja avata uusia jatkotutkimuskohteita. Käyttämäni aineisto koostuu neljän verrattain teossarjan ensimmäisistä osista. Kaikki teokset on julkaistu verrattain lyhyen ajan sisään vuosina 1997-2008, joten aineisto on liian rajallinen pitkälle menevien yleistyksien tai johtopäätöksien tekemiseen. Jaksoanalyysiä olisi mielenkiintoista esimerkiksi eri aikoina kirjoitettujen nuortenkirjojen, tai peräti täysin eri genrejä edustavien

teosten tutkimuksessa, ja sitä kautta tarkastella sitä, että esiintyykö tässä esitettyjä havaintoja laajemminkin kirjallisuuden kentällä.

4.4. Loppusanat

Olen pyrkinyt tutkimuksessani selvittämään sitä, miten kaunokirjalliset teokset pyrkivät koukuttamaan lukijansa, ja varmistamaan että tämä jatkaa lukemista aloituslukua pidemmälle. Tutkimuksessani olen tutkinut neljää menestynyttä nuortenkirjasarjaa, tarkemmin sanottuna näiden sarjojen ensimmäisten osien aloituslukuja. Tutkimukseni osoitti, että teosten välillä on merkittäviä yhteneväisyyksiä, mutta universaaleja ohjenuoria siitä, mikä lukijan lopulta koukuttaa en kykene tarjoamaan, enkä moista pidä edes tarkoituksenmukaisena. Koen, että eräs kaunokirjallisuuden keskeisistä tarkoituksista on tarjota lukijoille uusia kokemuksia, sekä kuvata mahdollisia ja mahdottomia maailmoja. Kaupalliset intressit, teknologian kehittyminen, sekä kulttuurillinen viitekehys luovat alati muuttuvan toimintaympäristön kirjallisuudelle, joten täyttääkseen tämän tehtävän, kirjallisuuden tulee myös kyetä muuttumaan, innovoimaan ja luomaan uutta. Vaikka olen tutkimuksessani pyrkinyt kiinnittämään huomiota niihin elementteihin, joita teksti pyrkii hyödyntämään muodostaessaan suhdetta lukijaan, ja täten asemoimaan tekstiä itsessään aktiiviseksi toimijaksi, on kuitenkin muistettava, että maailma on täynnä tarinoita, ja kerrontatapoja, ja se, mikä vetoaa yksittäiseen lukijaan saattaa tuntua toisesta luotaantyöntävältä. Lopulta siis vastauksen kysymykseen siitä, mikä imaisee lukijan tekstin maailmaan, kykenee antamaan vain lukija, jossa herää luvun lopuksi kysymys ”mitä sitten?”.

Lähteet

Primäärilähteet:

Rowling, J. K. 1997. *Harry Potter ja viisasten kivi*. Suom. Jaana Kapari. Tammi. Helsinki.

Riordan, Rick. 2005. *Percy Jackson: Salamavaras*. Suom. Ilkka Rekiaro. Otava. Helsinki.

Meyer, Stephanie. 2005. *Houkutus*. Suom. Tiina Ohinmaa. WSOY. Helsinki.

Collins, Suzanne. 2008. *Nälkäpeli*. Suom. Helene Bützow. WSOY. Helsinki.

Lähteet ja kirjallisuus:

Apo, Satu. 2018. *Ihmesatujen historia: näkökulmia kirjailijoiden, kansankertojien ja tutkijoiden traditioon*. Helsinki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Aristoteles 1998. *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Keuruu. Otavan kirjapaino

Brown, Emily & Cairns, Paul. 2004. *A Grounded Investigation of Game Immersion*, 1298–1300. *Late Breaking Results Paper*. Conference on Human Factors in Computing Systems 24–29.4.2004 Vienna, Austria.

Bilandzic, Helena & Busselle, Rick. 2009. *Measuring Narrative Engagement*. *Media Psychology*, 12 (4), 321–347. <https://doi.org/10.1080/15213260903287259>. [Viitattu 28.12.2025].

Cheney, Theodore. 2001. *Writing Creative Nonfiction. Fiction Techniques for Crafting Great Nonfiction*. Berkeley: Ten Speed Press. <https://pdfroom.com/books/writingcreativenonfiction-fiction-techniques-for-crafting-great-nonfiction-writingjournalism/e1j5KVKa2Kr> [Viitattu 28.12.2025].

Drouillard, Colette. 2009. *Growing up with Harry Potter: What motivated youth to read?* (Vol. 70, Number 8). ProQuest Dissertations & Theses.

Dunlop, Hennie. 2023. *Developing empathy through fantasy literature: A comparative analysis of Harry Potter and the Philosopher's Stone and Percy Jackson and the Lightning Thief*. Høgskulen på Vestlandet.

Egeberg, Helen., McConney, Andrew., & Price, Anne. 2016. *Classroom Management and National Professional Standards for Teachers: A Review of the Literature on Theory and Practice*. *Australian Journal of Teacher Education*, 41 (7).

