

**Shakespearelaiset arkkityypit ja kehittyvät
henkilöhahmot M. L. Rion romaanissa *If We Were
Villains***

Sara Mustonen

Pro gradu –tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Lokakuu 2024

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede

Sara Mustonen

Shakespearelaiset arkkityypit ja kehittyvät henkilöahmot M. L. Rion romaanissa *If We Were Villains*

92 s.

Tämä pro gradu -tutkielma käsittelee M. L. Rion romaanin *If We Were Villains* (2017) arkkityyppien pohjalta rakentuvia henkilöahmoja ja näiden muutoksia kerronnan kehityskulussa. Romaani kertoo William Shakespearen näytelmiin keskittyvän kuvitteellisen teatterikorkeakoulun tapahtumista vuonna 1997, jolloin yksi koulun näyttelijäopiskelijoista kuolee epäilyttävissä olosuhteissa. Tarina keskittyy muiden näyttelijäopiskelijoiden kamppailuun syyllisyyden kanssa, jota he kantavat ystävänsä kuolemasta. Sen keskiössä ovat henkilöahmojen monimutkaiset platoniset ja romanttiset suhteet sekä ympäristön ja muiden ihmisten vaikutus yksilön moraalisiin valintoihin.

Lähestyn tutkimusaiheeni henkilöahmotutkimuksen kautta. Esittelen teorialuvussa erilaisia tapoja lähestyä henkilöahmoja, mutta pääasiallisina teorioinani toimivat arkkityyppien tutkimus sekä retorinen kertomusteoria. Nojaan vahvasti James Phelanin laaja-alaiseen tutkimustyöhön koskien retorisen kertomusteorian suhdetta henkilöahmoihin. Kolmannessa luvussa analysoin henkilöahmojen rakentumista temaattisten arkkityyppien päälle, joskin tulkitsem hahmoja myös mimeettisesti narratiivin mukana kehittyvinä subjekteina. Nostan esille minäkertojan aseman arkkityyppien muodostumisessa, ja käsittelem myös performatiivisuuteen yllyttävän ympäristön sekä yhteisön vaikutusta hahmojen rakentumiseen. Sivuan samalla lukijan roolia henkilöahmojen tulkitsemisessä ja arvioimisessa.

Intertekstuaalisuus on tärkeä osa Rion romaania, ja neljännessä luvussa käsittelemkin sen henkilöahmoja, tapahtumia ja tematiikkaa vertaamalla niitä neljään William Shakespearen näytelmään. Nämä ovat *Macbeth* (1603–1606), *Julius Caesar* (n. 1599), *Romeo ja Julia* (n. 1597) sekä *Kuningas Lear* (1603–1606). Rion romaanin hahmot näyttelevät romaanin narratiivissa kyseisiä näytelmiä, mutta ne toimivat myös teoksen subteksteinä henkilöahmojen ja tapahtumien taustalla. Lopuksi analysoin romaanin suhdetta Shakespearen tuotantoon etenkin pastissin käsitteen kautta.

Tutkielmassani esitän, että arkkityypit ovat hyvä lähtökohta henkilöahmojen rakentumisen tutkimiselle, mutta nykykirjallisuuden henkilöahmoista ei saa kattavaa kuvaa ainoastaan temaattisen henkilöahmoteorian avulla. Henkilöahmojen kehittyminen narratiivin mukana vaatii rinnalleen henkilöahmojen mimeettistä lukutapaa. Lisäksi argumentoin Rion romaanin olevan Shakespearen näytelmiä yhdistelevä ja imitoiva pastissi, jonka tarkoitus on toimia tribuuttina Shakespearen tuotannon kielenkäytölle ja tematiikalle.

Avainsanat: M. L. Rio, William Shakespeare, arkkityyppi, mimesis, henkilöahmotutkimus, performatiivisuus, retorinen kertomusteoria, intertekstuaalisuus, subteksti, pastissi

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
1.1	Tutkimuskysymykset ja tutkimuskohteen esittely	5
1.2	Teoreettiset lähtökohdat	8
1.3	Tutkielman eteneminen	10
2	Teoreettinen tausta ja keskeiset käsitteet	12
2.1	Arkkityypit kirjallisuudentutkimuksessa	12
2.1.1	Arkkityyppitutkimusta edeltävät teoriat	12
2.1.2	Arkkityyppitutkimus	15
2.2	Retorinen kertomusteoria	17
2.3	Intertekstuaalisuus ja shakespearelaiset subtekstit	20
3	Arkkityypit ja kehittyvät henkilöahmot	26
3.1	Hahmotyypit tarinan alussa	26
3.1.1	Arkkityyppien performatiivisuus ja tarkkaileva kerronta	26
3.1.2	Sankari, tyranni ja konna	33
3.1.3	Viettelijätär, viaton tyttö ja kameleontti	38
3.2	Arkkityyppien hierarkkiset suhteet	44
3.3	Arkkityyppien rikkoutuvat rajat ja muutokset	49
4	<i>If We Were Villains</i> ja Shakespeare	58
4.1	Temaattiset henkilöahmot ja henkilöahmojen etiikka	58
4.1.1	<i>Macbeth</i> ja Richardin tyrannia	58
4.1.2	<i>Julius Caesar</i> ja ystävyden tragedia	63
4.1.3	<i>Romeo ja Julia</i> , <i>Kuningas Lear</i> ja syyllisyyden monet muodot	68
4.2	Parodia vai pastissi?	75
5	Lopuksi	84
	Lähteet	88

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskysymykset ja tutkimuskohteen esittely

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani henkilöhahmojen arkkityyppejä M. L. Rion romaanissa *If We Were Villains* (2017). Romaani kertoo kuvitteellisen, William Shakespearen näytelmiin erikoistuvan Dellecher Classical Conservatory -teatterikorkeakoulun tapahtumista. Romaanin keskiössä on seitsemän viimeisen vuoden opiskelijaa, joista kukin päätyy aina samaan arkkityyppiseen, oman persoonansa määrittelemään rooliin sekä lavalla että sen ulkopuolella. Opiskelijoiden neljäntenä opiskeluvuotena *Macbethin* roolijako kuitenkin poikkeaa totutusta, ja se toimii katalyyttinä tapahtumavyyhille, joka johtaa myöhemmin yhden opiskelijan, Richardin, kuolemaan. Romaani on amerikkalaisen M. L. Rion esikoisteos, ja se on noussut kulttimaineeseen etenkin nuorten suosimilla sosiaalisen median alustoilla.

If We Were Villains liittyy olennaisesti 2010-luvulla nuorten aikuisten keskuudessa ilmiöksi nousseeseen ”Dark Academia” -alakulttuuriin ja estetiikkaan, joka idealisoi muun muassa korkeakoulutusta, taidetta, klassista kirjallisuutta sekä kauneuden löytämistä synkistä aiheista. Muita alakulttuurin perusteoksia ovat esimerkiksi Donna Tarttin romaani *Jumalat juhlivat öisin* (*The Secret History*, 1992) sekä elokuvat *Dead Poets Society* (1989) ja *Kill Your Darlings* (2013). Alakulttuurin suosio räjähti COVID-19-pandemian aikana, jolloin korkeakouluopiskelijat joutuivat siirtymään hetkellisesti etäopiskelemaan, ja sosiaalisessa mediassa alettiin idealisoida nostalgista opiskelijaelämää yliopistokampuksilla. Estetiikassa korostuu aika ennen internetiä. Simone Murray (2023, 349–350) on listannut Dark Academia -estetiikan visuaalisiksi motiiveiksi muun muassa vanhat kirjastot, uusgoottilaisen arkkitehtuurin, brokadikankaan, sulkakynät ja öljymaalaukset. Alakulttuurin kirjallisuudessa korostuu nuorten opiskelijoiden tarve löytää paikkansa ympäröivässä maailmassa, ja Rion romaani onkin sekä aiheeltaan että estetiikaltaan hyvin selkeästi Dark Academia -henkinen teos.

If We Were Villains -romaanin päähenkilö on Oliver Marks, joka toimii tarinan minäkertojana. Kerronta sisältää kaksi aikatasoa: ensimmäinen aikataso on nykyaika, jossa rikosetsivä Colborne keskustelee näyttelijäopiskelija Richardin Stirlingin murhasta vankilaan tuomitun Oliverin kanssa kymmenen vuotta tapahtuman jälkeen. Colborne uskoo, että Oliver ei todellisuudessa ole murhan takana, vaikka tämä on aikanaan tunnustanut sen. Toinen

aikataso on Oliverin reaaliaikainen kertomus siitä, mitä kymmenen vuotta sitten oikeasti tapahtui. Valtaosa teoksesta on Oliverin kertomaa tarinaa, ja se on jaettu myöhempiä Shakespeare-editioita mukaillen viiteen näytökseen, joita edeltää aina lyhyt, nykyajan aikatasoon sijoittuva prologi.

Oliverin kertoma tarina sijoittuu opiskelijoiden neljänteen vuoteen, jolloin he keskittyvät opinnoissaan Shakespearen tragedioihin. Tragedian vuoteen asti keskushenkilöt ovat olleet hyvin läheisiä, mutta muutokset roolijaossa johtavat vihanpitoon ja lopulta yhden hahmon kuolemaan. Oliverin kertomus on suurelta osin kuvailua siitä, kuinka muut hahmot yrittävät selviytyä syyllisyytensä kanssa Richardin kuoleman jälkeen, ja kuinka heidän maailmansa ja keskinäiset suhteensa alkavat rakoilla. Lopulta poliisit pääsevät opiskelijoiden jäljille, ja Oliver tunnustaa Richardin murhan suojellakseen yhtä ystävästään, joka on oikea syyllinen. Romaanin keskiössä on hahmojen monimutkaiset platoniset ja romanttiset suhteet toisiinsa, ja se tutkii tunteiden vaikutusta vaikeisiin moraalisiin valintoihin ja päätöksiin. Temaattisesti teos käsittelee muun muassa pakkomielleitä, petosta, lojaaliutta sekä taiteen ja todellisuuden pikkuhiljaa hämärtyvää rajaa.

Teoksessa on seitsemän keskushahmoa, joita tarkastelen tutkielmassani draamakirjallisuuden arkkityyppihahmojen kautta. Sana ”arkkityyppi” juontaa juurensa kreikan sanasta *archetypos*, ”alkuperäinen malli”, ja sillä tarkoitetaan kirjallisuustieteessä sellaisia henkilöitä, jotka edustavat yleismaailmallisia, rajattuja käyttäytymismalleja, jotka voidaan tunnistaa eurooppalaisen kulttuurikehyksen tasolla. Arkkityypit kumpuavat erityisesti antiikin Kreikan ja keskiajan Euroopan traditiosta, ja näitä hahmoja esiintyy kirjallisuudessa toistuvasti läpi aikakausien. Arkkityyppisiksi hahmoiksi voidaan määritellä esimerkiksi kanonisesti tunnetut Faust, Oidipus ja Faidra. (Pavis 1998, 29.) Myös Rion teoksen seitsemän keskushahmoa toistavat arkkityyppisiä käyttäytymismalleja, jotka voidaan jakaa karkeasti kuuteen kategoriaan: tyranni, sankari, konna, viettelijätär, viaton tyttö ja sivuhahmo. Sivuhahmon kategoriaan kuuluu kaksi henkilöitä, joista toinen on romaanin kertoja Oliver. Kertojana Oliver tarkkailee muita sivusta, ja siksi hän kuuluu sivuhahmon kategoriaan, mutta toisaalta sivuhahmo voi ottaa myös monia erilaisia rooleja, niin kuin Oliver romaanin tapahtumien aikana tekee.

Tutkielmassani erittelen, kuinka Rion romaanin hahmot tuottavat ja toteuttavat omaa arkkityyppiään, ja millainen suhde arkkityypeillä on toisiinsa. Tutkin, millaisen roolin kukin

keskushahmoista ottaa tragedian, eli Richardin kuoleman, aikana, ja kuinka hahmojen keskinäinen roolijako järkkyy yhden poistuttua joukosta. Kaikkia hahmoja voidaan pitää enemmän tai vähemmän syyllisinä Richardin kuolemaan, ja mielenkiintoista onkin se, kuinka eri hahmot pyrkivät todistamaan syyttömyyttään sekä poliiseille, maailmalle että itselleen. Toisaalta tutkin myös sitä, millä tavoin hahmot rikkovat omia arkkityyppejään, ja kuinka osa heistä kehittyy tarinan edetessä arkkityypistä toiseen. Vaikka tutkielmani lähtökohtana ovat klassiset hahmoarkkityypit, en pyri todistamaan Rion henkilöahmojen toteuttavan niitä täydellisesti, vaan arkkityypit toimivat pidemminkin lähtökohtana laajempaan henkilöahmoanalyysiin.

Henkilöahmoanalyysi on olennainen osa kirjallisuudentutkimusta, sillä se auttaa ymmärtämään henkilöahmojen rakentumista ja representaatiota, mutta toimii myös välineenä tekstin syvällisemmälle ymmärtämiselle. Vaikka juonen ja tapahtumien tutkiminen on tärkeää, usein merkittävää on myös se, minkälaiselle henkilöahmolle kertomuksen kuvaamat tapahtumat tapahtuvat. Mielenkiintoista on etenkin henkilöahmon kehittyminen ja muuttuminen suhteessa kertomuksen tapahtumiin. Henkilöahmotutkimus on kirjallisuuden perustutkimusta, sillä kuten James Phelan (1989, 11) on todennut, henkilöahmojen mielekkään tutkimisen perusteluksi riittää, että kirjailija kirjoittaa hahmonsä representoimaan oikeaa ihmistä, ja lukijat pystyvät erottamaan tällaisen representaation ajatuksen tekstistä. Erityisen merkittävää Rion romaanin kohdalla on se, kuinka tarinan henkilöahmot suhteutuvat William Shakespearen näytelmien hahmoihin.

If We Were Villains on vahvasti sidoksissa Shakespearen tuotantoon, ja romaanin sekä Shakespearen näytelmien välillä vallitsee huomattava intertekstuaalinen keskustelu. Rion romaanin henkilöahmot siteeraavat Shakespearea arkisessa puheessaan, Dellecherin opiskelijat harjoittelevat ja esittävät adaptaatioita pelkästään Shakespearen näytelmistä, ja romaanin juonellisten ainestenkin voidaan katsoa olevan sekoitus Shakespearelle tyypillisiä draamaelementtejä. Tämä yhteys kielii Shakespearen tuotannon ajattomuudesta ja universaaliudesta. Shakespearen henkilöahmot representoivat ihmisluonnon ja ihmissuhteiden monisyistä kenttää, joka ylittää historialliset ja kulttuuriset rajat. Henkilöahmojensa kautta Shakespeare tutkii ihmisen tunteiden, kannustimien ja moraalisten valintojen verkostoa. Kirjallisuuskriitikko Harold Bloom (1998, 4) on jopa ilmaissut, että käsityksemme modernista inhimillisestä persoonallisuudesta palautuu Shakespeareen. Väitteestä voi olla montaa mieltä, mutta on totta, että shakespearelaiset hahmot liikkuvat

erilaisina muunnoksina osassa uudempaa kirjallisuutta, ja *If We Were Villains* edustaa yhtä tällaista romaania.

Rion romaanissa korostuu etenkin neljä Shakespearen kuuluisaa tragediaa. Näitä ovat *Romeo ja Julia* (*Romeo and Juliet*, n. 1597), *Julius Caesar* (n. 1599), *Kuningas Lear* (*King Lear*, 1603–1606) ja *Macbeth* (1603–1606). Henkilöhahmot harjoittelevat ja esittävät kyseisiä näytelmiä, mutta niillä on myös vahva yhteys romaanin tapahtumiin, teemoihin ja henkilöhahmoihin. Kuljetan näitä neljää Shakespearen näytelmää läpi koko tutkielman, ja tutkin, kuinka romaanin henkilöhahmot ja tapahtumat suhteutuvat näytelmiin.

1.2 Teoreettiset lähtökohdat

Tutkielmani teoreettisessa keskiössä on henkilöhahmotutkimus. Varhaisessa formalistisessa ja strukturalistisessa teoriassa henkilöhahmon funktio oli olla lähinnä juonta eteenpäin kuljettava väline, jonka katsottiin olevan toiminnalle alisteinen. Henkilöhahmon reduktiota pidettiin metodologisesti välttämättömänä, jotta tarinan merkittävin osuus, itse juoni, voitiin purkaa helpommin narratiivisiin osiin. (Rimmon-Kenan 1999, 46.) Varhaiset kirjallisuustieteelliset teoriat siis perustuivat aristoteeliselle ajatukselle henkilöhahmoista toiminnan agentteina. Esimerkiksi kielitieteilijä A. J. Greimas (1979/1966, 210) kehitti strukturalistisen toimijoiden teorian, jossa toiminta määrittää hahmon joko aktantiksi, eli yleiseksi, helposti kategorisoitavaksi hahmoksi, tai aktoriksi, eli hahmoksi, jolla on omia erityispiirteitä kertomuksesta riippuen. Aktoreita voi olla lukuisia, mutta aktanttien lukumäärä on Greimasin mukaan aina kuusi: lähettäjä, vastaanottaja ja objekti sekä auttaja, vastustaja ja subjekti. Henkilöhahmot ovat aktanttiteorian mukaan kuitenkin riippuvaisia juonellisista tapahtumista.

Toinen aktanttiteoriaan verrattavissa oleva teoria on venäläisen formalistin Vladimir Proppin (1968/1928, 79–80) satututkimukseen perustuva teoria seitsemästä toimintaan perustuvasta ja yleisesti esiintyvistä hahmoroolista. Nämä roolit ovat konna, lahjoittaja, auttaja, etsitty ja etsityn isä, lähettäjä, sankari ja väärä sankari. Proppin mukaan yksittäinen henkilöhahmo voi toteuttaa teoksen sisällä useampaa roolia, ja toisaalta myös yhdellä roolilla voi olla useampi toteuttaja. Tällainen lähestymistapa roolien joustavuuteen sopii sinällään myös Rion romaaniin, sillä hänen hahmonsakaan eivät toteuta vain yhtä stabiilia roolia, joskin aion käsitellä henkilöhahmoja Proppista poiketen myös toiminnasta irrallaan. Proppin teoria hahmoroleista tulee melko lähelle ajatusta arkkityypeistä, mutta itse arkkityyppi-termi tulee psykiatri C. G.

Jungilta, ja kirjallisuustieteeseen sitä on soveltanut ensimmäisten joukossa kirjallisuusteoreetikko Northrop Frye esseeteoksessaan *Anatomy of Criticism* (1971|1957). Hyödynnän tutkimuksessani myös Joseph Campbellin laajaa tutkimusta sankarin arkkityypistä teoksessa *Sankarin tuhannet kasvot* (*The Hero with a Thousand Faces*, 1949. Suom. 1990).

Sekä aktanttiteoria että Proppin rooliteoria antavat vakaan pohjan henkilöhahtutkimukselle, mutta ne eivät ota suuremmin kantaa itse hahmoon toiminnan takana. Henkilöhahmot voivat olla toki olemassa toimintaa varten, mutta usein hahmojen teot ja päätökset peilaavat myös tekijäänsä. Näiden teorioiden lisäksi aionkin käsitellä henkilöhahtojen ja tapahtumien riippuvuussuhdetta retorisen kertomusteorian välineillä, sillä kyseinen suuntaus suhtautuu henkilöhahtoon elävämpänä ja kehitykseen kykenevänä osana kertomusta. *If We Were Villains* on lajityypiltään trilleri, joten sen juonelliset tapahtumat pyrkivät ylläpitämään jännitystä, mutta tapahtumat antavat tilaa myös hahmokehitykselle ja psykologiselle pohdinnalle. Hahmokehitys korostuu etenkin kertoja Oliverissa, ja siksi ei ole mielekästä väittää, että hän olisi olemassa vain toiminnan agenttina. Nykytutkimuksessa henkilöhahtoja ajatellaankin usein laajemmalla mittapuulla, eikä henkilöhahto ole enää pelkästään toiminnan väline (Käkelä-Puumala 2014, 244). Nojaan tutkielmassani vahvasti amerikkalaisen tutkija James Phelanin ajatuksiin kertomuksen retoriikasta.

Kertojan roolilla on retorisessa kertomusteoriassa paljon merkitystä, sillä kertoja voi esimerkiksi asemoida lukijan tiettyyn käsitykseen hahmojen luonteenpiirteistä jo ennen toiminnan alkamista (Phelan 2007, 1). Rion romaanissa huomionarvoista onkin, että lukija vastaanottaa kaiken tiedon tapahtumista ja muista hahmoista Oliverin kautta, ja siksi esimerkiksi hahmojen hierarkkiset suhteet kumpuavat kertojan subjektiivisesta näkemyksestä. Mielenkiintoista on myös Oliverin oma arkkityyppi, sivuhahmo, sillä kyseinen rooli antaa tilaa tarkkailla muita sivummalta ja tehdä tulkintoja muiden arkkityyppien ulosannista. Retorinen kertomusteoria ottaa kantaa myös teoksen esteettiseen ja eettiseen muotoon, ja uskottavat, psykologiset henkilöhahtot voivat sen mukaan lähtökohtaisesti vedota lukijan tunteisiin. Lukijat arvioivat teoksia eettisten, esteettisten ja tulkinnallisten näkökulmien kautta (Phelan 2007, 9).

Koska tutkimani romaani on vahvasti kytköksissä Shakespearen teoksiin, kuljetan intertekstuaalisuuden käsitettä mukanani läpi tutkielman. Intertekstuaalisuus, eli tekstien

väliset suhteet, tulee esiin sekä implisiittisesti että eksplisiittisesti niin Rion teoksen sitaateissa, henkilöhahmoissa kuin itse juonessakin. Arkkityyppejä on myös mahdotonta tutkia vertaamalla niitä muihin kirjallisuudessa esiintyviin hahmoihin. Pyrin kuitenkin pitämään vertailukohteeni melko tiukasti Shakespearen tuotannossa, jotta intertekstuaaliset viittaukset eivät pääse leviämään liian laajalle.

Intertekstuaalisuus näkyy vahvasti *If We Were Villains* -romaanin muodossa, sillä se käyttää Shakespearen näytelmiin yhdistettyjä draamallisia keinoja hyväkseen. Esimerkiksi romaanin luvut on nimetty lukujen sijasta kohtauksiksi, ja kirja on jaettu viiteen näytökseen samalla tavoin kuin Shakespearen näytelmät ovat jälkikäteen jaettu. Välillä hahmojen repliikit on myös kirjoitettu hetkellisesti allekkain draamatekstille ominaiseen muotoasuun. Tästä voidaan päätellä romaanin olevan pastissi Shakespearen näytelmistä, ja sen on tarkoitus jäljitellä shakespearelaista ominaistyyliä sekä luoda yhteyttä menneeseen aikakauteen. Toisaalta romaani myös aika ajoin liioittelee tyylijäljitelmää, joten sen voisi osittain katsoa olevan myös parodisessa suhteessa esikuviinsa. Käsittelen romaania pastissin ja parodian käsitteiden kautta viimeisessä käsittelyluvussa.

1.3 Tutkielman eteneminen

Lähden liikkeelle henkilöahmotutkimuksen teoreettisista tutkimussuuntauksista. Käsittelen ensin lyhyesti varhaisempia henkilöahmoteorioita, etupäässä formalistista ja strukturalistista näkemystä, ja nostan esille muun muassa edeltävässä alaluvussa mainitsemani aktanttiteorian ja Proppin rooliteorian. Lisäksi käsittelen erikseen arkkityyppejä kirjallisuudessa. Tämän jälkeen siirryn laajentamaan henkilöahmojen käsittelyä retorisen kertomusteorian avulla. Viimeinen teoreettinen alalukuni käsittelee intertekstuaalisuutta ja shakespearelaisia subtekstejä, joita käsittelen nostamalla havainnollistavia esimerkkejä Rion romaanista.

Luvussa 3 siirryn käsittelemään arkkityyppejä Rion romaanissa. Käyn ensin läpi romaanissa esiintyvät arkkityypit, ja erittelen, ketkä hahmot edustavat mitäkin arkkityyppiä ja miksi. Sen jälkeen käsittelen hahmojen välistä roolijakoa. Rion romaanin jokainen hahmo edustaa erotteluni mukaan yhtä keskeistä arkkityyppiä, ja nämä arkkityypit asettuvat hierarkkiseen järjestykseen, jossa tyranni on huipulla ja sivuhahmot järjestyksessä alimpana. Pohdin, minkälaisen roolin hahmot ottavat tarinan alussa, ja miten Richardin kuolema vaikuttaa

keskeisten hahmojen ryhmädynamiikkaan. Kiinnostavaa on myös se, millaiset pyrkimykset vaikuttavat yksittäisten hahmojen valintoihin.

Romaanin henkilöahmot eivät kuitenkaan edusta alusta loppuun yhtä ja samaa arkkityyppiä, ja siksi kolmannen käsittelyluvun viimeinen alaluku keskittyy arkkityyppien rikkoutuviin rajoihin sekä henkilöahmon kehittymiseen arkkityypistä toiseen. Kiinnostavaa on etenkin se, millaiseksi yksittäinen hahmo muovautuu romaanin tapahtumien myötä, ja miten alkutilanne eroaa lopputulemasta. Joillakin hahmoilla kehityskulku on selkeästi havaittavissa, mutta jotkut, esimerkiksi tyranni, jäävät alkuperäisen roolinsa vangiksi.

Luvussa 4 käsittelen intertekstuaalista suhdetta Rion romaanin ja Shakespearen näytelmien välillä. Erittelen järjestyksessä neljää aikaisemmin mainitsemaani Shakespearen näytelmää suhteessa Rion romaaniin, ja etsin samankaltaisuuksia teoksissa esiintyvien henkilöahmojen ja heidän kohtaloidensa välillä. Viimeisessä alaluvussa nostan esiin parodian ja pastissin käsitteet, joiden avulla tulkitseen Rion romaanin suhdetta Shakespearen tuotantoon.

2 Teoreettinen tausta ja keskeiset käsitteet

2.1 Arkkityypit kirjallisuudentutkimuksessa

2.1.1 Arkkityyppitutkimusta edeltävät teoriat

Varhaisessa kirjallisuudentutkimuksessa henkilöahmo nähtiin toissijaisena juonellisiin tapahtumiin verrattuna. Tällainen suhtautumistapa on nähtävissä Aristoteleen varhaisissa tutkimuksissa, joissa henkilöahmoa kuvataan puhtaasti toiminnan agenttina tai suorittajana, eikä hahmon luonteella ole suurta merkitystä (Aristoteles 2012, 203). Hahmon merkitys syntyi aristoteelisessa draamassa toiminnan kautta. 1700-luvulta lähtien kirjallisuuden tutkimuksessa on kuitenkin vallinnut ajatus henkilöahmosta tarinan tärkeimpänä komponenttina, joskin aristoteelinen näkemys nousi pinnalle hetkeksi venäläisen formalismin ja strukturalistisen narratologian aikana 1900-luvulla.

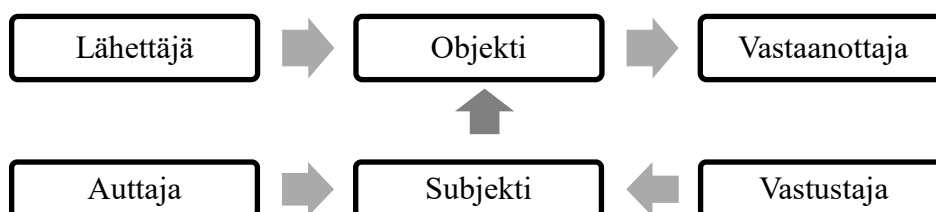
Formalistit ja strukturalistit suhtautuivat henkilöahmoon redusoivasti, tosin syynä heillä oli Aristoteleesta poiketen ihmiskeskeisyydestä luopuminen sekä henkilöahmojen tutkimisen metodologinen vaikeus. Molemmat tutkimussuuntaukset perustuivat kirjallisuuden syvärakenteelle, eli kirjallisuuteen suhtauduttiin järjestelmänä, joka sisältää erilaisia narratiivisia ”kielioppeja”. Näitä kielioppeja oli helpompi kehittää toiminnalle kuin henkilöahmoille. Henkilöiden tutkimus ei sopinut suuntausten rakennetta koskeviin teorioihin, ja siksi hahmot siirtyivät tutkimuksessa syrjään. Teoriat jopa vastustivat henkilöahmojen yksilöllisyyttä ja psykologista syvyyttä. (Rimmon-Kenan 1999, 41.)

Venäläinen formalismi perustui kirjallisuuteen autonomisena järjestelmänä, eikä tutkimussuuntaus ottanut suuremmin kantaa eri teosten aatteelliseen sisältöön. Tämä on selkeästi nähtävissä venäläisen formalisti Vladimir Proppin vuonna 1928 julkaistussa tutkimuksessa, jossa hän erotteli venäläisten kansansatujen pienimpiä toiminnallisia osia, funktioita. Tutkimus keskittyi kolmeen kymmeneen yhteisen ihmesadun perusfunktioon, mutta Propp erotteli myös seitsemän yleistä roolia, jotka toistuvat satujen henkilöahmoissa. Näitä ovat konna, lahjoittaja, auttaja, etsitty ja etsityn isä, lähettäjä, sankari ja väärä sankari (Propp 1968, 79–80). Yksittäisellä henkilöahmolla voi olla useampi rooli teoksen sisällä ja toisaalta yhdellä roolilla voi olla useampikin toteuttaja, mutta hahmojen funktiot pysyvät aina samana. Jokaisella hahmolla on oma tehtävänsä, joka rakentaa juonta.

Proppin mukaan konnan rooli on olla esteenä sankarin pyrkimyksille. Lahjoittaja taas antaa sankarille jonkin yliluonnollisen esineen tai voiman, ja auttaja puolestaan auttaa sankaria esimerkiksi siirtymään paikasta toiseen, selvittämään vastoinkäymisen tai pelastautumaan täpärästi tilanteesta. Etsitty, ihmesaduissa yleensä prinsessa, edustaa vaikeaa tehtävää, jonka päätteeksi sankari saa palkinnon, useimmiten prinsessan käden. Etsityn isä kuuluu samaan kategoriaan etsityn kanssa, sillä monissa saduissa juuri isä asettaa vaikean tehtävän testatakseen sankaria. Viides kategoria on lähettäjä, jolle Propp ei mainitse muuta funktiota kuin nimensä mukaisen lähettämisen. Kuudes kategoria on itse sankari. Sankari lähtee suorittamaan etsittyä koskevaa tehtävää, reagoi lahjoittajan vaatimuksiin, ja lopuksi on häät. Väärä sankari on toinen samaa tehtävää suorittava hahmo, joka toimii kunnianttomasti ja saa lopussa rangaistuksen. (Propp 1968, 79–80). Propp mainitsee, että funktioita voi olla muitakin, esimerkiksi valittaja, informantti tai panettelija, mutta ne eivät kuulu keskeisimpiin toiminnan rooleihin.

Sadun hahmojen identiteetti, ominaisuudet ja nimet vaihtelevat, mutta funktiot pysyvät samana, ja siksi Proppin mukaan täytyy ensin tutkia, mitä tehdään, ja vasta sen jälkeen, kuka tekee ja miten. Hahmojen ominaisuudet antavat tarinalle sen viehättyksen, mutta henkilöahmot ovat loppujen lopuksi helposti korvattavissa toisilla hahmoilla. (Propp 1968, 87.) On esimerkiksi merkityksetöntä, onko tarinan konna lohikäärme, noita, varas tai kauppias, sillä tällainen erittely kiinnostaa vasta, jos hahmo esitetään yleismaailmallisempien ongelmien näkökulmasta (Propp 1968, 91).

Proppin tutkimus rajoittuu vain ihmesatujen henkilöahmoihin, ja siksi tutkimuksen ei voi katsoa toimivan sellaisenaan jokaisen kaunokirjallisen teoksen kohdalla. Proppin teoria ihmesaduista on myöhemmin toiminut pohjana strukturalisti A. J. Greimasin aktanttiteorialle, joka tiivistää hahmoroolit abstraktimmin kuuteen kategoriaan:



Kuvio 1
Aktanttimalli (Greimas 1966).

Siinä missä Proppin hahmoteoria keskittyy ihmesatuihin, Greimasin mukaan aktanttiteoriaa voi hyödyntää kaikkiin kirjallisuuden lajeihin. Teoriassa siis kaikki kaunokirjalliset henkilöahmot voidaan jaotella kuuteen erilaiseen toimijaluokkaan sen perusteella, mitä he tarinassa tekevät. Jos teoriaa verrataan Proppin teoriaan, tarinan subjekti vastaa sankaria ja objekti etsittyä, mutta loput kategoriat eivät istu yksiselitteisesti yhteen Proppin ajatusten kanssa, sillä Proppin kategoriat ovat vahvasti sidoksissa venäläisiin kansansatuihin (Greimas 1979, 202–205).

Greimas (1979, 201) määrittelee subjektin ja objektin suhteen yleisesti haluksi, jossa niin kutsuttu haluaja on subjekti ja halun kohde puolestaan objekti. Jos teoriaa tarkastellaan halun kautta, subjekti havittelee halunsa kohdetta, objektia, ja objekti sijaitsee kommunikatiivisesti lähettäjän ja vastaanottajan välillä. Auttaja pyrkii auttamaan subjektin halun toteutumista tai kommunikaatiota subjektin ja objektin välillä, kun taas vastustaja pyrkii asettumaan näiden välille (Greimas 1979, 204–206). Yksittäisen lauseen tasolla esimerkiksi lauseessa ”Pierre ja Paul antavat Marylle omenan” (Rimmon-Kenan 1999, 47) Pierre ja Paul ovat molemmat lähettäjiä, Mary on vastaanottaja ja omena puolestaan objekti.

Aktantit voidaan täten määritellä yleiseksi, suoraviivaisesti kategorisoitavaksi hahmoksi, mutta Greimas nostaa esille myös termin ”aktori”, joka tarkoittaa sellaista hahmoa, joka saa erityispiirteitä kertomuksen kontekstissa. Aktanttien määrä on aina kuusi, mutta aktoreita voi olla lukuisia. (Greimas 1979, 210–211.) Esimerkiksi tarinan auttaja-aktantti voi ottaa minkä tahansa aktorin muodon, oli aktori sitten ihminen, eläin, tai vaikkapa puu, joka auttaa subjektia näyttämällä tälle oikean tien. Vaikka aktoreita voi olla monenlaisia, niiden tarkoitus sitoutuu Greimasin mukaan kuitenkin aktantteihin, ja siksi ne ovat riippuvaisia juonellisista tapahtumista (Greimas 1979, 211). Sama aktori voi myös toteuttaa useampaa eri aktanttia eri kohdissa tarinaa. Edellisen kappaleen lause-esimerkissä Pierre ja Paul ovat yksittäisiä aktoreita, mutta molemmat edustavat samaa aktanttia.

If We Were Villains -romaanin voidaan tarkastella aktanttiteorian kautta esimerkiksi asettamalla kertoja Oliver subjektin paikalle. Oliver haluaa pitää Richardin murhan onnettomuutena, joten objektin paikalle voidaan asettaa abstraktisti salaisuuden säilyttäminen. Alexander, tarinan konna, keksii alun perin suunnitelman murhan salaamiseksi, ja siten hän antaa salaisuuden Oliverin kannettavaksi. Alexander on siis lähettäjä. Vastaanottaja on tässä

tapauksessa Colborne, joka kymmenen vuotta myöhemmin kuulee totuuden. Auttajina salaisuuden säilyttämisessä toimivat Oliverin viisi ystävää, Alexander mukaan luettuna, ja Colborne sekä muut poliisit toimivat tilanteessa vastustajina, jotka yrittävät ratkaista salaisuuden. Tämä on yksi aktanttiteoriaa hyödyntävä tulkinta romaanista, mutta kaava muuttuu sitä mukaa, ketkä tai mitkä laitetaan subjektin ja objektin kohdalle. Kenenkään romaanin hahmon pyrkimyksiä ja halun kohteita ei voi tiivistää vain yhdeksi objektiksi.

Sekä formalistinen että strukturalistinen tutkimussuuntaus perustuvat kielelliselle ja diskursiiviselle henkilöahmolle, ja siksi niissä henkilöahmo niin sanotusti ”tekstualisoidaan” jonkin funktion toteuttajaksi (Rimmon-Kenan 1999, 47). Koen, että Proppin ja Greimasin teorit antavat hyvän suunnan arkkityyppisten hahmojen tarkasteluun, mutta kumpikaan ei sellaisenaan riitä antamaan riittävän tarkkaa kuvaa hahmoista. Proppin jaottelun ongelma on sen rajallinen tutkimusaineisto, joka tekee jaottelusta miltei mahdottoman soveltaa moderniin fiktion. Greimasin aktanttimalli on puolestaan hyvin abstrakti, ja se jättää henkilöahmojen ominaisuudet kokonaan toiminnan varaan. Aktantit voivat vaihtua sitä mukaa, kuka henkilöahmoista asetetaan subjektin paikalle, eikä teoria selitä, miksi jotkut hahmot tuntuvat kirjallisuudessa elävämmiltä kuin toiset. Näistä syistä koen, että arkkityyppitutkimus on parempi teoreettinen lähestymistapa hahmotyyppien tutkimukseen.

2.1.2 Arkkityyppitutkimus

Sana *arkkityyppi* on peräisin psykologi C. G. Jungin analyttisestä myyttien tutkimuksesta, joita hän tutki potilaidensa unien avulla. Jung päätteli, että mytologisia elementtejä sisältävät unet tulivat syvältä ihmisen psyyken tiedostamattomasta perustasta, ja alkoi kutsua tällaisia aiheeltaan samankaltaisia unien ilmiöitä arkkityypeiksi. Tämä lähtökohta takanaan arkkityyppi on vakiintunut tarkoittamaan symbolista henkilömallia, joka on tunnistettavissa yleisellä tasolla. Tärkeimmiksi arkkityypeiksi Jung mainitsee muun muassa Jumalan, sankarin, äidin, isän, ihmelapsen ja vanhan viisaan miehen. (Davis 1985, 28.)

Kirjallisuudentutkimukseen arkkityyppinä on ensimmäisten joukossa hyödyntänyt kirjallisuuskriitikko Northrop Frye. Fryen (1971, 171–172) mukaan fiktiivisen teoksen hahmotyypit määrittävät sen mukaan, mitä lajityyppiä fiktiivinen teos edustaa. Esimerkiksi komedia vaatii koomista tunnelmaa ja hauskaa loppuratkaisua, ja siksi hahmot ovat yleensä

huijareita, itsestään pilkkaa tekeviä hahmoja tai ilveilijöitä, kun taas tragediassa on tarvetta traagiselle sankarille, joka on sekä sankarillinen että inhimillinen (Frye 1971, 172; 207).

Fryen mukaan ei ole järkevää erotella tyyteltäviä ja todenmukaista hahmoa toisistaan, sillä hahmon todenmukaisuus muodostuu arkkityypin päälle. Toisin sanoen arkkityyppi ei ole kokonainen hahmo, mutta se on kuitenkin tärkeä komponentti hahmon rakentumisen taustalla (Frye 1971, 172). Arkkityypiset hahmot ovat Fryen (1971, 103) mukaan mitäänsanomattomia silloin, kun niitä käytetään sellaisinaan, mutta niillä saa aikaan rikkaita ja vaihtelevia hahmoja, kun niitä käytetään rakenteellisina funktioina kirjallisuudessa.

Olen erotellut *If We Were Villains* -romaanista kuusi arkkityyppiä, jotka ovat tyranni, sankari, konna, viettelijätär, viaton tyttö ja sivuhahmo. Sivuhahmon rooli on sinänsä vapaampi, sillä he voivat edustaa mitä hahmoa tahansa tarpeen mukaan, mutta muita hahmoja määrittävät tarinan aluksi tyytellyt roolit. Richard on tyranni, joka hallitsee ystäväpiiriä ja saa automaattisesti kaikki pääroolit. James on sankari, josta kaikki pitävät, ja joka päättyy lavalla aina sankarihahmoksi. Alexander on luonteeltaan piikittelevä ja toisia ohjaileva konna. Viettelijättären roolin saa kaunis ja itsevarma Meredith, ja viaton tyttö puolestaan on rauhallinen ja seesteinen Wren. Kertoja Oliver jakaa sivuroolin Filippan kanssa. Käsittelemäni arkkityypit perustuvat teoksen alussa esiintyviin hahmoesittelyihin, joissa korostuu kyseiset draaman tyyppihahmot. Kaikki hahmot eivät kuitenkaan pysy muuttumattomana tai yhtä helposti tyyteltävänä romaanin loppua kohden. Paneudun tarkemmin kirjan hahmoarkkityypien ominaisuuksiin ja niiden ilmenemismuotoihin käsittelyluvussa 3.

Northrop Fryen (1971, 171–172) mukaan henkilöahmot syntyvät toiminnan kautta. Vaikka tämä pitää paikkansa siinä mielessä, että toiminta ja juoni muovaavat tarinan sellaiseksi kuin se on, henkilöahmot ovat kiinnostavia myös toiminnasta irrallaan, sillä niiden tarkoitus on representoida oikeita ihmisiä. Henkilöahmon taustalla on toki aina ajatus sen tekstuaalisesta luonteesta. Henkilöahmo ei voi koskaan vastata oikeaa ihmistä, mutta hahmot kuitenkin pyrkivät representoimaan todellista subjektia, ja siksi hahmon psykologinen puoli on tärkeää ottaa huomioon. Lisäksi hahmot rakennetaan niin, että ne vetoavat lukijan tunteisiin, ja siksi itse hahmolla toiminnan takana on myös väliä. Arkkityypit ovat hyvä lähtökohta hahmojen tutkimiselle, mutta ne eivät itsessään muodosta riittävää kuvaa moniulotteisesta henkilöahmosta.