<http://dx.doi.org/10.14221/ajte.2016v41n7.1> [Viitattu 18.11.2025].

Felski, Rita. 2024. *Kirjallisuuden hyödyllisyys*. Suom. Jyrki Vainonen. Vastapaino. Tampere.

Garbinsky, Emily. & Morewedge, Carey. 2014. *Interference of the end: why recency bias in memory determines when a food is consumed again*. *Psychological Science* 25 (7).

10.1177/0956797614534268 [Viitattu 28.12.2025].

Genette, Gérard. 1988. *Narrative discourse revisited*. Trans. Jane E. Lewin. Cornell University Press. New York.

Gutkind, Lee. 1997. *The Art of Creative Nonfiction. Writing and Selling The Literature of Reality*. New York: John Wiley & Sons.

Hamre, Kjellaug. 2013. *Suzanne Collins' Hunger Games Trilogy and Social Criticism*. The Department of Literature, Area Studies and European Languages. University of Oslo.

Hill, Bill. 1999. *Magic of Reading*. Microsoft.

<https://www.scribd.com/document/77983392/The-Magic-of-Reading-by-Bill-Hill> [Viitattu: 28.12.2025]

Honkanen, Suvi. & Tiililä, Ulla. 2012. *Muodon ja merkityksen yhteispeliä: jaksoanalyysi osana tekstilajitutkimusta*. Teoksessa *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Toim. Heikkinen, Vesa., Voutilainen, Eero., Lauerma, Petri., Tiililä, Ulla. & Lounela, Mikko. Helsinki: Gaudeamus.

Hyttiä Petri. 2018. *Addiktion neurobiologia. Lääketieteellinen Aikakauskirja Duodecim*.

Saatavana: <https://www.duodecimlehti.fi/duo14556>. [Viitattu 28.12.2025]

Ihonen, Maria. 2001. *Laituri numero kolmetoista. Lasten satu- ja fantasiaromaani*. Teoksessa *Kirjaseikkailu: lasten- ja nuortenkirjallisuuden opas*. Toim. Korolainen, Tuula. Helsinki: Tammi.

Ikonen, Teemu. 2008. *Tarina ja juoni*. Teoksesessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Alanko-Kahiluoto, Outi & Käkelä-Puumala, Tiina. Helsinki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Juvonen, Mikko. 2017. *Liikenteen turvallisuusviraston asiakaskirjeiden uudistamisprosessi: vertaileva tekstianalyysi*. Jyväskylän yliopisto, kieli- ja viestintätieteiden laitos. Maisterintutkielma.

- Kahneman, Daniel., Fredrickson, Barbara. L., Schreiber, Charles. A. & Redelmeier Donald. A. 1993. *When more pain is preferred to less: Adding a better end*. *Psychological Science* 6 (4). <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1111/j.1467-9280.1993.tb00589.x> [Viitattu 28.12.2025].
- Kallan, Richard. 1979. *Style and the new journalism – Rhetorical analysis of Wolfe, Tom*. *Communication Monographs*, 46(1), 52–62. <https://doi.org/10.1080/03637757909375990> [Viitattu 16.11.2025].
- Keen, Suzanne. (2007). *Empathy and the novel*. Oxford University Press.
- Klaber, Lara. (2014). *Taming the Perfect Beast: The Monster as Romantic Hero in Contemporary Fiction*. Cleveland State University / OhioLINK. Ohio.
- Koren, Ore. (2018). *Hunger Games: Analyzing Relationships between Food Insecurity and Violence*. The University of Minnesota.
- Kuutti, Heikki. 2001. *Tutkittu juttu: Johdatus tutkivaan journalismiin*. Jyväskylä: Atena
- Laakso, Maria. 2019. *Helsinki kuin Aleppo. Kaupunkiapokalyysin kokemuksellisuus Ylen tuottamassa virtuaaliteoksessa*. Tampereen yliopisto.
https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/105787/Helsinki_kuin_Aleppo_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Viitattu 28.12.2025].
- Laakso, Maria. 2020. “*We have to fix this world now*” *Hope, utopianism, and new modes of political agency in two contemporary Finnish young adult dystopias*. Teoksessa *Narratives of fear and safety*. Toim. Mäkelä, Hanna., Kaukiainen, Kaisa., Raipola, Juha., Nyqvist, Sanna., Kurikka, Kaisa., Riippa, Anne., Samola, Hanna., & Nykänen, Elise. Tampere University Press.
- Lassila-Merisalo, Maria. 2020. *Tarinallinen journalismi*. Tampere: Vastapaino.
- Malmberg Ilkka. *Huolestuttaa, että pitkästyntä*. *Suomen Lehdistö* 13.12. 2012.
<https://suomenlehdisto.fi/huolestuttaa-etta-pitkastytan/> [Viitattu 28.12.2025].
- Nabi, Robin., Wolfers, Lara., Walter, Nathan., & Qi, Li. 2022. *Coping with COVID-19 Stress: The Role of Media Consumption in Emotion- and Problem-Focused Coping*. *Psychology of Popular Media* 3/2022. <https://psycnet.apa.org/doiLanding?doi=10.1037%2Fppm0000374>. [Viitattu 28.12.2025].
- Niemi, Onni 2022. ”*Loppu on aina vähän kysymysmerkki*” – *pitkien tarinallisten lehtijuttujen lopetusten synty ja merkitys*. Jyväskylän yliopisto, kieli- ja viestintätieteiden laitos. Maisterintutkielma.