2.2 Retorinen kertomusteoria

Vielä narratologiassa oli melko suoraviivainen käsitys hahmosta juonen agenttina, joskin esimerkiksi tutkija Shlomith Rimmon-Kenan (1999, 55) nosti esille ajatuksen hahmojen erilaisuudesta tyypittelevän kuvauksen ja moniulotteisen kuvauksen välillä. Tällöin myös sillä on merkitystä, kuinka paljon hahmon sisäistä elämää raotetaan, ja kuinka paljon hahmo muuttuu tarinan aikana. Kyseinen suhtautuminen eroaa jo reilusti aristoteelisesta ajatuksesta, jossa hahmokehitys nähtiin turhana. Aristoteleen (2012, 181) mukaan hahmojen muuttumattomuus läpi teoksen tapahtumien oli toivottavaa. Täytyy kuitenkin muistaa, että antiikin tragediat ovat peräisin ajalta, jolloin moderni psykologinen subjekti ei ollut vielä niin sanotusti syntynyt, ja vasta myöhemmässä kirjallisuudessa vakiintui ajatus siitä, että hahmojen kehitys on merkki onnistuneesta ja mielenkiintoisesta luonnekuvauksesta. Usein henkilöahmotutkimuksessa viitataan myös kirjailija E. M. Forsterin (1949, 65–71) hahmoluokitteluun, jossa ”litteä” henkilöahmo perustuu yhdelle tai muutamalle ominaisuudelle, ja ”pyöreä” henkilöahmo taas on moniulotteinen hahmo, jonka moninaisista piirteistä muodostuu kuva oikeasta ihmisestä.

Henkilöhahmojen psykologinen ulottuvuus on ollut kirjallisuudessa ja sen tutkimuksessa esillä 1700-luvulta alkaen, ja modernissa henkilöahmotutkimuksessa hahmot mielletään tarinan tärkeäksi komponentiksi (Käkelä-Puumala 2014, 247; 253). Lisäksi oikean ihmisen kaltainen ulosanti ja hahmon psykologinen kehitys ovat mimeettisen, eli todellisuutta jäljittelevän tulkintatavan ytimessä. Esimerkiksi psykoanalyysiä käytetään kirjallisuudentutkimuksessa apuna, kun halutaan tutkia esimerkiksi henkilöahmojen, kertojan tai lukijan tiedostamatonta minuutta kaunokirjallisessa teoksessa. Joseph Campbell (1990, 222) kirjoittaa, että kuvitellun ja usein mytologisen aineksen avulla ihmiset ilmaisevat metaforisesti tiedostamattomia toiveitaan, pelkojaan ja jännitteitään, jotka ovat piilossa yksilön tiedostamien käyttäytymiskaavojen takana.

Kirjallisuuden lukeminen on turvallinen tapa käsitellä hankalia ja kiellettyjäkin asioita. Jos *If We Were Villains* -romaanin tarkastellaan lukijoiden tiedostamattomien halujen valossa, siitä avautuu monia erilaisia tulkinnan mahdollisuuksia. Esimerkiksi tarinan sisältämä väkivalta ja murha, ja toisaalta taas intohimoinen rakkaus ja päällekkäiset rakkaussuhteet voivat olla asioita, joita lukija ei halua omassa elämässään, mutta kaipaa lukukokemukseltaan tyydyttäväksi mielenkiintonsa niitä kohtaan. Tarinamaailmassa ihminen voi käydä läpi

tunteita ja tilanteita, joiden läpikäyminen todellisuudessa ei olisi mahdollista tai toivottavaa, sillä fiktiota käytetään ymmärtämään todellisen elämän ongelmia (Bacon 2010, 15). Myös kuvaus vahvasta kollektiivisesta pakkomielleestä, Rion romaanin tapauksessa näyttämötaiteeseen, voi muodostua jopa eroottisia sävyjä saavaksi fantasiaksi.¹

Retoriseen kertomusteoriaan² erikoistunut tutkija James Phelan (1989, 9) erottelee henkilöhahmojen rakentumiselle kaksi tärkeää komponenttia: näiden ulottuvuuden, eli attribuutin, sekä tehtävän, eli funktion. Ulottuvuus pitää sisällään kaikki ne ominaisuudet, joita hahmolla on riippumatta tarinasta, jonka sisällä hän esiintyy. Tehtävä puolestaan kuvaa näiden ominaisuuksien soveltamista tarinaan sen kehittyvän rakenteen kannalta. Ulottuvuus siis muuttuu tehtäväksi tarinan edetessä. Tästä lähtökohdasta käsin Phelan on tutkinut henkilöhahmojen kehitystä temaattisesta hahmosta mimeettiseksi, eli jonkin luonteenpiirteen tai rajatun tarkoituksen varaan kirjoitetun temaattisen hahmon muutosta tarinan edetessä todellisuutta jäljitteleväksi, mimeettiseksi hahmoksi. Phelan (1989, 57–60) nostaa esimerkkinä Elizabeth Bennetin ja herra Darcyn hahmot Jane Austenin romaanissa *Ylpeys ja ennakkoluulo* (*Pride and Prejudice*, 1813). Molemmat hahmot rakentuvat romaanin alussa ”ylpeyden” ja ”ennakkoluulon” attribuuttien kautta, mutta hahmot kehittyvät tarinan myötä omiksi persoonikseen. Tyypitellyt, temaattiset hahmoroolit kehittyvät usein juonellisen kehityksen edetessä moniulotteisemmiksi hahmoiksi, ja saattavat jopa murtautua emansipatorisesti ulos alkuperäisestä roolistaan. Temaattinen alkuasetelma ei siis suinkaan estä henkilöhahmon kehittymistä roolista toiseen tai kokonaan roolien ulkopuolelle.

Puhtaasti temaattisessa tulkinnassa piilee eettinen ongelma, sillä kirjallisuuden hahmot jäljittelevät oikeita ihmisiä, ja oikeiden ihmisten arviointi jonkin tietyn mallin mukaan synnyttää ja vahvistaa stereotypioita ja ennakkoluuloja. Phelan (1989, 13–14) kritisoi kertomuksen liiallista tematisointia, koska useimmiten se tehdään liian aikaisin tai huolimattomasti, ottamatta tarpeeksi huomioon henkilöhahmon subjektiivista tilannetta. Temaattisen tulkinnan lisäksi henkilöhahmoa tulisikin Phelanin retorisen kertomusteorian mukaan tarkastella myös mimeettisesti ja synteettisesti.

¹ Monia *Dark Academia* -ilmiöön liittyviä teoksia yhdistää kuvailu suljetun yhteisön yhteisestä obsessiosta, joka saa vahvuudessaan aikaan jopa eroottisen latauksen sekä hahmojen välille että itse obsessioon. Esimerkiksi Tarttin romaanissa *Jumalat juhlivat öisin* obsessioon kohde on kreikkalainen Dionysos-jumala, ja Mona Awadin *Bunny* (2019) puolestaan kuvaa pakkomiellettä täydellisestä miehestä. Monissa saman estetiikan omaavissa teoksissa niiden keskushenkilöt muodostavat keskenään eräänlaisen (palvonta)kultin.

² Retoriikan tutkimisen suuntaus, jossa tekoja tarkastellaan symbolisesti niiden yleisövaikutuksen kautta. Suuntauksen klassikkotekstiksi on muodostunut Wayne. C. Boothin teos *The Rhetoric of Fiction* (1961).

Mimeettinen tulkinnan taso keskittyy siihen, miten teoksen henkilöhahmot jäljittelevät todellisuutta ja käyttäytyvät todentuntuisesti ihmisen kaltaisina olioina. Temaattinen taso tarkoittaa henkilöhahmojen ideologista ja symbolista esittämistä, joka on yleensä eriteltävissä abstrakteiksi ideoiksi, kuten edellä mainituiksi ylpeydeksi ja ennakkoluuloksi. Synteettinen taso puolestaan liittyy esityksen muotoon. Synteettisesti tarkasteltuna henkilöhahmot ovat tekstuaalisia, kaunokirjallisia komponentteja, joiden avulla tekijä on muodostanut tarinan halutunlaiseksi. (Phelan 1989, 2–3.) Temaattinen, mimeettinen ja synteettinen taso muodostavat kokonaisen henkilöhahmon, jolla on tarkoitus, subjektiivinen kokemusmaailma sekä hahmon ulkopuolinen ääni. Henkilöhahmon tulkinnan tasojen ohella retorinen kertomusteoria etsii vastauksia kysymyksiin esimerkiksi tekijyydestä, epäluotettavasta kerronnasta, tarinan ja juonen suhteesta sekä kertomuksen erilaisista yleisötasoista (Lehtimäki 2022, 12).

Strukturalistinen narratologia pyrki vielä häivyttämään tekijän ja lukijan roolit kertomuksen analyysistä, sillä sen edustajat kokivat, että teoksen todellinen tekijä ja todellinen lukija eivät kuulu tarinan kommunikaation kenttään. Toisin sanoen elämäkerrallisia tai muita henkilökohtaisia tietoja tekijästä ei ole syytä sekoittaa fiktiivisen kertomuksen maailmaan, eikä kertomuksen rakenne muutu merkittävästi lukijan vaihtuessa. (Lehtimäki 2022, 22–23.) Retorinen kertomusteoria ottaa kuitenkin narratologiasta poiketen huomioon sen, että tekijä, teksti ja lukija toimivat yhdessä tekstin rajojen ulkopuolella, ja yhteiskunnallinen sekä historiallinen konteksti tekstin takana antavat tekstin tulkinnalle olennaisia välineitä. Phelanin (2007, 3) mukaan lukijan tulkinnat kertojan ja todellisen tekijän motiiveista ovat tärkeitä, sillä kertomus koetaan ja ymmärretään niiden kautta. Lukijat arvioivat tekstiä sen muodon, etiikan ja estetiikan kautta. Peter Brooks (1984|1992, 37–38) puolestaan on todennut, että ihmisen tarve hahmottaa maailmaa kertomuksina tekee lukemisen aktista halua: halu ohjaa teoksen hahmoja toimimaan juonen sisällä, ja toisaalta se ohjaa lukijaa lukemaan tarinan loppuun. Halu siis toimii sekä tarinan sisällä että sen ulkopuolella. Brooks edustaa Phelanista poiketen psykoanalyttistä koulukuntaa, mutta molemmat suuntaukset ottavat huomioon lukijan olennaisella tavalla.

Vaikka todellinen lukija ja todellinen tekijä ovat olennaisia retorisen kertomusteorian osia, tulkitsen Rion romaania pitkälti itse tekstin osalta, jotta analyysi ei leviä liian laajalle. M. L. Riosta teoksen todellisena tekijänä lienee olennaista kuitenkin tietää, että hän on suorittanut

maisteritutkinnon Lontoon King's Collegen Shakespeare Studies -opinto-ohjelmassa. Vaikka lukijan ei tulisi päätyä tulkitsemaan tekstiä tekijän taustan tai mielipiteiden perusteella, biografinen tieto tuottaa *If We Were Villains* -romaanille ja sitä kautta Riolle uskottavan taustan. Rion tekijäkuva, implisiittinen tekijä, on hyvin perehtynyt ja innostunut Shakespearen tuotannosta. Implisiittisellä tekijällä tarkoitetaan tekstin sisäistekijää, joka ei ole yhteydessä teoksen todelliseen tekijään. Implisiittinen tekijä on todellisen tekijän ideaalinen muunnos, ikään kuin naamio, jonka tekijä on luonut tekstiin (Booth 1969, 71). Implisiittistä tekijää ei kuitenkaan pidä sekoittaa kertojaan. En palaa enää Rioon kirjailijana, mutta todellisen lukijan tulen huomioimaan käsitellessäni etenkin Richardin hahmoa sekä henkilöhahmojen kehitystä temaattisista mimeettisiksi.

Romaani on pitkä ja polveileva kirjallisuuden muoto, ja sen juonta tai henkilöhahmoja on miltei mahdotonta luokitella suoraan jonkin hallitsevan teeman alle. Siksi on tärkeää olla luokittelematta henkilöhahmoja ensin tarkastelematta, miten heidän arvomaailmansa, mielenmaisemansa ja toimintansa muodostuvat pitkän juonen aikana, ja miten hahmot muuttuvat teoksen aikana. Retorisen kertomusteorian välineet auttavat tässä pyrkimyksessä, joskin temaattinen tulkinta pysyy tarkasteluni alustana. Kuten Northrop Frye (1971, 100) toteaa, arkkityypit vaikuttavat aina lukemisen taustalla, sillä arkkityypiset symbolit toistuvat kirjallisissa teoksissa.

2.3 Intertekstuaalisuus ja shakespearelaiset subtekstit

Intertekstuaalisuus tarkoittaa tekstienvälisyyttä. Yksittäistä tekstiä ympäröi aina suuri joukko muita tekstejä, ja sen merkitys muodostuu suhteessa toisiin teksteihin. Intertekstuaalisesti teksti täytyy lukea toisten tekstien läpi, sillä yksittäinen teksti imee sisäänsä muita tekstejä sekä muuntaa niitä (Stewen 1991, 128). Kaikkein laajimmassa kontekstissaan intertekstuaalisuus voidaan mieltää kaiken kommunikaation ehdoksi, ja se pätee kirjallisuuden ohella koko kulttuurin kenttään. Rajaaminen on kuitenkin jokaisen yksittäisen tutkimuksen kohdalla tarpeen.

Intertekstuaalisuus-termin kehitti 1960-luvulla Julia Kristeva, joka pohjasi käsitteen Mihail Bahtinin dialogismiin. Bahtinin dialogismi on kieltä koskeva käsitys, jonka mukaan kaikki lausumat ja niiden merkitykset ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Dialogisen romaanin hahmojen lausumat eivät ole yksittäisiä, vaan ne ovat riippuvaisia toisista lausumista, ja

niiden merkitykset syntyvät suusta suuhun tai kontekstista kontekstiin siirryttäessä (Bahtin 1991, 36–37). Yksinkertaistettuna jokainen lausuma on vastaus edeltävään lausumaan, ja siksi kieli ei voi koskaan olla kenenkään omaa. Jokainen sana on kuorutettu toisilla sanoilla ja toisilla käyttötarkoituksilla, ja tämä dialogi ylittää myös kirjallisen teoksen rajat, tuoden tekstin vuoropuheluun ympäröivän maailman kanssa.

Kristeva kehitteli Bahtinin ajatuksia pidemmälle koskemaan kielen ohella kirjallisuutta kokonaisuudessaan. Kristevan (1980, 36) mukaan kirjailijat eivät tuota tekstiä omasta mielestään, vaan teksti syntyy yhdistelemällä aineksia jo aikaisemmin olemassa olevista teksteistä. Yksikään teksti ei ole olemassa tyhjiössä, vaan se on yhdistelmä sosiaalista ja kulttuurista tekstuaalisuutta. Siinä missä Bahtinin dialogismi keskittyy ihmissubjektien tuottamaan kieleen sosiaalisessa vuorovaikutuksessa, Kristeva syventyy abstraktisempiin termeihin tekstin ja tekstuaalisuuden tasolla. Kristevan (1980, 37) mukaan ihmisille tyypillinen tapa mieltää tekstit merkitykseltään ainutlaatuisiksi on illuusio, sillä tekstin ainutlaatuinen olemus on seurausta hetkellisestä sanojen sommittelusta, joilla on monimutkainen sosiaalinen merkitys tekstin ulkopuolella. Mitään teosta ei siis voi tutkia itsenäisenä, vaan täytyy ottaa huomioon laajempi tekstuaalinen kenttä.

Näistä lähtökohdista intertekstuaalisuus on laajentunut avaraksi tutkimuskentäksi, jonka monet kirjallisuusteoreetikot ovat ymmärtäneet eri tavoilla. Esimerkiksi ranskalainen teoreetikko Roland Barthes (1993, 115–116) käsittää intertekstuaalisuuden jatkuvana tekstien lomittaisuutena, joka johtaa todellisen tekijän, kirjailijan, metaforiseen kuolemaan. Muita intertekstuaalisuuden muokkaajia ovat muun muassa Michael Riffaterre (1984, 142), joka korostaa lukijan valtaa satunnaisen ja tarkoituksenmukaisen intertekstuaalisuuden erottamisessa, ja Gérard Genette (1997/1987, 2;5), jonka mukaan tekstiä ympäröivät kynnystekstit, esimerkiksi otsikot, esipuheet ja biografinen materiaali, valaisevat tekstin merkitystä ja ohjaavat tulkintaa.

If We Were Villains -romaniin sopivaksi intertekstuaalisuuden lukemisen strategiaksi olen valikoinut Kiril Taranovskin teorian subteksteistä. Taranovski on tutkinut venäläisen modernistirunoilija Mandelštamin tuotantoa subtekstien valossa, ja hänen useat esseensä aiheesta on myöhemmin koottu teokseen *Essays on Mandelštam* (1976). Suomessa subtekstitutkimusta on tehnyt tunnetuksi etenkin Pekka Tammi.

Subteksti tarkoittaa sellaista tekstiä, joka toimii jonkin toisen kaunokirjallisen teoksen kehyksenä. Se voi olla teksti, joka toimii impulssina uuden tekstin kirjottamisen taustalla, teksti, joka paljastaa tai tukee jonkun myöhemmän tekstin sanomaa, tai sellainen teksti, johon uudempi teksti luo poleemisen suhteen (Tammi 1991, 66). Yhdellä teoksella voi olla lukuisia subtekstejä, ja lukijan on tulkittava teosta näiden tekstien verkoston kautta. Toisaalta on tärkeää erotella tulkinnan kannalta olennaiset subtekstit, sillä subtekstien määrä voi olla ääretön, eikä niitä kaikkia ole mielekästä tai edes mahdollista ottaa huomioon. Tässä valossa Rion romaanin olennaisimmat subtekstit löytyvät Shakespearen tuotannosta.

Subtekstillä on erilaisia ilmenemistapoja. Pekka Tammi (1991, 76–89), erittelee neljä erilaista tyyppiä, joilla voidaan viitata subtekstiin uudemmassa tekstissä. Ensimmäinen näistä on ilmeinen subteksti, eli suora nimeäminen. Rion romaanissa Shakespeare nimetään lukuisia kertoja, niin historiallisena henkilönä, myyttisenä näytelmäkirjailijana kuin käsitteenäkin. Viittaus tekijännimeen, Shakespearen, viittaa useimmissa tapauksissa itse henkilön sijaan hänen tuotantoonsa ja konventioihinsa. Lukijan luotetaan tietävän, millaisia shakespeareilaiset näytelmät ovat. Toinen suora viittaus on esimerkiksi tyrannihahmon nimeäminen Richardiksi. Nimi viittaa Shakespearen kuningasnäytelmiin, jotka kertovat oikeista Englannin kuninkaista. Lukija, joka tuntee *Richard II* ja *Richard III* -näytelmät tai vaihtoehtoisesti Englannin kuninkaallisten historiaa, voi välittömästi yhdistää *If We Were Villainsin* Richard-hahmoon näiden toisten hahmojen ja henkilöiden luonteenpiirteitä ja ominaisuuksia.

Toinen subtekstin ilminemismuoto on lainaus subtekstin diskurssista. Se voi olla suora lainaus, mutta myös jollain tavalla uudelleenmuotoiltu versio lainauksesta, tosin kuitenkin niin, että viittaussuhteen pystyy havaitsemaan. *If We Were Villains* on täynnä suoria lainauksia lukuisista Shakespearen näytelmistä ja soneteista. Usein nämä lainaukset on asetettu allekkain draamakäsikirjoituksen muotoon, ja ne on kirjoitettu kursivilla, joten viittaussuhde on ilmeinen. Esimerkiksi eräässä tilanteessa Richardin paneutuessa yöpuulle ystävykset käyvät seuraavan sananvaihdon:

Richard: “*Weary with toil, I haste me to my bed—*“

Filippa: “*Spare us.*”

Richard: “*Early morning and all that.*” (*If We Were Villains*, tästä eteenpäin IWWV, 13)

Richardin ensimmäinen repliikki on suora lainaus Shakespearen sonaatista numero 27. Tämänkaltaiset sananvaihdot, jossa shakespearelaisiin virkkeisiin yhdistetään hahmojen oma ääni, toistuvat läpi romaanin. Toki tässä kohtaa voidaan miettiä, loitontaako sitaattien jatkuva läsnäolo lukijaa ja siten rikkoo mimesiksen. Lisäksi Rion romaani käyttää tyypillistä draaman tyylikeinoa esittäessään kertomuksen miljöön ja ajanjakson:

The time: September 1997, my fourth and final year at Dellecher Classical Conservatory. The place: Broadwater, Illianois, a small town of almost no consequence. It had been a warm autumn so far.

Enter the players. There were seven of us (...) (IWWV, 12).

Huomionarvoista on henkilöhahmojen esitleminen näyttelijöinä. Myös romaanin rakenne mukailee näytelmää, sillä se on jaettu viiteen näytökseen, ja lukujen nimet ovat kohtauksia. Jokaista näytöstä edeltää lyhyt prologi. Shakespearen näytelmät on jaettu myöhemmin viiteen osaan, joten viittaussuhde on eksplisiittinen. Teatterikäsikirjoituksen muoto on itsessään retorinen valinta, joka liittyy suoraan romaanin aiheeseen, ja lukija pystyy tunnistamaan yhteyden tarkoituksellisuuden.

Kolmas tyyppi on tyyllinen subteksti, joka voi ilmetä rytmin, äänteiden, komposition tai tyylikeinon lainaamisena. Tällainen subteksti ei toteudu Rion teoksessa merkittävästi sitaattien ulkopuolella. Tyylliset subtekstit esiintyvätkin suurimmilta osin runoudessa.

Viimeinen subtekstin ilmenemistyyppi on moniääninen subteksti. Se tarkoittaa samassa tekstijaoksessa ilmeneviä useampia subtekstejä, tai vaihtoehtoisesti subtekstien viittaussarjaa. Hyvä esimerkki tällaisesta on Jamesin virke, jossa hän viittaa peräti neljään Shakespearen näytelmään: ”It’s easier now to be Romeo, or Macbeth, or Brutus, or Edmund. Someone else” (IWWV, 338). James sivuaa sanoissaan *Romeota ja Juliaa*, *Macbethia*, *Julius Caesaria* ja *Kuningas Learia*, eli kaikkia teoksen tärkeimpiä subtekstejä.

Erityisen vahvasti subtekstien vaikutus näkyy Rion romaanin henkilöhahmoissa, varsinkin näiden shakespearelaisessa puheenparressa. Shakespearella oli tapana jaotella hahmoja sen mukaan, oliko kyse komediasta vai tragediasta: komedian hahmot ovat alempiarvoisia, kansanomaisesti puhuvia hahmoja, ja tragedioissa ylevät henkilöt puhuivat koristeellista

kieltä.³ Rion teoksen hahmot ovat pitkälti rikkaiden perheiden kasvatteja, jotka opiskelevat arvovaltaisessa oppilaitoksessa, ja nykypäivän mittapuulla heitä voidaan pitää yläluokkaisina. Shakespearen vaikutuksen takia oppilaiden puhetyyli on yläluokkainen ja koristeellinen, mutta myös yhteisö, joka puhuu samanlaista kohosteista kieltä, vaikuttaa heidän kielelliseen ilmaisuunsa. Shakespearelaiset sitaattit toistuvat lähes jokaisella sivulla.

Subteksteistä ja intertekstuaalisuudesta puhuttaessa on kuitenkin hyvä muistaa, että yhteydet muihin teksteihin voivat tarkoituksenmukaisia, mutta myös satunnaisia. Lukija saattaa yhdistää teoksen toisiin teoksiin, joihin luetulla tekstillä ei ole suoraa viittaussuhdetta, ja siksi tekijän intentio vaikuttaa siihen, voiko jonkin tekstin määritellä toisen tekstin subtekstiksi. Lisäksi lukijan vastuulle jää subtekstien tunnistaminen. Tämä synnyttää ongelman tekstiin koodatusta ihannelukijasta, sillä teksti vaatii lukijalta subtekstien tunnistamista, ja jos lukija sivuuttaa subtekstit, saattaa olennainen osa tekstin sanomaa jäädä tältä ymmärtämättä. Subtekstien tunnistamiseen vaikuttaa olennaisesti viittausten selkeys, mutta myös lukijan omat, aikaisemmat kertomukselliset kokemukset (Mason 2019, 2–3).

Tarkoituksenani ei ole kuitenkaan väittää, että Shakespearen perehtymätön lukija ei voisi saada Rion teoksesta mitään irti. Ensinnäkin Rion teoksen subtekstit ovat jatkuvasti esillä, joten lukijan ei tarvitse erikseen etsiä niitä. Useimmiten teoksen käyttämät sitaattit on irrotettu kontekstistaan, mutta ne käyvät järkeen romaanin kontekstissa, joten alkuperäistä kontekstia ei ole välttämätöntä tunnistaa ymmärtääkseen Rion teosta. Toiseksi jokaisella teoksella on myös oma, suljettu maailmansa, jonka sisältä lukija etsii merkityksiä ja tekee tulkintoja. Romaanin tapahtumilla on merkitys myös itsessään. Voisikin kiteyttää, että subtekstien tunnistaminen ei ole edellytys lukukokemukselle, mutta teos saa uusia ulottuvuuksia, kun sitä tarkastellaan myös toisten tekstien läpi. Kokonaistulkinta syntyy tekstin ja sen ulkopuolisten tekstien yhteistyöstä.

Shakespeare kulkee siis vahvasti Rion teoksessa mukana. Joskus tällaista eksplisiittistä intertekstuaalisuutta nimitetään parodiseksi intertekstuaalisuudeksi, mikä tarkoittaa ”itsestään tietoista fiktiota”. Parodisoiva intertekstuaalisuus siteeraa ja osittain esittää itsensä jo valmiina

³ Jaottelun perinne tulee Aristoteleelta (2012, 181), joka jakaa draamassa käytetyt henkilöhahmot ”kunnollisiin” ja ”kehnoihin” hahmoin riippuen siitä, onko kyse komediasta vai tragediasta. Käytännössä tämä tarkoittaa, että komedian hahmot olivat antiikin draamassa alempaa kastia ja tragedioissa taas esiintyi korkea-arvoisia henkilöitä, kuten kuninkaita tai arvostetun suvun edustajia.

tekstinä, ja samalla haastaa ironian keinoin sen maailman, mistä sitaatit ja muut lainatut aspektit ovat peräisin. (Pesonen 1991, 51–52.) *If We Were Villains* käyttää shakespearelaisia elementtejä niin runsaasti ja läpinäkyvästi, että sen voisi katsoa parodisoivan Shakespearen näytelmiä, mutta en kuitenkaan halua käyttää tutkielmassani kyseistä termiä, sillä parodia sisältää negatiivisen konnotaation suhteessa subtekstiin. Käytänkin pelkkää ”intertekstuaalisuus”-termiä, ja myöhemmin tutkielmassani perustelen, miksi pastissi on parodiaa osuvampi termi Rion teoksen yhteydessä.

Tarkoitukseni on seuraavissa käsittelyluvuissa tutkia *If We Were Villains* -romaanin henkilöhahmoja arkkityyppien kautta, mutta käytän hyväkseni myös retorisen kertomusteorian välineitä tulkinnassa.

3 Arkkityypit ja kehittyvät henkilöhahmot

3.1 Hahmotyypit tarinan alussa

3.1.1 Arkkityyppien performatiivisuus ja tarkkaileva kerronta

Rion romaanin alkupuolella kaikki keskeiset henkilöt esitellään sidottuina hahmotyyppeihin, joita nämä näyttävät koulun näytelmäproduktioissa, mutta joita he edustavat myös lavan ulkopuolella. Hahmot tiedostavat sekä omat että toistensa hahmotyypit, ja jo romaanin ensimmäisillä sivuilla konnan hahmoa edustava Alexander ennustaa, kuka ystävyksistä saa minkäkin roolin lukuvuoden ensimmäisessä näytelmäproduktiossa, *Julius Caesarissa*. Alexanderin mukaan Richard tulee olemaan Caesar, eli tyranni. James on sankari, Brutus, sillä hän näyttää aina hyvää hahmoa, ja Alexander itse on konna, Cassius, sillä hän näyttää aina pahaa hahmoa. Meredith tulee olemaan Calpurnia, viettelijätär, ja Wren puolestaan, Portia, viaton tyttö. Sekä Oliverille että Filippalle jää Alexanderin mukaan muut osat, sillä heidät on vaikeampi roolittaa. Oliver pohtii Alexanderin puheenvuoron aikana, kuinka hahmoroolit lavalla ja tosielämässä risteävät: ”Far too many times I had asked myself whether art was imitating life or if it was the other way around” (IWWV, 16). Myöhemmin selviää, että Alexanderin ennustus rooleista käy tismalleen toteen.

Judith Butler on kirjoittanut teoksessaan *Hankala sukupuoli (Gender Trouble, 1990)* performatiivisuudesta, joka ylläpitää sukupuolirooleja. Hänen mukaansa sukupuolittuneet ajatukset omaksutaan sosiaalisesti, ja niitä pidetään yllä jatkuvasti toistuvien tekojen kautta. Sukupuoli on olemisen sijaan tekemistä, ja sitä tehdään ruumiillisilla, psyykkisillä ja puheakteihin liittyvillä toistoilla. (Butler 2006, 79–80.) Butlerin teoriaa käytetään yleensä feministisessä ja yhteiskunnallisessa keskustelussa, mutta se sopii hyvin sovellettavaksi myös fiktiivisessä, todellista elämää jäljittelevässä kontekstissa. Performatiivisuutta voidaan tarkastella tavoitehakuisuuden kautta, jolloin Rion kirjan hahmojen käyttämä kieli ja toistoteot pyrkivät joko muuttamaan tai ylläpitämään jotakin kirjan sisäisessä maailmassa. Rion teoksessa kaikki keskushahmot toistavat tiedostamattomasti samoja rooleja, jotka he saavat lavalla. Heidän todellisuudessaan kaikki liittyy Shakespearen, mikä tulee selkeästi esille Oliverin perustellessa etsivä Colbornelle Shakespearen osallisuutta traagisiin tapahtumiin:

“We felt all the passions of the characters we played as if they were our own. But a character’s emotions don’t cancel out the actor’s – instead you feel both at once. Imagine having all your own thoughts and feelings tangled up with all the thoughts and feelings of a whole other person. It can be hard, sometimes, to sort out which is which.” (IWWV, 297)

On siis ilmeistä, että henkilöhahmojen omat persoonat sekoittuvat heidän esittämiensä roolihahmojen persooniin, tehden heistä ikään kuin performatiivisia toimintoja toistavia ihmisten ja shakespearelaisten hahmojen hybridejä.

Performatiivisuus korostuu hahmojen käyttäytymisessä ja puheessa etenkin siksi, että heidän suljetussa yhteisössään miltei kaikki liittyy teatteriin. Teatteri ja performatiivisuus liittyvät vahvasti yhteen, sillä kuten Virginie Magnat (2002, 164–165) on todennut, teatteri tarjoaa tavan elää ja havainnoida maailmaa, ja tämän tavan muodostaa nimenomaan esiintyminen, eli performanssi. Kun Oliver muistelee Colbornelle aikaansa Dellecherissä, hän muistelee myös, kuinka elämä koulussa oli yhtä näytelmää: ”’For us, everything was a performance.’ A small, private smile catches me off guard and I glance down, hoping he won’t see it. ‘Everything poetic’” (IWWV, 177). Käytännössä Dellecherin oppilaiden identiteetti on syntynyt suhteessa heidän näyttelemisiinsä rooleihin ja yhteisössä vallitseviin oletuksiin heidän lavapersoonistaan. Oliverin ajatus elämän performanssista luonteesta on suoraan verrannollinen Shakespearen näytelmän *Miten haluatte* (*As You Like It*, 1599–1600) toisen näytöksen kohtaan, jossa matkalaishahmo Jaques tekee samankaltaisen rinnastuksen: ”All the world’s a stage, and all the men and women merely players” (Shakespeare 2016, 336).

Länsimaisessa tutkimuksessa teatteriin ja teatraalisuuteen on suhtauduttu kaksijakoisesti. Positiivisessa mielessä teatteri ymmärretään representaatioksi, joka ei suoraan jäljittele todellisen elämän aspekteja, vaan seuraa draamakäsikirjoitusta eli tekstiä. Toisaalta teatteri taas tuottaa valheita ja johtaa katsojia harhaan, sillä katsojat kokevat katselevansa elämää, joka ei kuitenkaan ole todellista elämää. (Magnat 2002, 148–149.) Suhteessa todelliseen elämään teatteri ja näyttelemineen muodostavat kokeilun näyttämön, jonka puitteissa voidaan testata kykyä ja mahdollisuutta muokata todellisuutta. Tällainen lähestymistapa on teatterin performatiivisuuden ytimessä. Näytelmä paljastaa toisenlaisen todellisuuden, mahdollisesti paljon mielikuvituksellisemman ja intensiivisemmän elämän, joka koetaan yhdellä kertaa, muiden ihmisten läsnä ollessa (Magnat 2002, 154). Tällöin näyttelijän tehtävä on ylläpitää luovaa prosessia harjoituksista lavalle asti, ja sen jälkeen toteuttaa performatiivinen teko, joka

yleisön näkökulmasta alkaa ja loppuu lavalla. Lisäksi näyttelijää arvotetaan sen mukaan, kuinka autenttinen hänen performanssinsa on.

Autenttisuus muodostuu Dellecherin näyttelijäopiskelijoiden ongelmaksi. Teatterin performatiivinen olemus riippuu näyttelijän kyvystä pysyä uskollisena itselleen ja yleisölleen, ja samalla olla tietoinen siitä, että esittää jotakin roolia (Magnat 2002, 160). Tämä näyttelijätyön paradoksi on Oliverin ja muiden näyttelijöiden suurin haaste, sillä roolihahmojen autenttinen representaatio vaatii eläytymistä, johon he jäävät kiinni. He eivät kykene pysymään samalla uskollisina itselleen, vaan roolihahmot vuotavat lavalta todelliseen elämään. Koska näyttelijä on samalla teatterillisuuden tuottaja sekä kanava, jonka läpi teatterillisuus kulkee, näyttelijän oma minuus on vaarassa välivaiheessa, jossa tämä siirtyy roolihahmosta takaisin staattiseen itseensä (Féral 2002, 100). Tämä tarkoittaa, että performatiivinen teko, jonka on tarkoitus päättyä lavalle, saattaakin jatkua lavan ulkopuolella. Performatiivisuus on havaittavissa Rion romaanissa etenkin hahmojen kielenkäytön kautta.

Kielenkäytön sisäiset valtarakenteet ja puheaktien institutionaalinen luonne ovat merkittäviä tekijöitä yksilön identiteetin rakentumisessa. Koska kieli on sopimuksenvarainen, konstruoitu kommunikaation keino, se myös luo tietynlaista normatiivista ja rajattua kuvaa maailmasta. Niinpä tiettyjä ideaaleja ja sukupuolirooleja ylläpidetään kielellisten rakenteiden avulla. (Butler 2006, 82–83.) Meredith, romaanin viettelijätär, kiteyttää asian Oliverille näin: “‘You’re the only one of us who isn’t acting all the time, who isn’t just playing whatever part Gwendolyn gave you three years ago.’ (...) ‘I’m as bad as any of them. Treat a girl like a whore and she’ll learn to act like one’” (IWWV, 268). Meredithin puheenvuorossa korostuu se, kuinka tietynlaiset roolit, kuten sukupuoliroolit, eivät ole staattisia tosiseikkoja, vaan subjektit muodostuvat toiston prosesseissa. Niinpä esimerkiksi juuri Meredith on jäänyt viettelijättären roolin vangiksi keinotekoisilla, sosiaaliseen vuorovaikutukseen liittyvillä toistoteoilla. Kun häntä on kutsuttu jatkuvasti halventavilla sanoilla, oli kyse sitten huumorista tai pilkasta, hän on ottanut sanat osaksi omaa identiteettiään. Samoin on käynyt melkein kaikille muillekin hahmoille.

Edeltävästä sitaatista käy kuitenkin ilmi, että Oliver ei Meredithin mielestä pidä roolia yllä samalla tavalla kuin kuusi muuta ystäväjoukon jäsentä. Suurin ero hänen ja muiden vuosikurssilaisten välillä lienee se, että Oliverilla ei ole toistuvaa roolihahmotyyppiä, vaan hänelle annetaan yleensä sellainen rooli, joka jää muilta näyttelijöiltä yli. Usein hän näyttelee

Filippan ohella useampaa kuin yhtä roolia. Tällainen roolitus jättää Oliverin aina ilman pääroolia, mutta toisaalta hän pystyy esittämään uskottavasti erilaisia hahmoja, ja siksi häntä ei voi sitoa suoraan mihinkään arkkityyppiin. Oliverin identiteetin voi siis katsoa olevan mukautuvainen vaihteleviin olosuhteisiin. Tällainen mukautuvainen identiteetti syntyy narratiivisen kehityksen kautta, joka on suoraan yhteydessä Oliveria ympäröivään todellisuuteen.

Narratiivi, eli kertomus, on dynaaminen prosessi, joka kehittyy ja muuttuu ajan kanssa suhteessa sekä kerrontaan että kerronnan vastaanottoon (Phelan 1989, 15). Näin ollen narratiivisen identiteetin käsite perustuu tarinallisille minuuden jäsentämisprosesseille, jotka kehittyvät dialogin kautta yksilön ja vastaanottajan välillä. Yksilön identiteetti on vahvasti yhteydessä ympäröivään sosiaaliseen ja kulttuuriseen todellisuuteen. Identiteetti on siis kietoutunut ympäröivien ihmisten identiteetteihin, mikä tarkoittaa, että ihminen rakentaa identiteettiään myös sellaisten tapojen kautta, joilla kuvittelee muun maailman näkevän hänet. (Ricouer 1992, 38; 160–161.) Oliverin nykyisyydessä häntä ympäröi joukko ihmisiä, jotka vaikuttavat olevan hyvin varmoja itsestään, taidoistaan ja ulosannistaan. Koska Oliver on sidottu sivurooleihin, hän ajattelee, että muut opiskelijat eivät näe häntä vertaisenaan näyttelijänä, ja siksi hän kokee alemmuutta suorituksistaan: ”Only half as talented as any of the rest of them, I seemed doomed to always play supporting roles in someone else’s story” (IWWV, 16). Oliver ihailee ystäviään ja kategorisoi itsensä rivinäyttelijäksi näiden joukossa. Hän on ottanut tavallisuuden ja ulkopuolisuuden tunteet osaksi omaa identiteettiään.

Muut opiskelijat eivät kuitenkaan näe Oliveria sellaisena kuin hän itse kuvittelee olevansa. Kun opiskelijoiden tehtäväksi annetaan pohtia omia vahvuuksiaan ja heikkouksiaan näyttelijöinä, Oliver ei keksi yhtäkään vahvuutta itselleen, mutta James, sankarihahmo, nostaa esiin hänen jalon lavapersoonansa:

(...) my saying I was the least talented person in our year didn’t seem to surprise anyone. I couldn’t think of any great strength I had and admitted as much, but James interrupted me to say, “Oliver, you make every scene you’re in about the other people in it. You’re the nicest person and the most generous actor here, which is probably more important than talent anyway.” (IWWV, 63)

Kukaan muu joukosta ei kiistä Jamesin näkemystä. Se, että Oliverilla ei ole omaa arkkityyppistä hahmoaan, tekee hänestä mukautuvaisen ja vastaanottavaisen mille tahansa

roolille, jota milläkin hetkellä tarvitaan. Hän täydentää lavalla muiden suoritusta, mutta hänen roolinsa vaihtelee lavan ulkopuolellakin sen mukaan, millaista tukea muut hänen ympärillään tarvitsevat. Lisäksi etäisyys arkkityyppiseen käyttäytymiseen asettaa Oliverin tarkkailijan positioon. Hänen identiteettinsä on siis muita dynaamisempi, koska sivusta seuraaminen monipuolistaa hänen perspektiiviään ja auttaa näkemään asiat suuremmassa mittakaavassa.

Oliverin asema homodiegeettisenä⁴ minäkertojana asettaa hänelle erilaisia funktioita tarinan edetessä. Kertojalla on tyypillisesti kolme pääfunktiota: kertominen, tulkitseminen ja arvottaminen (Phelan 2007, 12). Koska Oliver osallistuu tarinan tapahtumiin, hänen tehtävänsä on sekä kertoa tarina että esiintyä yhtenä hahmona tarinan tapahtumien sisällä. Kerronta elää ja kehittyy suhteessa tarinassa tapahtuviin asioihin, sillä tapahtumat vaikuttavat Oliveriin tarinan henkilöahmona, ja sitä kautta hänen kerrontaansa. Niinpä Oliverin kerronta vaihtelee luotettavan, rajatun, häivytytyn ja epäluotettavan välillä.