Niemi, Onni. & Parikka, Valtteri. 2019. ”Ekan lauseen vääjäämätön seuraus pitäisi olla se, että lukija haluaa lukea seuraavan” – tarkastelussa keinot, joilla HS:n Kuukausiliitteen pitkien tarinallisten lehtijuttujen aloitukset imaisevat lukijan mukaansa. Jyväskylän yliopisto, kieli- ja viestintätieteiden laitos. Kandidaatintutkielma.

Nikolajeva, Maria. 2010. *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers* (1st ed.). Routledge.

Nykänen, Elise & Koivisto, Aino. 2013. Näkökulmia kaunokirjalliseen dialogiin. Teoksessa *Dialogi kaunokirjallisuudessa*. Toim. Koivisto, Aino & Nykänen, Elise. Helsinki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Nykänen, Elise. & Samola, Hanna. 2020. Introduction Affective spaces in European literature and other narrative media. Teoksessa *Narratives of fear and safety*. Toim. Mäkelä, Hanna., Kaukiainen, Kaisa., Raipola, Juha., Nyqvist, Sanna., Kurikka, Kaisa., Riippa, Anne., Samola, Hanna., & Nykänen, Elise. Tampere University Press.

Parikka, Valtteri. 2021. *Jutun imun rakentaminen Helsingin Sanomien erikoisartikkeliprosessissa*. Jyväskylän yliopisto, kieli- ja viestintätieteiden laitos. Maisterintutkielma.

Pilling, Alexandra. (2020). *Disability and Fantasy in Rick Riordan’s Percy Jackson and the Olympians series*. Curtin University. Perth.

Phelan, James. 2010: *Teaching Narrative as Rhetoric The Example of Time’s Arrow*. *Pedagogy*, Volume 10, Issue 1. Duke University Press. Durham.

Phelan, James. 2007: *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Ohio State University Press. Columbus

Romaine, Suzanne. 201: *Language and Social Class*. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (Second Edition, Vol. 13, pp. 281–287). Florida.

Riordan, Rick. *Interview with Rick*. <https://rickriordan.com/about/an-interview-with-rick/> [Viitattu 16.11.2025].

Ryan, Marie-Laure 2001. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. <http://www.movingimages.info/class/wp-content/uploads/2010/06/RyNarr.pdf> [Viitattu 20.10.2024].

Ryan, Marie-Laure. 1999. *Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory*. *SubStance*, vol. 28 no. 2, 1999, p. 110-137. *Project MUSE*, <https://dx.doi.org/10.1353/sub.1999.0015>. [Viitattu 18.11.2025].

Saloviita, Timo. 2013. *Luokka haltuun! Parhaat keinot toimivaan opetukseen*. PS-kustannus, & Santalahti-kustannus. Jyväskylä.

Sherrick, Bret., Hoewe, Jennifer., & Ewoldsen, David. 2022. *Using Narrative Media to Satisfy Intrinsic Needs: Connecting Parasocial Relationships, Retrospective Imaginative Involvement, and Self-Determination Theory*. *Psychology of Popular Media* 3/2022. <https://psycnet.apa.org/doiLanding?doi=10.1037%2Fppm0000358>. [Viitattu 15.02.2025].

Sherwood, Elizabeth. (2011). *Sublime Surrender: Constructing My Self and Navigating Patriarchy Using My Vampire Boyfriend*. Bowling Green State University / OhioLINK. Ohio.

Suomisanakirja.fi, 2025. Koukuttava <https://www.suomisanakirja.fi/koukuttava> [Viitattu 14.8.2025].

Tammi, Pekka. 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Jyväskylä. Gaudeamus.

Tamminen, Nico. 2023. *Tolle, lege – Esa Saarisén välähdystekniikka, ja lukemisen funktio ajattelun virikkeenä*. Turun yliopisto. Humanistinen tiedkunta. Kandidaatintutkielma.

Vikebø, Thea. 2020. *Unicorns are pure and innocent: Insights from a case study on nine teenagers' response to reading Harry Potter and the Philosopher's Stone*. OsloMet – Storbyuniversitetet. Oslo.

Wolfe, Tom. 1973. *The new journalism*. Teoksessa Wolfe, Tom. & Johnson, Edward. W. (toim.) *The new journalism*. New York: Harper and Row.