Luotettava kerronta näkyy sellaisissa tilanteissa, joissa Oliver kertoo paikkansapitäviä totuuksia esimerkiksi muista hahmoista tai Dellecherin koululaitoksesta. Tällaiseen kerrontaan voi luokitella vaikkapa tiedot muiden hahmojen ulkonäöstä ja perhesuhteista. Suurin osa Oliverin kerronnasta on kuitenkin rajattua, sillä tarinan henkilöahmona hänellä on ainoastaan oma perspektiivinsä, eikä hän kaikkietävän kertojan tavoin voi kurkistaa toisten hahmojen mieliin eikä sellaisiin tapahtumiin, joissa hän ei itse ole paikalla. Niinpä Oliver toimii tarinamaailmassa eräänlaisena ”linssinä”, jonka kautta lukija kokee teoksen maailman, juonelliset tapahtumat ja henkilöahmot. Tällöin lukijan on hyväksyttävä Oliverin rajattu perspektiivi, joskin teos ohjaa myös kurottamaan kerronnan taakse ja tekemään johtopäätöksiä riippumatta Oliverin ajatuksista. Hyvä esimerkki tällaisesta on edellä mainittu Oliverin alemmuudentunne, jota hän kokee vertailemalla itseään ystäviinsä. Lukija voi kuitenkin päätellä, että Oliver, joka on selvinnyt Dellecherin kilpailullisessa yhteisössä, ei voi olla muita merkittävästi huonompi näyttelijä.

Kertojan näkökulma voi ajoittain pudota pois ja hahmon toiminta voidaan esittää lukijalle niin, että dramaattinen kohtaaminen toimii minäkerronnassa. Tällöin kertojafunktio siirtyy hetkeksi hahmon taustalle, kunnes kohtauksen dramatiikka laantuu jälleen. (Phelan 2005, 112.) Rion

⁴ Homodiegeettinen kertoja tarkoittaa kertojaa, joka osallistuu tarinan tapahtumiin. Gérard Genetten esittelemä termi teoksessa *Figures III* (1973).

romaanissa tällaisia kohtauksia ovat esimerkiksi näytelmien harjoituskohtaukset, joissa tapahtuu jotakin odottamatonta. Näissä kohtauksissa Oliver kertoo pelkästään, mitä tapahtuu ja mitä hän ja muut tekevät, mutta jättää muun kommentoimisen sekä tunteiden kuvailun pois, kunnes kohtauksen kliimaksi on ohi. Hyvä esimerkki on kohdassa, jossa Richard, tyrannihahmo, on satuttanut *Julius Caesarin* harjoituksissa tahallaan kumppaniaan Meredithiä:

Richard grabbed Meredith's arm and yanked her so close he could have kissed her. "Are you really going to make a scene right now?" he said. "I wouldn't."

I bit back a curse word, knocked Alexander's hand off my shoulder, and ran out onto the stage with James right behind me. But Camilo got there first, jumping up out of the front row. "Whoa," he said. "Break it up. C'mon, calm down." He wedged an arm between them and pried Meredith away from Richard. (IWWV, 123)

Kohdassa Oliver ei kuvaile omia tuntemuksiaan, vaan pelkästään omiaan ja muiden hahmojen toimia. Kohtauksen painopiste on nopeassa toiminnassa, ja vasta dramatiikan purkautumisen jälkeen Oliver kuvailee taas tunteitaan ja huomioitaan. Kertojafunktio jää siis taustalle kohdissa, joissa tapahtuu jotakin äkkinäistä ja jotka sisältävät suuria tunteita, ja näissä kohdissa Oliverin tarinansisäinen hahmofunktio korostuu.

Kuitenkin aina, kun on kyse minäkertojasta, on syytä pohtia kertojan kokonaisvaltaista luotettavuutta. Toisaalta performatiivisuus ja teatterillisuus, jotka tekevät hahmoista arkkityyppejä, syntyy myös kertojan, eli Oliverin, katseesta lavan ulkopuolella. Jokapäiväisessä elämässä, näytelmän ulkopuolella, katsoja synnyttää teatterillisuuden itse tulkitsemalla joko rajatun tilan, kanssakäymisen tarkoituksen tai ihmisen olemuksen teatterilliseksi (Féral 2002, 98). Teatterillisuus on siis katsomisen prosessi ja toisaalta myös vallitseva struktuuri, joka saa piirteensä teatterista. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna Oliver voi yhdistää teatterillisiä elementtejä ystäviinsä ilman teatteriympäristöä, näiden ollessa omia itsejään roolien ulkopuolella. Näyttelijän paradoksi pätee myös katsojaan: kuinka uskoa roolihahmoon samanaikaisesti uskomatta tähän kokonaan.

Oliver toimii tarinan sisällä sekä kertojana että tarinan fokalisoijana, eli näkökulmahahmona. Koska Oliver on itse yksi henkilöhahmoista tarinamaailman sisällä, hän ei voi tietää tästä maailmasta kaikkea, eikä näin ollen voi kertoa kaikkea. Hänen havainnointinsa ei ole siis neutraalia, vaan tapahtuu aina rajatun näkökulman kautta. Kertomuksella onkin aina sekä subjekti, fokalisoija, sekä objekti, eli kohde, vaikkapa henkilö tai ilmiö, jonka fokalisoija

havaitsee (Rimmon-Kenan 1999, 95). Fokalisaatio nostaa esiin kysymyksen siitä, mitä Oliver havaitsee ja jättää havaitsematta, ja mitä hän havaitsemisen kautta kertoo ja jättää kertomatta. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, miten Oliverille läheisimmät hahmot muuttuvat narratiivin edetessä mimeettisemmiksi, mutta hänelle kaukaisemmat hahmot jäävät puolestaan temaattisiksi. Oliverin näkökulma määrittäyty sen mukaan, mikä hänen ympäristössään on milloinkin havaitsemisen arvoista. Havainnointi tapahtuu fokalisoidun psykologisella alueella, eli se sisältää näkökulmahahmon mielenliikkeet ja emootiot (Rimmon-Kenan 1999, 102).

Toisaalta Oliver toimii ajoittain myös kertomuksen ulkopuolisena fokalisoiduna kerrattessaan omaa menneisyyttään etsivä Colbornelle. Tällöin hänen kerrontansa on ajasta riippumatonta, ja hänellä on käytössään narratiivin ajallisista ulottuvuuksista sekä nykyisyys että menneisyys. Alkaessaan kertoa tarinaansa Oliver tietää jo valmiiksi, kuinka se päättyy, toisin kuin menneisyyteen sijoittuvissa kohdissa, joissa Oliver elää narratiivin ”nykyhetkeä” tapahtumien mukana. Fokalisaation vaihtelevuus kertomuksen sisäisen ja ulkopuolisen näkökulman välillä mahdollistaa tilanteen, jossa lukija pääsee seuraamaan Oliverin tarinaa sekä menneisyydessä että nykyisyydessä. Tällöin on myös mahdollista erotella, mitä tietoja Oliver panttaa lukijoilta, ja mitä hän puolestaan kertoo. Oliver esimerkiksi ilmaisee reaaliaikaisessa kerronnassaan hyvin selkeästi Richardin hukkumiskuolemaan johtavat tapahtumat ja syyt, mutta ulkopuolisessa kerronnassaan hän panttaa viimeiseen asti tietoa siitä, kuka on suurin syyllinen Richardin kuolemaan.

Täytyy siis ottaa huomioon, että lukija kulkee tarinan edetessä Oliverin subjektiivisen kokemuksen mukana, ja siksi Oliverin näkökulma muokkaa myös lukijan suhtautumista teoksen muihin hahmoihin ja tapahtumiin. Merkittävää kerronnassa on Oliverin tuntema alemmuus ja sitä kautta ihailu muita hahmoja kohtaan, sillä se nostaa muut hahmot Oliverin ohella teoksen päähenkilöiksi. James Phelan (2005, 199) kuvailee tällaista kertomistapaa ”tarkkailevaksi kerronnaksi”, eli kerronnaksi, jossa lukijan mielenkiinnon kohteeksi nousee homodiegeettistä kertojaa vahvemmin tarinan muut hahmot, joiden vaiheista kertoja kommunikoi lukijalle. Oliverin kertomus sitoutuu pitkälti romaanin muihin henkilöihin ja heidän yhteiseen tarinaansa, joten muut henkilöihahmot nousevat tarinan fokukseen Oliveria itseään selkeämmin. Huomionarvoista on myös se, että Oliverin kielelliset valinnat, eli retoriikka, muodostavat koko romaanin äänen. Hänen käyttämänsä kieli ja teatterillinen kerrontatapa myös korostavat muiden hahmojen arkkityyppisyyttä.

3.1.2 Sankari, tyranni ja konna

Sekä Vladimir Proppin hahmotyyppiteorian että A. J. Greimasin aktanttimallin ytimessä on tarinan subjekti, sankari. *If Were Were Villains* -romaanissa sankarihahmoa edustaa James Farrow, Oliverin läheisin ystävä ja huonetoveri. James on vakavamielinen, ahkera ja pidetty näyttelijänalku, joka loistaa lavalla sankarihahmojen rooleissa. Oliver kuvailee Jamesia seuraavasti:

He was the sort of actor everyone fell in love with as soon as he stepped onstage, and I was no exception. (...) Some people saw me as Gwendolyn always cast me: simply the loyal sidekick. James was so quintessentially a hero that this didn't bother me. (IWWV, 24–25)

Jamesin lavapersoonaa sankarina on niin vahva, että muut näyttelijät, tai ainakaan Oliver, eivät tunne kateutta hänen tyyppillisestä roolituksestaan. Toisaalta Oliverin ja Jamesin suhde perustuu alun alkaen ihailulle, ja Oliver esittää mieluusti sankarin apulaista, oli hän sitten Banquo, Benvolio tai oma itsensä. Apulaisen tehtävä on toimia sankarin uskottuna sekä reagoida sankarin tekoihin tai tunteisiin eräänlaisena kirjan sisäisenä yleisönä (Buchanan 2003, 17). Useimmiten sankarin apulainen edustaa lukijan tai ”tavallisen” ihmisen näkökulmaa verrattuna yli-inhimilliseen tai erikoislaatuiseen sankarihahmoon, kuten vaikkapa *Don Quijoten* Sancho Panza tai *Sherlock Holmes* -tarinasarjan John Watson. Oliver itse kokee olevansa Jamesiin verrattuna hyvin tavallinen, joten klassinen asetelma toteutuu heidän suhteessaan. Oliver tarkkailee ystävyysjoukosta eritoten Jamesia, ja välittää lukijalle tulkintoja tämän ajatuksista ja vaikuttimista. Palaan Oliverin ja Jamesin suhteeseen tarkemmin myöhemmin tutkielmassani.

Joseph Campbell (1990, 46) kuvailee sankaria poikkeuksellisen lahjakkaaksi henkilöksi, joka on usein kunnioitettu jäsen yhteisössään. Tyypillisesti sankari kärsii jostakin symbolisesta puutteesta, joka estää häntä löytämästä oikeaa kutsumustaan, ja tarinan lopussa puute korjaantuu ja sankari voittaa. Sankarihahmon kehityskaaren olennaiset piirteet ovat Campbellin (1990, 45–47) mukaan suurin piirtein samat tarinasta riippumatta: lähtö seikkailuun, koetukset ja niiden voittaminen, ja lopuksi paluu ja liittyminen takaisin yhteisöön. Kansantarinat esittävät sankaruuden fyysisenä toimintana, ja uskonnolliset tarinat puolestaan esittävät todellisten sankaritekojen olevan moraalisia.

James on pidetty henkilö koulussa, ja hän on hyvin lahjakas näyttelijä. Konfliktien ja riitatilanteiden kohdalla hän toimii järjen äänenä, ja hänen ongelmanratkaisukykyensä sekä kärsivällisyytensä ovat tyypillisiä sankarihahmon piirteitä. Hänen kehityskaarensa ei kuitenkaan vastaa Campbellin esittämää sankarin matkaa, sillä James ei kirjan lopussa kykene elämään tekojensa kanssa, vaan katoaa. Auktoriteetit ja ystäväpiiri ajattelevat hänen tehneen itsemurhan, mutta ruumista ei koskaan löydetä, ja teoksen lopussa annetaan ymmärtää, että James saattaa olla vielä elossa. Jamesin teko ei vastaa sankarin voitokasta paluuta yhteisön joukkoon, vaan hän päinvastoin katoaa sen piiristä.

Jamesin suurin ongelma on se, että hänen tapansa lähestyä rooleja on metodinäyttelemisen. Metodinäyttelemisen tarkoittaa menetelmää, jossa näyttelijä pyrkii roolihahmojen orgaanisuuteen tuntemalla ja kokemalla niitä asioita, joita hänen näyttelemänsä hahmo näytelmässä tuntee ja kokee (ks. esim. Krasner 2000, 5). Vaikka muutkin hahmot elävät symbioosissa roolihahmojensa kanssa, James kokee tämän vahvimmin: “James – speaking slowly, deep in thought, seeming not to even see the rest of us – explained that he immersed himself completely in every character he played, but sometimes he couldn’t quite leave them behind and learn to be himself again” (IWWV, 63). Sankarihahmoja näytellessään James siis on sankari, mutta roolityyppien vaihtuessa osa hänen persoonastaankin vaihtuu roolin mukana. Niinpä traagisesta sankarista tulee jotakin muuta. Toisaalta Jamesin vahva immersio roolihahmoihin voi tarkoittaa myös, että hänen oma identiteettinsä on sekä hänelle itselleen että muille tuntematon, sillä hän ei voi koskaan olla oma itsensä.

James kuitenkin pyrkii irtautumaan sankarin lavaroolista jo tarinan alussa. Kun Oliver ja James keskusteleivat mahdollisesta kevätlukukauden esityksestä, jonka heidän ohjaajansa on vihjannut olevan *Troilus ja Cressida* (*Troilus and Cressida*, n. 1600), Oliver hämmästyttää Jamesin ehdottaessa Oliveria sankariksi:

”Why on earth wouldn’t *you* [James] be Troilus?”
He shifted, arched his back. “I may have mentioned that I’d like to have a little more variety on my résumé.” (IWWV, 20)

James jatkaa paljastamalla, että häntä kyllästyttää esittää lavalla aina vain rakastunutta hölmöä. Hän haluaa rikkoutua ulos sankarin raameista ja näytellä välillä tarinan vihollista. Myöhemmin tarinassa James saakin kokeilla tyrannin ja konnan rooleja, mutta hänen vahva immersionsa rooleihin vaikuttaa hänen käytökseensä lavan ulkopuolellakin. Samalla, kun

James irttaantuu sankarin roolista, hän siirtyy arkkityypistä toiseen. Jamesin ja Oliverin keskustelu enteilee myös mielenkiintoisella tavalla tulevien tapahtumien kulkua.

Sankarin, eli Jamesin, ja tyrannin, Richard Stirlingin, hahmojen välillä vallitsee vahva polarisaatio. Siinä missä ihmiset pitävät Jamesista, Richard jakaa mielipiteet: “James did not have Richard’s ego or temper and was liked by everyone, while Richard was hated and loved with equal ferocity” (IWWV, 25). Richard on vuosikurssinsa lupaavin näyttelijä ja opettajien ehdoton suosikki. Hän tietää tämän itsekin, ja pitää päärooleja itsestäänselvyyksinä. Richardin ulkoinen olemuskin on stereotyyppisen tyrannimainen:

Richard was pure power, six foot three and carved from concrete, with sharp black eyes and a thrilling bass voice that flattened every other sound in a room. He played warlords and despots and anyone else the audience needed to be impressed by or afraid of. (IWWV, 23)

Campbellin mukaan tyrannin hahmo on olennaisesti samanlainen mytologiassa, kansanperinteessä ja tarinoissa: tyranni pyrkii hyötymään yleisen edun kustannuksella ja tavoittelee etuja ja korkeaa asemaa itselleen. Hän saa aikaan hävitystä ympärillään, ja saavutettuaan tavoitteensa tyrannia vaivaa pelko ja vainoharhat ympäröivän yhteisön aggressioista. Usein tyranni luo tuhoa ympärilleen, vaikka saattaa kokea pyrkimyksensä inhimillisiksi. (Campbell 1990, 30.) Richard kokee, että vakuuttavimmat ja vaikuttavimmat roolit kuuluvat itseoikeutetusti hänelle, sillä hän on joukon kokenein ja uskottavin näyttelijä. Hänen käytöksensä roolien ulkopuolellakin kielii suuresta itsevarmuudesta: “He [Richard] sat in the largest armchair like it was a throne, long legs outstretched, feet propped up on the grate. Three years of playing kings and conquerors had taught him to sit that way in every chair, onstage or off–“ (IWWV, 13). Lisäksi Richard saa erityiskohtelua opettajilta ja hänellä on vuosikurssin kaunein tyttö kumppaninaan, joten hänen egonsa on muodostunut valtavaksi. Hänen nimensä on intertekstuaalinen viittaus Shakespearen historiallisiin näytelmiin *Richard III* (n. 1592) ja *Richard II* (n. 1595), jotka kertovat Englannin kuninkaista. Tällaisen kirjallisen nimialluusion tarkoitus on yhdistää hahmoon luonteenpiirteitä kyseisiltä, edeltäviltä hahmoilta (Rimmon-Kenan 1999, 89).

Richardia vaivaa pelko asemansa menettämisestä. Romaanin alkupuolen käännekohtana toimii halloween-illan perinteisen *Macbethin* roolitus, joka ei menekään odotuksenmukaisella, Richardille suotuisalla tavalla. *Macbethin* roolin saa Richardin sijaan James, ja tämä toimii

katalyyttinä Richardin luisumiselle raivoon ja väkivaltaan. Aluksi Richard vetäytyy ystäviensä joukosta ja alkaa käyttäytyä kärsimättömästi harjoituksissa. Halloween-iltana esityksen jälkeisissä rantajuhlissa hän kuitenkin suuttuu niin silmittömästi muiden hauskanpidosta, että hän käy ensimmäisen kerran fyysisesti Jamesin kimppuun, ja James meinaa ryttäkässä hukkaa. Siitä lähtien Richard satuttaa muita säännöllisesti näytelmäharjoituksissa. Lopulta tilanne eskaloituu *Julius Caesarin* ensi-illan juhlinnassa, jossa Richard ja Meredith riitaantuvat, ja Richard käyttää väkivaltaa sekä tähän että serkkuunsa Wreniin. Ilta päättyy siihen, että Richard ryntää viskipullon kanssa metsään, ja aamulla muut ystäväjoukon jäsenet löytävät hänet kellumasta järvessä pahasti loukkaantuneena.

Väkivalta ja vihanpuuskat ovat keinoja, joilla ihminen purkaa tietämättömyyden herättämiä tunteita (Campbell 1990, 112). Richardin valta-aseman horjuminen aiheuttaa hänessä epävarmuutta ja kysymyksiä tulevaisuudesta, ja nämä tunteet purkautuvat väkivaltaisella tavalla. Siinä mielessä Richard on hyvin tyypillinen tyrannihahmo, joka pitää uhkana kaikkia, jotka vähänkin vaarantavat hänen asemaansa. Vaikka Richardin väkivaltaisen käytöksen voi tulkita johtuvan epävarmuudesta, romaanissa ei kuitenkaan selitetä syvällisesti, miksi hän päätyy purkamaan vihansa nimenomaan ystäväpiiriinsä, joka on ollut tiivis kolme edeltävää vuotta. Näin kokonaiskuva Richardista jää lukijalle etäiseksi ja litteäksi.

Toisaalta Richardin hahmo on omiaan herättämään vahvoja tunteita lukijassa. Siinä missä strukturalistisesta näkökulmasta katsottuna henkilöahmoa ei tarkastella oikean ihmisen mallina (kyseisen tarkastelutavan tunnepohjaisuus voi vääristää tuloksia), mimeettisessä näkökulmassa juuri tunteet vaikuttavat teoksen vastaanottoon. Siten mimeettinen näkökulma ottaa huomioon retoriikan, joka nostaa etualalle tekstin kommunikaationa kirjailijan ja lukijan välillä. (Phelan 1989, 8.) Lukijan tulkinnat hahmoista sisältävät lukijan älylliset ja tunteelliset reaktiot, samoin kuin hänen arvonsa sekä moraalin että estetiikan tasolla (Phelan 2007, 6). Richardin hahmon epämiellyttävyyden puutteellinen selittäminen ovat retorisia valintoja, joka estävät lukijaa kokemasta sympatiaa Richardia kohtaan tai samaistumasta tähän. Päinvastoin lukija kokee sympatiaa muita hahmoja kohtaan, jotka joutuvat Richardin uhreiksi. Niinpä Richardin ominaisuudet ohjaavat lukijaa suhtautumaan Richardiin negatiivisesti ja muihin hahmoihin positiivisemmin.

Jos Richardin hahmon ominaisuuksia tarkastellaan tämän juonellisen funktion kannalta, voidaan esiin nostaa esimerkiksi vallanhimo, väkivaltaisen ilmapiirin ylläpitäminen muiden hahmojen kontrollointitarkoituksessa, kyvyttömyys iloita muiden onnistumisista sekä tarve tuntea olonsa kaikista tärkeimmäksi. Nämä kaikki ominaisuudet rakentavat Richardin pääfunktioita, mikä on osoittaa silmittömän vallanhimon seuraukset. Yksi yllättävä sivurooli ajaa Richardin pois raiteiltaan, eikä hän koskaan ehdi korjata tilannetta, vaan kuolee arkkityyppisenä tyrannina. Vaikka kaikki Richardin ominaisuudet muovaavat hänestä mimeettistä henkilöahmoa – illuusiota oikeasta ihmisestä –, Richardin puutteellinen kokonaiskuva ja osittain tuntemattomat vaikuttimet hänen tekojensa takana tekevät hänen pääasiallisesta funktiostaan mimeettisen sijasta temaattisen. Kaikki Richardin esiteltyt ominaisuudet nivoutuvat hänen pääfunktioonsa, eikä kokonaisvaltaista mimeettistä illuusiota synny. Niinpä Richardin voi tulkita edustavan temaattista henkilöahmoa muita romaanin hahmoja vahvemmin.

Jos tarkastelemme vielä Greimasin aktanttimallia, huomaamme, että subjektilla on toiminnallinen vastustaja, jonka tehtävänä on estää subjektia onnistumassa tehtävässään. Tällainen henkilö on konna. Konna on viisas ja viekas hahmo, joka pystyy muuttamaan vallitsevia olosuhteita vastaamaan omaa haluaan, ja hänellä on vahva tahto. Toisin kuin muut vastustajat, vaikkapa villieläimet tai luonnonvoimat, konna on sidottu inhimilliseen moraaliin ja etiikkaan, ja siksi hän yleensä synnyttää vahvoja tunteita lukijassa. (Cámara-Arenas 2011, 7.) Rion teoksen konna on Alexander Vass. Häntä kuvaillaan häpeilemättömäksi hedonistiksi, jonka koko olemus kielii ilkkurisuudesta: “Alexander was our resident villain, thin and wiry, with long dark curls and sharp canine teeth that made him look like a vampire when he smiled” (IWWV, 24). Alexanderin ulkonäön kuvailu saa lukijan muistelemaan tavanomaisia vampyyrihahmoja, jotka yleensä luokitellaan pelottaviksi tai vaarallisiksi, ja siksi kuvailu antaa Alexanderille välittömästi temaattisen attribuutin, joka muuttuu temaattiseksi funktioksi teoksen sisällä: Alexander osaa herättää kauhua teatteriyleisössä, ja siksi hän saa aina konnan roolin. Luonteeltaan Alexanderia kuvaillaan piikitteleväksi ja intohimoiseksi.

Shakespeareen hahmoista Alexander muistuttaa suurelta osin *Romeon ja Julian* Mercutiota. Hän esittääkin Mercution roolin joulunaamiaisissa, mutta hahmoissa on lavan ulkopuolellakin hyvin paljon samaa. Esiin nousee etenkin ruokoton ja satiirinen puheenparsa. Mercution hahmo on tunnettu värikkäästä ja humoristisesta kielestään, jonka avulla hän pilkkaa Romeon rakastumista ja kritisoi perhekunnian ja käyttäytymisen jäykkiä sääntöjä (Mikkola 2006, 12).

Alexander on Oliverin ystäväpiirissä tällainen ironinen totuuskien laukoja. Kun ystävät juhlivat *Julius Caesarin* ensi-iltaa, Alexander kehottaa ystäviään pitämään hauskaa:

”We’ve had a long week. I plan to make a long night of it, and if you two [Oliver and James] aren’t royally fucked by midnight I will take upon myself to see that you *are* fucked, royally or otherwise, by morning.”

Me: “You make it sound a lot like date rape.”

Alexander: “Do as I’ve said and it won’t come to that.” (IWWV, 148)

Richardin väkivaltainen ja arvaamaton käytös harjoituksissa on latistanut opiskelijoiden tunnelmaa, mutta Alexander yrittää kuitenkin yllyttää näitä pitämään hauskaa juhlissa.

Alexanderin puheenvuoro suhteutuu Mercution vinkkiin Romeolle unohtaa rakastumisensa paino ja pitää hauskaa Capuletin naamiaisissa: ”’Nay, gentle Romeo, we must have you dance.’ (...) ’You are a lover: borrow Cupid’s Wings / And soar with them above a common bound’” (Shakespeare 2016, 171).

Alexanderia voidaan pitää konnaa myös lavan ulkopuolella, sillä nimenomaan hän estää muita auttamasta loukkaantunutta Richardia. Kun ystävykset löytävät Richardin järvestä juhlienjälkeisenä aamuna, tämä on vielä juuri ja juuri hengissä, ja muut, etupäässä James, ovat ryntäämässä auttamaan tätä. Alexander kuitenkin istuttaa muiden päähän ajatuksen siitä, että olisi parempi jättää Richard hukkumaan. Näin hän toimii esteenä Jamesin sankariteolle ja saa toiset mukautumaan hänen ajatukseensa. Alexander pitää yllä kylmäpäistä naamiota tapahtuman jälkeen, mutta ei kuitenkaan lopulta pysty elämään syyllisyyden kanssa, vaan lääkitsee itseään erinäisillä päihteillä. Tämä käytös johtaa lopulta yliannostukseen, joka on viedä hänen henkensä.

3.1.3 Viettelijätär, viaton tyttö ja kameleontti

Romaanissa on kolme keskeistä naishahmoa, joista eniten tilaa saa ehdottomasti Meredith Dardenne, viettelijätär. Meredith on parisuhteessa Richardin kanssa, ja Oliver kuvaa hänet erittäin kauniiksi ja miltei kaikkien haluamaksi: “Meredith was uniquely designed for seduction, a walking daydream of supple curves and skin like satin” (IWWV, 24). Meredith on tottunut saamaan ulkonäkönsä ansiosta kenet tahansa ja mitä tahansa, ja hän on hyvin itsevarma. Toisaalta näyttävä ulkonäkö on myös aihe, jonka huonot puolet hän tiedostaa:

“I’m afraid,” she said, after what felt like a year, speaking very slowly, “that I’m prettier than I am talented or intelligent, and that because of that no one will ever take me seriously. As a performer or a person.” (IWWV, 39)

Meredithin ulkonäkö on siis hänen valttikorttinsa, mutta myös hänen suurin epävarmuutensa aihe. Ulkoinen olemus myös jakaa ihmiset hänen ympärillään ihailijoihin, jotka haluavat häntä tai haluavat olla hän, ja kateellisiin, joille Meredithin pienikin epäonnistuminen tuottaa suurta tyydytystä.

Kuten Alexander, myös Meredith saa kuvailussaan heti temaattisen attribuutin, joka ohjaa lukijaa vertaamaan tätä kohtalokkaiden naisten (*femme fatale*) hahmoihin kirjallisuudessa ja muussa mediassa. Viettelijättären tai kohtalokkaan naisen arkkityyppinen muotti on viehättävä ja kauniin ulkonäkönsä tiedostava naishahmo, jota verhoaa mysteeri tai vaarallisuuden tuntu (Hanson & O’Rawe 2010, 2–3). Ensimmäisenä kohtalokkaana naisena pidetään länsimaisessa kulttuurissa joko Eevaa tai Lilithiä, Aatamin ensimmäistä vaimoa. Kyse on naishahmosta, joka vastustamattomuudessaan ajaa miespuolisen hahmon tekemään päätöksen, jolla on kohtalokkaita seurauksia sekä miehelle että naiselle itselleen. Shakespearen näytelmissä kohtalokkaiksi naisiksi voisi luokitella lady Macbethin näytelmässä *Macbeth* tai Cleopatran näytelmässä *Antonius ja Kleopatra* (*Antony and Cleopatra*, n. 1607). Molemmat naishahmoista vaikuttavat mieshahmojen toimintaan ratkaisevalla tavalla, joka myöhemmin johtaa tragediaan.

Joseph Campbell luokittelee naisen ruumiillisen elämän symboliksi, joka uhkaa sankarin sielun puhtautta. Sankarin on sivuutettava naisen viettelys, jotta hän voi onnistua tehtävässään. (Campbell 1990, 114–115). Siinä missä Campbellin alun perin vuonna 1949 esittämä ajatus, kuten kohtalokkaan naisen arkkityyppikin, on misogyyminen eikä ole kestänyt aikaa, Meredithin hahmon funktion voidaan kuitenkin katsoa liittyvän suurelta osin ruumiilliseen haluun. Meredith on Richardin mielitetty, mutta kun tämä alkaa käyttäytyä väkivaltaisesti, Meredith siirtyy hakemaan läheisyyttä Oliverilta. Myöhemmin selviää, että Oliver ei kuitenkaan ole ollut hänen ensimmäinen vaihtoehtonsa, vaan James:

“You’re much too trusting. She [Meredith] did this to me, too, first year.” (...)

“Wait, she did what?”

“Decided she wanted me and assumed I wanted her, because doesn’t everyone? When I told her no she changed her mind. Acted like it never happened and went after Richard instead.” (IWWV, 135)

Meredithin ja Jamesin suhde on kireä, sillä James on yksi harvoista miehistä, jota hän ei voi saada, ja James puolestaan näkee Meredithin häiriötekijänä. Oliver puolestaan ei voi vastustaa Meredithiä, vaan nämä päätyvät määrittelemättömään suhteeseen toistensa kanssa. Suhde Oliverin kanssa paljastaa Meredithistä myös tyypittelevästä kuvauksesta poikkeavan, herkemmän puolen, joka vie hahmoa mimeettisempään suuntaan.

Meredithin hahmolle voi määritellä kaksi pääfunktiota. Tämän luisuminen pois Richardin vallan alta edesauttaa Richardin ajautumista väkivaltaan, ja myöhemmin, Richardin kuoltua, Meredith toimii esteenä Oliverin ja Jamesin välissä. Oliver ja Meredith päätyvät jonkinlaiseen määrittelemättömään suhteeseen keskenään, vaikka Oliver on todellisuudessa rakastunut Jamesiin ja James häneen. Meredithin kanssa oleminen kuitenkin estää Oliveria pitkään ymmärtämästä tunteitaan Jamesia kohtaan, ja kun ymmärryksen hetki koittaa, Meredith toimii harhautuksena, koska Oliver ei tahdo hyväksyä tunteitaan miestä kohtaan. Meredithin avulla Oliver pitää kiinni identiteetistään.

Meredithiin verrattuna Wren Stirling, viaton tyttö, saa melko vähän tilaa romaanissa. Wren on herkkä ja hän haluaa uskoa kaikista hyvää. Hän on myös Richardin serkku: ”Wren – Richard’s cousin, though you never would have guessed it by looking at them – was the ingénue, the girl next door, a waifish thing with corn silk hair and round china doll eyes” (IWWV, 24). Wrenin ulkonäkökin kielii stereotyyppisesti viattomuuteen liitetyistä piirteistä, mikä on vahvasti kontrastissa hänen serkkunsa tyrannimaiseen olemukseen.

Wrenin asema Richardin serkkuna synnyttää dynamiikan, jossa Wren kokee olevansa osittain vastuussa Richardin teoista. Kummallakaan ei ole sisaruksia, ja he ovat kasvaneet yhdessä. Wren kokee tarvetta puolustaa Richardia loppuun asti, kunnes tämä raivopäissään paiskaa hänet pihan poikki, kun Wren yrittää estää tätä katoamasta humalassa yksin metsään. Tämä tapaus saa Wrenin suostumaan olemaan auttamatta hukkuvaa Richardia, mutta se ei muuta hänen rakkauttaan serkkuaan kohtaan: “To be perfectly honest with you, sometimes I don’t – didn’t – like him either. Richard wasn’t an easy person to like. But he was an easy person to love” (IWWV, 218). Richardin kuoleman jälkeen muissa herää pelko, ettei Wren ehkä pysty jatkamaan opintojaan Dellecherissä, mutta tämä tulee takaisin, joskin kärsien traumaperäisestä stressihäiriöstä. Hän muuttuu hyvin hauraaksi, ja muut ovat jatkuvasti huolissaan hänen voinnistaan.

Siinä missä Meredith edustaa vahvan, itsevarman naishahmon tyyppiä, Wren on stereotyyppinen herkkä naishahmo, joka on tunteidensa vietävissä. Jos Campbellin luokittelun mukaan Meredithin tehtävä on toimia kiellettyinä hedelmänä sankarin matkalla, Wren puolestaan on sankarin, Jamesin, toinen minä. Campbell kirjoittaa, että jos sankari hallitsee maailmaa, maailma on nainen, ja soturisankarille nainen on puolestaan hänen maineensa (Campbell 1990, 292). Tällä metaforalla Campbell pyrkii kuvailemaan, kuinka sankari ja sankarin mielitietty ovat miltei yksi ja sama henkilö, sillä heidän kohtalonsa ovat kietoutuneet tiiviisti toisiinsa. Sankarin on selviydyttävä tehtävistään, ja pahan voittamisen ohella hän saa palkinnokseen naisen. Wren on tämä nainen, Greimasin aktanttiteoriaa mukaillen objekti, joka toimii näennäisesti Jamesin halun kohteena. Rion teoksessa Wren kuitenkin jää pitkälti takalalle, ja siksi häntä ei voi määrittellä pääasialliseksi kannustimeksi Jamesin tekojen takana. Oliver on Jamesin todellinen halun kohde.

Romaanin viimeinen naispuolinen keskushahmo on Filippa Kosta. Oliver ja Filippa edustavat kahta hyvin erilaista sivustakatsojatyyppiä. Siinä missä Oliver on uskollinen apuri, joka korostaa roolisuorituksillaan muiden näyttelijöiden panosta, Filippa on kameleontti, joka on uskottava minä hahmona tahansa. Näiden kahden hahmon välillä vallitsee yhteisymmärrys, sillä molemmat samaistuvat toistensa kokemuksiin niin sanotusti ylimääräisinä hahmoina:

“No, Oliver’s playing Octavius, but he’s also playing Casca.”

“Am I?” I had stopped reading once I saw the line drawn between my name and Octavius’s and leaned in for a second look.

“Yeah, and I’ve got three – Decius Brutus, Lucilius, and Titinius.” She [Filippa] offered a stoic smile to me, her fellow persona non grata. (IWWV, 28)

Filippa on ulkonäöltään Meredithiä ja Wreniä androgyynisempi, ja siksi hän joutuu usein näyttämään mieshahmoja. Hän suhtautuu monipuolisuuteensa yleensä suopeasti, mutta toisaalta Oliverin tavoin pelkää, että joutuu näyttämään aina sivuhahmoa, sillä hänelläkään ei ole toistuvaa roolityppiä. Filippaa myös vaivaa heidän teatteriohjaajansa Gwendolyn, joka ei osaa suhtautua Filippaan samalla tavoin kuin Meredithiin tai Wreniin: “‘James!’ Gwendolyn barked. ‘I need you and the girls over here, yesterday.’ (...) ‘So,’ Filippa said, ‘I don’t even count as a girl now’” (IWWV, 114).

Shakespearilaisessa teatterissa naishahmojen roolit kirjoitettiin alun alkaen nuorille miesnäyttelijöille, sillä naiset eivät saaneet näytellä julkisella lavalla (Gay 2002, 155). Modernissa ympäristössä asetelma kääntyy kuitenkin pääläelleen Filippin näytellessä mieshahmoja. Oliver perustelee Filippin mieshahmoroolitusta tämän androgyynisyyden ohella myös sillä, että shakespearelaisessa teatterissa on pulaa hyvistä naishahmoista, joskin tosiasiaa Shakespearen naishahmot ja näiden toimijuus ovat tärkeässä osassa useissa hänen näytelmissään. Esimerkiksi näytelmässä *Miten haluatte* päähenkilönä toimii naispuolinen Rosalind, joka kontrolloi tapahtumia mieheksi pukeutuneena, ja *Venetsian kauppias* -näytelmän (*The Merchant of Venice*, 1596–1598) Portia pelastaa aviomiehensä parhaan ystävän karulta tuomiolta. Oliverin analyysi pitää kuitenkin tragedioiden kohdalla sinänsä paikkansa, että Shakespearen tragedioissa on vain vähän aktiivisia, tapahtumien kannalta merkittäviä naishahmoja (vrt. Traub 2001, 134). Naishahmot ovat yleensä miespuolisen sankarin tuhon taustalla, mutta eivät itse ota aktiivista roolia suurissa käännteissä.

Androgyynisyys, eli yksilön kyky toimia koko ihmisluonnon piirteiden ruumiillistumana ilman, että häntä voidaan luokitella kulttuurisesti feminiiniseksi tai maskuliiniseksi, on arkkityyppi itsessäänkin. Miltei jokainen eri kulttuurialueen luomismyytti sisältää feminiinisen ja maskuliinisen puolen sisältävän korkeamman alkuvoiman. Joseph Campbell (1990, 137) mainitsee esimerkkinä muun muassa kristinuskon Jumalan omaksi kuvakseen luoman Aatamin, joka sisälsi molemmat puolet ennen kuin Jumala poisti feminiinisen puolen ja muovasi sen omaksi yksilökseen, Eevaksi. Androgyynisyys arkkityyppinä on siis myyttinen kuva ihanteellisesta ihmisestä, joka on ollut syntyessään kokonainen, sekä feminiinisen että maskuliinisen puolen sisältävä yksilö. Shakespearen näytelmissä androgyynisyys näkyy selvimmillään hahmoissa, jotka kokevat tunteita ja ajatuksia, jotka on perinteisesti yhdistetty vastakkaiseen sukupuoleen (Kimbrough 1982, 21). Samoin se näkyy miehiksi pukeutuvissa naishahmoissa, joita Shakespearen näytelmistä löytyy seitsemän kappaletta. Naamioituneet naishahmot pystyvät ilmaisemaan suurempaa ihmistunteiden skaalaa, kuin he pystyisivät pelkässä naisroolissaan, ja siksi naishahmot pystyvät miehen vaatteissa irtautumaan kulttuurisista sukupuolirooleista ja kasvamaan kokonaisemmiksi ihmisiksi (Kimbrough 1982, 22–23).

Kenties androgyynisyys on kirjailijan valinta, joka selittää myös Filippin mystistä mielenmaisemaa. Filippin ajatukset ja tunteet jäävät suurelta osin tuntemattomaksi sekä Filippin ystäville että lukijalle. Vaikka Oliver ja Filippa ovat läheisiä ystäviä, Filippa

paljastaa Oliverille hyvin vähän koulun ulkopuolisesta elämästään. Kukaan ei tiedä Filippa perheestä mitään, ei edes minne hän matkustaa lomien ajaksi. Filippa on kuitenkin henkilö, johon sekä Oliver että muut ystäväistä luottavat eniten. Filippa on hahmoista se, joka tietää muiden salaisuudet ja pitää ne itsellään, ja myös hyväksyy hiljaa ystäviensä ikävätkin piirteet. Oliverin tavoin hän tarkkailee muita etäältä. Tällainen tarkoituksellinen etäisyys kuitenkin jättää Filippa kaukaiseksi hahmoksi, joka edustaa mukautuvaa arkkityyppiään, mutta ei saa narratiivissa muita merkittäviä funktioita.

Romaanin naishahmot tukevat pitkälti mieshahmojen tarinankaaria, eivätkä he kehity yhtä mimeettisiksi hahmoiksi kuin miespuoliset henkilöahmot. Meredith on naishahmoista eniten etualalla, ja hänen kehityskaarensa tulee paremmin esille, mutta Wren ja Filippa jäävät takalalle hahmokehityksen suhteen. He ovat koko tarinan mitalta pitkälti allegorisia hahmoja, jotka edustavat heille luokiteltua arkkityyppiä. Erityisesti Wren ei kehity kirjan aikana lainkaan, vaan hänen asemansa viattomana tyttönä vain korostuu. Filippa puolestaan pysyy etäisenä ja mystisenä lähes koko tapahtumien ajan. Juonellisesti he ovat helposti korvattavissa, mikä luo romaanille eettisen ja esteettisen ongelman.

Lukijat arvioivat teoksia kolmelta eri kantilta: tulkinnalliset arviot liittyvät kerronnan ja sen elementtien luonteeseen, eettiset arviot liittyvät henkilöahmojen ja tapahtumien moraaliseen laatuun, ja esteettisiä arvioita tehdään kerronnan taiteellisesta laadusta (Phelan 2007, 9). Eettiset ja esteettiset arviot ovat vahvasti sidoksissa toisiinsa, sillä teoksen sisäinen etiikka, josta lukija tekee arvioita, riippuu teoksen kerronnallisista valinnoista, joita lukija samaan aikaan arvottaa. Wrenin ja Filippa teoista on kuitenkin vaikeaa tehdä eettisiä arvioita, sillä heidän henkilökohtaisia tavoitteitaan tai tarkoitusperiään ei avata. On selvää, että Richardin kuolemaan jättämisen suhteen heidän vaikuttimensa on samalaiset kuin muiden hahmojen, mutta kerronta ei keskity heidän hahmoihinsa tarpeeksi, jotta lukijalle avautuisi näkymä heidän mielenmaisemaansa. Se puolestaan synnyttää esteettisen ongelman, joka koskee teoksen implisiittisen tekijän suhdetta hahmoihin. Romanin mieshahmot ovat huomattavasti moniulotteisempia kuin naishahmot, joten herää kysymys, miksi implisiittinen tekijä on jättänyt nimenomaan nämä hahmot temaattisiksi. Vaikka Meredith on muita naishahmoja moniulotteisempi ja osallistuu aktiivisemmin tapahtumiin, voidaan hänenkin kohdallaan pohtia, onko hän juonellisesti korvaamaton. Meredithinkin tarina liittyy pitkälti Oliveriin ja tämän kamppailuun oman identiteettinsä kanssa. Naishahmojen funktio jää suurimmilta osin hämäräksi.

Toisaalta kaikki tapahtumat, kuten hahmotkin, kuvataan Oliverin subjektiivisesta näkökulmasta, mikä rajoittaa kerrontaa. Lisäksi muutkin romaanin hahmoryhmät kuvaillaan stereotyyppiseen tapaan, joten temaattinen tyypittely ei rajoitu pelkästään näyttelijöihin. Oliver kuvailee muusikkoja hiljaisiksi ja omahyväisiksi, lavastajia näyttäväksi ja tanssijoita puolestaan aliruokituiksi joutseniksi. Dellecherin kieltenopiskelijat puhuvat toisilleen vain kreikkaa tai latinaa, ja filosofianopiskelijat ovat kummajaisia, jotka pitävät jokaista sosiaalista kanssakäymistä ihmiskokeena. Kirjan todellisuudessa kaikki on stereotyyppiteltyä, joka kumpuaa Oliverin yleistyksiin nojaavasta kerrontatavasta. Toisaalta performatiivisuuteen nojaava ilmapiiri ei liity vain romaanin keskushahmoihin, vaan on oletettavaa, että muutkin hahmot noudattavat performatiivisia käyttäytymismalleja Dellecherin suljetussa yhteisössä. Sulautuakseen koulun odottamaan malliin jokaisen opiskelijan on todennäköisesti luotava itselleen rooli, jonka avulla he pärjäävät koulun maailmassa.

3.2 Arkkityyppien hierarkkiset suhteet

Olen edellä jaotellut kirjan seitsemän päähahmoa omiin arkkityyppisiin kategorioihinsa, ja käsitellyt näiden edustamien roolien erilaisia puolia sekä hahmojen mimeettisyyden ja temaattisuuden problematiikkaa. Seuraavaksi käsittelen hahmojen hierarkkisia suhteita, jotka kumpuavat heidän arkkityypeistään.

Romaanin alussa keskushahmojen dynamiikka nojaa ystävyteen ja yhteenkuuluvuuden tunteeseen. Kaikki Oliverin vuosikurssin opiskelijat jakavat suuren rakkauden Shakespeareen, ja tämä yhteinen pakkomielle sekä jatkuva yhdessäolo muodostavat heistä pienen perheen: ”We had, like seven siblings, spent so much time together that we had seen the best and worst of one another and were unimpressed by either” (IWWV, 32). Yhteenkuuluvuutta edesauttaa se, että kenenkään hahmon biologinen perhe ei ole läheinen tai erityisen kannustava. Voisikin sanoa, että *If We Were Villainsin* keskushahmot edustavat valitun perheen (*The Found Family* tai *Family of Choice*) keinoa, jossa ei-biologisesti läheinen ihmisryhmä muodostaa yhteisiin kokemuksiin ja yhteisymmärrykseen perustuvan perheen. Vallantavoittelun ja kohtalolla leikittelyn ohella nimenomaan taistelut perheen sisällä kuuluvat tragedian tunnuspiirteisiin (Makkonen 1991, 12).

Pelkästään Dellecherin ympäristö, jonka puitteissa henkilöihahmot elävät, ruokkii hierarkkisia suhteita. Joka vuosi keuhnoimmat opiskelijat karsitaan ulos, ja siksi opiskelijat elävät jatkuvassa paineessa omasta suorituksestaan. Tällainen ilmapiiri on omiaan herättämään kateutta ja epäluottamusta muita opiskelijoita kohtaan, sillä jokainen on loppujen lopuksi omillaan. Markku Lehtimäki (2022, 354–355) kirjoittaa, että ympäristön jatkuva havainnointi ja tulkitseminen ovat osa ihmisen luonnollista selviytymisviettiä varsinkin silloin, kun ympäristö koetaan potentiaalisesti uhkaavaksi. Dellecherin kilpailullinen ympäristö on uhkaava opiskelijoille siinä mielessä, että heidät voidaan koska vain poistaa koulusta, ja siksi opiskelijat tarkkailevat jatkuvasti toistensa suorituksia. Tämän lisäksi Dellecherin teatraalinen ympäristö kannustaa teatraaliseen käyttäytymiseen. Uuden kouluvuoden aloittavassa puheessaan koulun rehtori kannustaa oppilaita elämään teatteriesityksen kaltaista elämää:

“If you are sitting in this room tonight,” he said, “it means you have been accepted into the esteemed Dellecher family. Here you will make many friends, and perhaps, a few enemies. Do not let the latter prospect frighten you – if you haven’t made any enemies in life, you’ve been living too safely. And that is what I wish to discourage.” (IWWV, 47)

Jo ensimmäisenä päivänä oppilaita pelotellaan vihollisilla ja liian yksitoikkoisen elämän haitallisuudella. Tällainen lähtökohta hämärtää sen, mikä on normaalia ja mikä taas lavalle kuuluvaa käyttäytymistä. Dellecher muistuttaaakin Oliverin mielestä koulun sijaan pidemminkin kulttia:

When we first walked through those doors, we did so without knowing that we were now part of some strange fanatic religion where anything could be excused so long as it was offered at the altar of the Muses. Ritual madness, ecstasy, human sacrifice. Were we bewitched? brainwashed? Perhaps. (IWWV, 106)

Jokainen opiskelija viettää kouluvuosiaan lähtöuhan alla, ja siksi kaikki heistä ovat teoriassa samalla viivalla. Käytännössä kuitenkin tietyt opiskelijat saavat alusta alkaen pääroolit, ja näin turvaavat oman koulutiensä. Richard, James ja Meredith ovat aina turvassa, kun taas esimerkiksi Oliver ja Filippa joutuvat taistelemaan paikastaan koulussa.

Tarinan alusta asti Richard on Oliverin ystäväpiirin selvä johtajahahmo. Hän saa aina esimerkiksi isoimman nojatuolin, ja hänellä on lupa piikitellä muita, sillä kaikki ovat tottuneet hänen käytökseensä ja äärettömään itsevarmuuteensa. Erityisesti Oliveriin hän suhtautuu ystävällisen välinpitämättömästi, sillä tämä ei ole hänelle uhka: ”I was not Leading Man

material and therefore didn't qualify as competition" (IWWV, 26). Richard ei näe Oliveria vertaisenaan ennen kuin Meredith alkaa lipsua hänen otteestaan ja kiinnittää enemmän huomiota Oliveriin.

Tyrannihahmot ovat ainakin Shakespearen näytelmissä aina kuninkaita, sotapäälliköitä tai valloittajia, ja siksi Richard asettuu tyrannina luonnollisesti ystäväjoukon johtajaksi.

Tyrannihahmot ovat joko suunnattoman kunnianhimoisia, suunnattoman älykkäitä, omaa etuaan tavoittelevia tai kaikkia näitä yhtä aikaa (McGrail 2001, 3; 10). Richard suhtautuu kunnianhimoisesti näyttelemiseen, ja hän on myös älykäs ja tietää, mitkä hänen vahvuutensa ovat. Richard ajaa omaa etuaan, kuten kaikki muutkin Dellecherissä, mutta hänen kohdallaan se korostuu muiden vähätteleminenä, uhkailuna ja lopulta väkivaltana. Jopa Oliver, joka ei ole hänelle näyttelijänä uhka, saa kokea myöhemmin Richardin vihan. Kun ohjaaja Gwendolyn uhkaa antaa Caesarin roolin Oliverille Richardin satutettua Meredithiä harjoituksissa, Richard purkaa vihansa Oliveriin: "Richard's eyes settled on me, and I thought they might burn right through me. 'Don't start learning my speeches yet,' he said. And he left me onstage alone. I was quiet. Motionless. In my own estimation, *pointless*" (IWWV, 126). Richardin lauseen voi kyseisessä kontekstissa tulkita uhkauseksi: jos Oliver veisi Richardin roolin näytelmässä, Richard ei epäröisi satuttaa häntä. Uhkaus saa Oliverin tuntemaan itsensä mitättömäksi.

Opiskelijoiden hierarkkisia suhteita ruokitaan vahvasti ulkoapäin. Ohjaaja Gwendolynillä on selvät lemmikkinsä Oliverin ystävien joukossa, joiden suosimista ei voi sivuuttaa. Richard, James ja Meredith saavat aina pääroolit, mikä jo itsessään antaa heille enemmän tilaa ilmaista itseään, ja Gwendolyn ei edes yritä peittää ihastustaan näihin. Pääroolien haltijoina nämä kolme saavat myös enemmän kunnioitusta ja ihailua Dellecherin yhteisössä. Gwendolyn ei peitä suosimistaan, vaan kaikki tietävät siitä: "If it were up to her [Gwendolyn], Richard would play all of the men and half the women.' 'Which would leave Meredith playing the other half'" (IWWV, 18–19). Gwendolyn suosii Richardin ohella Meredithiä, ja antaa tälle kaikki naispääosat. Meredith on myös opiskelijoiden hierarkian huipulla Richardin kumppanina, sillä Richardin asema joukon johtajana nostaa Meredithinkin muita ylemmäs hierarkiassa. Hänen arkkityyppinsä viettelijättärenä tekee hänestä myös ihailun kohteen itsessäänkin.

Joseph Campbell kirjoittaa, että yleensä ihmiset eivät tunnusta haluaan toisiin ihmisiin, vaan syyttävät siitä ulkopuolisia tekijöitä, ja väistämättömän seksuaalisen halun ymmärtäminen voi

synnyttää inhoreaktion. Tämä psykoanalyttinen näkemys suhteutuu sankarihahmoon siinä, että sankari ymmärtää viettelijättären aseman halun symbolina, ja pyrkii irtautumaan halustaan. Näin sankarihahmo pysyy puhtaana. (Campbell 1990, 113.) Näkemys on ankaran siveellinen, mutta sopii Campbellin tutkimiin raamatullisiin tarinoihin. Rion romaanissa on kuitenkin myös Campbellin ajatuksiin viittaava kaava, joka koskee Oliveria, Jamesia ja Meredithiä. Meredith viehättää Oliveria, mutta ei Jamesia: “Unlike the rest of us, who were all attracted to Meredith in some biological, unavoidable way, James seemed to find her overt sex appeal somehow repulsive” (IWWV, 89). Oliver käyttää usein Meredithin puoleensavetävyyttä kuvaillessaan sanaa vastustamaton, ikään kuin viehätysvoiman vastustaminen olisi merkittävä asia. Näin ollen Oliverin silmissä James on parempi kuin hän itse, sillä James pystyy vastustamaan Meredithiä. Ajatus kytkeytyy vahvasti Meredithin rooliin viettelijättärenä, *Femme Fatalena*, jota sankarin on vastustettava.

Kaikki Shakespearen tragedioiden päähenkilöt ovat korkea-arvoisia säädyltään. He ovat kuninkaita, ruhtinaita, sotapäälliköitä ja aatelisia, kun taas keski- ja alaluokkaa edustavat hahmot kuvataan koomisesti. Tragedioiden tiukan säätyrajoituksen ohella Shakespeare kuitenkin sekoittelee tyylejä traagisesta koomiseen jopa yksittäisen hahmon sisällä, eikä yksikään hänen tragedioistaan noudata yhtä ja samaa tyyllilajia alusta loppuun asti. (Auerbach 1992, 340–342). Erich Auerbach (1992, 340) mainitsee esimerkkeinä Romeon lapsenomaisen rakastumisen, kunnes rakkaus muuttuu traagiseksi, ja Caesarin taikauskoisen ja liioitellun ylpeän olemuksen. Myös Kuningas Learin mielialat vaihtelevat ylevän ja seniilin välillä.

Shakespeareen vertautuen myös Dellecherin opiskelijat ovat ylempää keskiluokkaa tai hyväosaisia, sillä yksityiskouluun ei pääse noin vain. Oliver on kuitenkin ystäviään alempana luokka-asteikossa, sillä hänellä ei ole yhtä rikasta ja menestynyttä perhettä kuin muilla. Tällainen biografinen, Oliverin taustatarinasta kumpuava haitta vaikuttaa hänen narratiiviseen identiteettiinsä. Narratiivi, eli kertomus, on ihmisen tyypillisin tapa tulkita itseään (Ricoeur 1992, 114). Oliver tulkitsee omaa erilaisuuttaan suhteessa kerronnalliseen identiteettiinsä, tässä tapauksessa erityisesti perheensä historiaan, mikä saa hänet tuntemaan alemmuutta. Kesken lukuvuoden Oliverin vanhemmat ilmoittavat tälle, etteivät he pysty rahoittamaan Oliverin opintoja enää, ja siksi Oliver joutuu loppututkintonsa ajan siivoamaan koulun tiloja osa-aikatyönä. Tämä herättää hänessä häpeän tunteita, eikä hän koskaan kerro ystävilleen tilanteestaan.

Oliverin alemmuudentunne korostuu hänen taustassaan sekä näyttelijänlahjoissaan. Kuten Gwendolyn, joka suosii Richardia ja Meredithiä, toinen ohjaaja, Frederick, suosii Jamesia. Frederick ei ole suosimisessaan yhtä eksplisiittinen kuin Gwendolyn, mutta muut kuitenkin tietävät hänen ihastuksestaan Jamesiin. Koska Oliver ei ole kenenkään ohjaajan suosikki, hän tuntee alemmuutta, ja hetket, jolloin hän saa positiivista huomiota, vaikuttavat häneen vahvasti: ”Frederick was watching me, I realized, with the proud, fatherly affection he usually reserved for James – who gave me a faint but encouraging smile when I glanced across the table” (IWWV, 45). Kohtauksessa Oliver on vastannut oikein Frederickin esittämään kysymykseen, ja hän vilkaisee Jamesia nähdäkseen, huomaako James Frederickin tyytyväisyyden. Toisaalta Oliver tarkkailee myös sitä, kuinka James reagoi tilanteeseen. Näin ollen Oliverin tunteeseen sekoittuu ylpeyden lisäksi huolta siitä, mitä James ajattelee. Kohtaus paljastaa oleellisen dynamiikan Jamesin ja Oliverin suhteessa, jossa Oliver hakee Jamesilta hyväksyntää.

Tässä yhteydessä voidaan pohtia Oliverin luotettavuutta hänen kerrontansa eetoksen (ethos) kautta. Eetos on aristoteelinen termi, joka tarkoittaa kertojan kokemuksen ja tiedon mahdollistamaa kykyä esittää itsensä luotettavana (Korthals Altes 2014, 3). Oliver mimeettisenä hahmona on inhimillisyyteen pyrkivä, joten tunteet ja arvot korostuvat hänen kerronnassaan, ja siksi hänen kommunikaatiossaan lukijalle on koko ajan taustalla hänen suhtautumisensa muihin hahmoihin. Niinpä Oliverin luotettavuutta kertojana voidaan kyseenalaistaa hänen emootioihinsa kytkeytyneen kerronnan takia. Liesbeth Korhals Altes (2014, 7) kirjoittaa, että lukijat eivät pelkää arvioi vaikuttimia hahmojen tekojen taustalla, vaan kertojan eetos auttaa lukijaa ymmärtämään kerronnan sävyn. Näin lukija pystyy arvioimaan, millä tavoin esitettäviin tekoihin ja näkökulmiin tulee suhtautua. Oliverin kerronnasta kumpuava alemmuudentunne saa lukijan suhtautumaan hänen hahmottelemaansa arvohierarkiaan empaattisesti, mutta varauksella. Oliverin tunteellinen kerronta vihjaa myös tulkitsemaan, että arkkityyppien hierarkia on konstruktio, joka kumpuaa hänen subjektiivisesta näkemyksestään.

Oliverin kuvailemassa arkkityyppien hierarkiassa Wrenin asema on kaksijakoinen, sillä myös hän saa usein naispääosat, joissa tarvitaan viattoman tytön hahmoa, mutta hän ei ole ohjaajien selvä suosikki. Wren jää hyvin pitkälti taka-alalle, eikä lukija opi hänestä kirjoittajien kaikkia, mitä Wrenistä kerrotaan, mukailee pitkälti hänen arkkityyppiään. Oliver käyttää Wreniä kuvailemassaan esimerkiksi sanoja ”kitten” ja ”Tinker Bell”, jotka herättävät mielikuvia

pienistä, herkistä olennoista. Myös Wrenin puheenparsi on kilttiä ja lapsellista: hän esimerkiksi kutsuu Richardia väkivaltaisten tekojensa takia ilkeäksi, mikä herättää Oliverissa vahvoja tunteita: ”It was such an innocent word that I felt a twinge of something protective, big-brotherish” (IWWV, 153). Kaikki henkilöt suhtautuvat Wreniin suojelevasti, ja siksi hän tuntuu asettuvan hahmojen hierarkian ulkopuolelle.

Alexander puolestaan on rentoudessaan ja huvittelijan roolissaan harmittoman oloinen, mutta hän on taitava saamaan muut käyttäytymään haluamallaan tavalla. Kuten edellisessä luvussa totesin, Alexander saa muut jättämään Richardin hukkumaan, ja näin ollen toimii romaanin konnana. Alexander ei ole yhtä iso persoona kuin Richard, vaan hänen hallintansa on hienovaraista ja hyvin naamioitua. Tämän takia Alexander nauttii muiden luottamuksesta. Esimerkiksi kun Oliver on koulun tiloja siivotessaan salakuunnellut Colbornen ja toisen poliisin keskustelua, jonka aikana he ilmaisevat epäilevänsä Oliverin ja muiden tarinaa surmayöltä, Oliver kertoo tapauksesta vain Alexanderille. Kuten Richardin hukkumista ennen, myös tällä kertaa Alexander kehottaa heitä olemaan tekemättä mitään.

Filippa ja Oliver ovat hierarkiassa alimmaisena, sillä heillä ei ole vakiintunutta hahmotyyppiä, ja niinpä heidät on vaikeampi roolittaa. Ystäväpiirissä hierarkiat syntyvät pinnan alla lavaroolien mukaan, ja vaikka Oliver ja muut eivät välttämättä toista rooleja tiedostaen, ne kuitenkin vuotavat lavalta heidän keskinäisiin suhteisiinsa. Täytyy kuitenkin ottaa huomioon, että hierarkiat, kuten arkkityypitkin, ovat Oliverin kertoja- ja fokalisoijaroolien tulosta.

3.3 Arkkityyppien rikkoutuvat rajat ja muutokset

Jos Oliver ja muut näyttelijät ovat neljänteen opiskeluvuoteen asti eläneet elämäänsä Dellecherissä performatiivisesti, noudattaen kukin omaa arkkityyppiään, Richardin kuolema toimii katalyyttinä, joka pakottaa hahmot pohtimaan omaa asemaansa uudestaan. Oliver tiedostaa tämän: ”Richard’s death felt less like a *dénouement* than a second-act peripeteia, the catalytic event that set everything else in motion” (IWWV, 231). Richardin kuolema siis muodostuu romaanin käännekohtaksi, jota Aristoteleen draamateoriassa nimitetään peripeteiaksi. Kuolema muuttaa alun asetelmaa olennaisella tavalla, ja samalla puskee juonen liikkeelle. James Phelan (1989, 15) kutsuu tällaista katalyyttisen tilanteen aiheuttamaa muutosta tarinan ”epävakaisuudeksi” (instability), joka kytkeytyy narratiivin esittämisen ja lukemisen muuttuviin ”jännitteisiin” (tensions). Kaikki tapahtumat ennen Richardin kuolemaa

ovat toimineet lukijan ymmärrystä ajatellen, jotta lukijan on helppo erotella, miksi henkilöhahmot toimivat kuten toimivat katalyyttisen tilanteen, Richardin kuoleman, jälkeen. Romaanin narratiivi jakautuu tässä kohtaa kahtia: ennen Richardin kuolemaa romaani on esiteltyt ympäristön, hahmot ja hahmojen välisen jännitteen, ja kuoleman jälkeen hahmot saavat tilaa kehittyä ja irtautua ulos omasta arkkityypistään. Narratiivia voisi verrata Macbethin ensimmäiseen murhaan, jonka jälkeen hän alkaa kehittyä yhä nopeammin tyranniksi.

Kertomuksen ja henkilöhahmojen kehittymiseen liittyvien eettisten arvioiden tekeminen sisältää kerrostuneen arvioinnin. Se ottaa huomioon henkilöhahmojen kokeman kehityksen kertomuksen sisällä, mutta myös lukijan tekemien havaintojen kehityksen suhteessa hahmojen kehittymiseen. Usein kertomuksen narratiivi ohjaa lukijoita tekemään tietynlaisia eettisiä arvioita esittämistään moraalisisista dilemmoista. (Phelan 2007, 7; 10.) Richardin hukkumiskohtaus ohjaa lukijoita arvioimaan, onko Oliverin ja muiden hahmojen päätös eettisesti hyväksyttävä. Kohtaus havainnollistaa lukijan tehtävien eroja. Yksittäinen kertomuksen kohtaus saattaa synnyttää useita eri arvioita, ja toisaalta lukija usein arvioi henkilöhahmojen arvioita tilanteesta, sillä henkilöhahmojen toiminta sisältää näiden eettiset arviot (Phelan 2007, 9).

Jos tarkastelemme eettisiä arvioita henkilöhahmojen kautta, herää kysymys itsepuolustuksesta. Richard on herättänyt heissä pelkoa pitkään, ja kun tilaisuus hänen eliminoimiseensa helpolla tavalla tarjoutuu, hahmot tarttuvat siihen. Narratiivi ohjaa lukijaa hyväksymään Oliverin ja muiden päätöksen esittämällä Richardin temaattisena tyrannihahmona, joka nousee inhottavuudessaan miltei epäinhimilliseksi. René Girard (1991, 6) nimittää tällaista hahmoa ”syntiuhriksi” (scapegoat), eli hahmoksi, joka on näennäisesti yksin vastuussa kertomuksen pahuudesta.⁵ Oliver ja hänen ystävänsä jättävät Richardin, syntiuhrin, hukkumaan, mikä kertoo heidän eettisestä arvioistaan tapahtuman hetkellä. Toisaalta kohtaus sisältää toisenlaisen eettisen arvion mahdollisuuden, sillä herää kysymys, ovatko Richardin teot niin radikaaleja, että hän ansaitsee kuolemanrangaistuksen. Henkilöhahmot eivät edes harkitse ennen tapausta kenellekään kertomista tai muitakaan tapoja, joilla Richardin väkivaltaisen ja arvaamattoman käytöksen saisi loppumaan. Kuolema onkin äärimmäinen rangaistus. Jos tarkastelemme kohtausta tästä näkökulmasta, Richardista

⁵ René Girard on analysoinut syntiuhria laajasti teoksessaan *The Scapegoat* (1986).

tulee tilanteen uhri, ja kaikki muut hahmot siirtyvät konnan rooliin. Vaikka kaikki hahmot eivät ota kohtauksessa toiminnallista roolia, päätös jättää Richard hukkumaan on yhteinen, ja siksi jokainen hahmo on osasyllinen Richardin kuolemaan. Lukijan päätettäväksi jää, ansaitseeko Richard kuolemanrangaistuksen.

Teatterissa on tiettyjä sääntöjä, jotka rikkovat teatterillisuuden luoman illuusion yleisön silmissä. Yksi tällainen laki koskee ajan ja tilanteen palautuvuutta entisenlaiseksi. Esimerkiksi ihmis- tai eläinkehoha ei saa silpoa tai surmata lavalla representaation nimissä, sillä esityksen täytyy olla nimenomaan performanssi, jonka ajankulu ja tilanne ovat irrallaan arkipäiväisestä elämästä. Jos näyttelijä rikkoo palautuvuuden lakia, hän murtaa teatterillisen tilan ja palaa todellisuuteen, sillä illuusio ei enää päde pelkästään lavalla, vaan siitä on tullut totta. (Féral 2002, 104.) Allegorian tasolla samankaltainen ilmiö tapahtuu Richardin kuoleman jälkeen. Richardin kuolema rikkoo hahmojen arkielämän performatiivisuuden ja samalla horjuttaa arkkityyppien vallitsevaa hierarkiaa. Tyrannin, johtajahahmon, puuttuessa muut eivät yhtäkkiä tiedäkään, miten heidän kuuluisi toimia tai suhtautua toisiinsa: ”Colborne: ’Are you close? The six of you.’ It sounded alien. The six of us. We had always been seven” (IWWV, 194).

Pian selviää, että hahmojen eettinen arvio hukkumistilanteessa oli hätköity, ja syyllisyys seuraa heitä jatkuvasti. Hahmot käsittelevät tunnetta eri tavoin. Oliver lakkaa nukkumasta, James uppoaa syvälle rooliinsa *Kuningas Learin* Edmundina ja Alexander ottaa yliannostuksen lääkkeitä. Meredith hakee lohtua Oliverista, Wren vetäytyy muiden joukosta ja Filippa alkaa osoittaa epävarmuuden merkkejä. Syyllisyyden lisääminen henkilöahmojen ulottuvuuteen toimii funktiona, joka vie kaikkia hahmoja mimeettisempään suuntaan. Richardin kuoleman takia jopa hahmojen arkkityypit lavalla alkavat osittain murentua.

Kevään esitykseksi valikoituu *Kuningas Lear*, ja Oliver saa yllätyksekseen sankarin, Edgarin, roolin. Alexander on konnan sijasta Narri, ja James saakin konnan, Edmundin, roolin. Etenkin Oliverin ja Jamesin roolitus enteilee näiden kahden edustaman arkkityypin rajojen rikkoutumista ja muutosta. Naishahmot ovat kuitenkin totutuissa rooleissaan: ”It’s like they mixed all the boys around and then decided that moving the girls was too much effort” (IWWV, 311). Tässä kohtaa voidaan jälleen kyseenalaistaa implisiittisen tekijän suhde naishahmoihin, ja tämän suhteen esteettiset ja eettiset ongelmat.

Kaikista huomionarvoisin muutos tapahtuu kuitenkin Jamesissa, ja lopulta myös Oliverissa. James, joka on aina ollut sankariroolissa, saakin Alexanderille tai Richardille tyypillisen pahan hahmon roolin. Oliver on aluksi iloinen Jamesin puolesta, sillä hän tietää, että James on pitkään halunnut kokeilla muitakin rooleja sankarin ohella: “‘He said in the beginning of the year he was tired of playing a type, and he’s always had that kind of range, he’s just never had a chance to show it because those sorts of roles were always going to go to Richard. Why bother? He’s got a chance now to do something new’” (IWWV, 309). Periaatteessa James saa Edmundin roolissa pitkään toivomansa totutusta poikkeavan roolin, mutta Richardin kuolemasta syntynyt paine yhdistettynä metodinäyttelemiseen tekee roolista mahdollottoman hänelle. James alkaa käyttäytyä holtittomasti ja esimerkiksi päätyy lyömään Oliveria harjoituksissa. Muutos sankarin lavaroolista konnaksi vaikuttaa myös hänen lavan ulkopuoliseen käyttäytymiseensä.

Jamesin irtautuminen sankarin roolista lavan ulkopuolella on nopea. Se ilmenee ensin varomattomina huomautuksina hahmojen välisessä dialogissa. Dialogi on retorisesti tarkasteltuna kertojasta irrallaan oleva kerronnan apuväline, joka korostaa muiden henkilöahmojen merkitystä kerronnan kommunikaatiossa (Phelan 2017, 18–19). Toisin sanoen dialogi antaa myös sivuhahmoille oman äänen, joka ei ole riippuvainen tarinan kertojasta. Muutos Jamesin kommunikaatiotyylissä hahmojen välisen dialogin sisällä vihjaa, että Jamesin hahmon muutos sankarista konnaksi on käynnistynyt Richardin kuoleman jälkeen. Esimerkiksi heti Richardin kuoleman jälkeisenä päivänä opiskelijat ovat kokoontuneet yhteen ja keskustelevat menneen päivän kuulusteluista: ”‘Is it just me,’ Alexander said, ‘or is this the longest day of everyone else’s life?’ ‘Well,’ James said. ‘Certainly not Richard’s’ (IWWV, 201). Jamesin kommentti tuntuu kohtuuttomalta heti hukkumisen jälkeen, ja se synnyttää sekä henkilöahmoissa että lukijassa vastareaktion. James alkaa käyttäytyä harjoituksissa kuin unissakävelijä, ja paljastaa Oliverille lyötyään tätä, että hän on vaarallisessa mielentilassa: ”‘Oliver, I don’t know what’s wrong with me. I want to hurt the whole world’” (IWWV, 338).

Toinen Richardin kuolemaan vertautuva katalyyttinen tapahtuma löytyy romaanin loppupuolelta, kun *Kuningas Learin* ensi-illan jälkeen opiskelijat juhlivat esityskauden alkua. Juhlissa James eristäytyy muista ja juo yksin kirjastossa, kunnes Oliver löytää hänet hyvin humaltuneessa tilassa. James alkaa puhua Oliverille pelkästään *Kuningas Learista* peräisin

olevilla sitaateilla, ja hänen käytöksensä alkaa saada jopa maanisia piirteitä. Kun Oliver alkaa vastailemaan takaisin sitaateilla, keskustelu saa mielenkiintoisen käänteen:

“Where is the villain, Edmund?” I asked.

He [James] smiled crazily at me and echoed, *“Where is the villain, Edmund?”* A pause, for punctuation, yes? But not the playwright’s commas belong to the composers.

Where is the villain Edmund? Here, sir, but trouble him not – his wits are gone.”

(IWWV, 373)

James jättää painotuksen repliikistä pois, mikä muokkaa repliikin ymmärtämistä kriittisesti. Repliikissä kysyjä, joka on alkuperäisessä tarkoituksessaan tiedustellut Edmundilta konnan olinpaikkaa, siirtyykin kysymään Edmundin itsensä olinpaikasta. Näin Edmundista tulee lauseessa konna. Seuraavassa repliikissä James hyppää huomattavasti pidemmälle näytelmässä, kolmannen näytöksen kohtaukseen, jossa Kentin jaarli viittaa kuningas Learin olevan hullu.

Voidaan päätellä, että James on sukeltanut hyvin syvälle roolihahmoonsa, ja kun hän puhuu Edmundista, hän puhuu itsestään. Kohtauksessa hän epäsuorasti myöntää syyllisyytensä, tai ainakin antaa ymmärtää, että hänellä on ollut isompikin osuus Richardin kuolemassa. Hän myös vihjaa olevansa mielentilassa, jossa hän pelkää menettävänsä järkensä. Tässä kohtaa Oliver alkaa aavistaa Jamesin olevan Richardin surmaaja, mutta yrittää vielä sivuuttaa ajatuksen: ”An actor’s rambling, I told myself. Method touched with madness. No meaning in it” (IWWV, 375). Oliver ei halua uskoa pahaa Jamesista, vaikka lukijalle on tässä vaiheessa selvää, että James on syyllinen. Seuraavana päivänä Oliver löytää verisen veneen koukun piilotettuna Jamesin sänkyyn patjan sisälle ja päättää paniikissa piilottaa sen. Tämä teko on Oliverin uroteon esiaste, joka enteilee hänen muuttumistaan sivustakatsojasta toimijaksi ja arkkityyppisestä sivuhahmosta sankariksi.

Seuraavan esityksen aikana, näytösten välissä, Oliver yhyttää Jamesin saadakseen vastauksen veneen koukkuun, ja James paljastaa lyöneensä sillä Richardia *Julius Caesarin* ensi-illan juhlissa. James kertoo Richardin ajaneen hänet nurkkaan metsässä, ja yllyttäneen häntä puolustautumaan uhkailemalla ja satuttamalla Jamesia. Merkittävintä on kuitenkin syy, miksi Richard Jamesin mukaan käyttäytyi kyseisellä tavalla: ”James, what did he say?” (...) He [James] looked like Richard; he even sounded like him when he spoke. ‘Why can’t you and Oliver just admit you’re queer for each other and leave my girls alone?’” (IWWV, 396).

Lukijalle ei paljasteta, onko James kipuillut identiteettinsä kanssa Oliverin tavoin, sillä Oliver ei näkökulmansa rajallisuuden takia kykene avaamaan Jamesin mielenmaisemaa perusteellisesti. Oliverin rajallinen näkökulma toimii tässä kohdassa narratiivina funktiona, joka on sidoksissa hänen synteettiseen puoleensa. James Phelanin (1989, 14) mukaan henkilöhahmojen synteettisyys, eli tekstuaalinen puoli, toimii narratiivissa aina komponenttina, jonka avulla teoksen implisiittinen tekijä haluaa viestittää jotakin lukijoilleen. Synteettisellä ulottuvuudella on siis aina myös synteettinen funktio, joka määrittää tarinan kokonaiskompositiota. Oliverin rajallisuus implikoi, että James on loppujen lopuksi hänen ymmärryksensä ulottumattomissa. Tilanteeseen asti Oliver on pystynyt tulkitsemaan Jamesia, mutta implisiittinen tekijä osoittaa tässä vaiheessa lukijalle, että James on oma, irrallinen hahmonsä, eikä hahmojen läheinen suhde takaa, että he kykenisivät ymmärtämään toisiaan täydellisesti. Keskinäisen ymmärryksen puute toimii kuitenkin myös mimeettisenä ulottuvuutena, joka jäljittelee todellisten ihmisten välistä kommunikaatiota, ja siksi synteettinen taso yhdistyy mimeettiseen tasoon Oliverin kerronnassa.

Sankarin kumppanilla on yleisesti ottaen kaksi funktiota: hän toimii sankarin uskottuna, jolle sankari selittää omia ajatuksiaan ja tarkoitusperiään, mutta myös yleisön äänenä, joka reagoi sankarin päätöksiin (Buchanan 2003, 17). Jamesin ystävänä, sankarin kumppanina, Oliver on kertomuksen edetessä toiminut Jamesin äänenä tulkitessaan tämän ajatuksia ja tekoja. Hän on myös kerronnallaan vaikuttanut lukijan arvioon Jamesista ja tämän eettisistä valinnoista. Kertomuksen lähestyessä paljastustaan James on kuitenkin päätenyt Oliverin ulottumattomiin, ja siksi Oliverin asema sankarin uskottuna on horjunut. Hän ei ole pystynyt kommunikoimaan lukijalle Jamesin ajatuksia, ja siitä syystä vasta Jamesin paljastuminen syylliseksi selittää sen, miksi James on käyttäytynyt Richardin kuolemasta asti niin kuin on. Jamesin asema sankarihahmona on horjunut Richardin kuoleman jälkeen, mutta Richardin kuolemaa koskeva paljastus kiepsauttaa hänet sankarista kertomuksen konnaksi. Vaikka kaikki hahmot ovat syyllisiä Richardin hukkumiseen, on Jamesin syytä, että Richard alkujaan hoiperteli loukkaantuneena veden varaan. Siksi hänellä on muita suurempi vastuu Richardin kuolemasta.

Seuraavan *Kuningas Learin* näytöksen aikana poliisit saapuvat. Myöhemmin selviää, että ensi-illan juhlien aikana James on vihjannut Meredithille olleensa Richardin oikea surmaaja, ja Meredith on kiirehtinyt kertomaan asiasta etsivä Colbornelle. Meredith asettuu hetkellisesti

moraalisen sankarin rooliin kertoessaan poliiseille, että James on syyllinen Richardin surmaan. Toisaalta Meredithin tarkoitusperät voidaan tulkita myös vähemmän moraalisesti, sillä hänen vastenmielisyytensä Jamesia kohtaan voi tehdä teosta myös koston sekä siitä, että James ei ole aikoinaan antanut vihreää valoa Meredithille, mutta myös kostona tunteista, joita Meredith aavistaa Oliverilla olevan Jamesia kohtaan. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna Meredith kertoo poliiseille Jamesista itsekkäiden tarkoitusperien takia haluten raivata Jamesin pois tieltään.

Poliisit saapuvat *Kuningas Learin* esitykseen aikeenaan vangita James. Tämä luo puitteet Oliverin sankariteolle, jolloin hän ottaa tilanteen ohjat käsiinsä, muuttuu sivustakatsojasta sankariksi ja tunnustaa syyllisyytensä suojellakseen Jamesia:

”Well,” he [Colborne] said. We couldn’t play make-believe forever. Are you ready to tell me the truth?”

James wavered beside me, opened his mouth to speak. Before he could make a sound I moved forward, the decision already made, made in the same instant it flashed into existence.

“Yes,” I said. Colborne turned toward me in disbelief. “Yes”, I said again. “I am.” (IWWV, 405)

Oliver ottaa syyt niskoilleen, jotta James ei joutuisi kärsimään. Kyseessä on hyvin selkeä sankariteko, joka edustaa Oliverin lojaaliutta Jamesia kohtaan. Se on myös selkeä intertekstuaalinen viittaus Shakespearen näytelmiin. Oman elämän uhraaminen toistuu useissa Shakespearen tragedioissa. *Hamletissa* (1599–1601) nimikkohahmon ystävä Horatio on valmis kuolemaan Hamletin rinnalla. Romeo ja Julia uhraavat itsensä, koska eivät voi elää ilman rakkauttaan. *Kuningas Learin* Cordelia uhraa elämänsä isäänsä varten, sillä rakastaa tätä, vaikka Lear on häätänyt hänet kuningaskunnastaan. Oliverin uhrausta muistuttava uhraus löytyy niin ikään *Kuningas Learista*. Gloucesterin jaarli, kuningas Learin ystävä, jättäytyy näytelmän konnien armoille pelastettuaan Learin heiltä. Konnat kuulustelevat häntä, mutta hän ei kerro tietojaan. Vastineeksi konnat puhkaisevat Gloucesterin silmät.

Gloucesterin uhraukseen vertautuen Oliver päästää Jamesin pakoon ja kärsii itse tämän puolesta Jamesin teon seuraukset. Hän joutuu vankilaan ja istuu tuomiotaan kymmenen vuotta. Kun hän pääsee vihdoinkin pois vankilasta, hän on valmis kohtaamaan Jamesin uudestaan, mutta selviää, että James ei ole kestänyt syyllisyyttään, vaan on tehnyt itsemurhan hukuttautumalla. Jamesin teko luo paralleelin Richardin kuolemaan, joka niin ikään kuoli

hukkumalla lampeen. Se on myös symbolinen valinta, sillä narratiivin alkupuolella Richard yrittää hukuttaa Jamesin, ja lopulta James hukuttautuu itse Richardiin liittyvien tapahtumien seurauksena. Jamesin hukuttautuminen antaa lukijalle kaksi tulkinnan mahdollisuutta: sen voi nähdä joko Richardin viimeisenä kostona haudan takaa, tai vaihtoehtoisesti Jamesin yrityksenä sovittaa syntinsä raamatullisen ”silmiä silmästä” -periaatteen avulla.

Loppu jättää kuitenkin avoimeksi, onko James oikeasti kuollut, sillä hänen ruumistaan ei ole koskaan löydetty. James on viimeisessä viestissään Oliverille siteerannut otteen *Myrskystä*, jonka avulla Oliver päätelee tämän ehkä olevan vielä elossa: “I am all too aware of my own desperate need to find a message in the madness, and as it takes shape I am suspicious, afraid to hope. But the implications of the text and its small part in our story are impossible to ignore (...)” (IWWV, 422). Lopetuksen avoimuus antaa Oliverille toivonpilkahduksen ja viestittää lukijoille, että Oliverin ja Jamesin tarina ei ole vielä tullut päätökseensä. James Phelanin (2007, 77) mukaan lukijat kaipaavat synkänkin kertomuksen lopulta jonkinlaista toivonpilkahdusta, sillä se rikastuttaa lukukokemusta.

Kuten Richardin kohdalla kerronta ohjaa pohtimaan, ansaitsiko hän kuolemanrangaistusta, Jamesin kohdalla on pohtimisen arvoista, ansaitseeko hän Oliverin pelastavaa tekoa. Fiktiivisissä teoksissa, jotka nostavat esille eettisiä kysymyksiä, lukija kiinnittää huomiota sekä homodiegeettisen kertojan keinoihin ja tavoitteisiin että tarinan sisäisiin eettisiin suhteisiin henkilöiden ja tapahtumien välillä (Lehtimäki 2022, 328). Oliverin retoriikka antaa ymmärtää, että James ansaitsee pelastuksen, sillä Oliverin subjektiivisen, tunteisiin pohjautuvan näkemyksen kautta se pitää paikkaansa. Jos viittaamme hahmojen alkuperäisiin arkkityyppeihin, sankarin kumppanin suhteessa sankariin on peruselementtinä kumppanin rooli lukijan reaktion ohjaamisessa sankarin luonteen hyväksymiseen (Buchanan, 20). Tästä näkökulmasta Oliver ohjaa uroteollaan myös lukijaa suhtautumaan Jamesiin positiivisesti, sillä James on Oliverin mielestä pelastamisen arvoinen. Oliverin teko arvottaa Jamesin Oliverin omaa tulevaisuutta tärkeämmäksi. Lukija voi kuitenkin pohtia kertomuksen tullessa päätökseensä, onko Oliverin suhde Jamesiin vääristynyt, sillä James ei Richardin surmaajana mahdollisesti ansaitse päästä tilanteesta ulos ilman seuraamuksia.

Phelan (2007, 20–21) kirjoittaa, että kertomuksissa, jotka kuvaavat joko fyysistä tai allegorista matkaa, kertomus päättyy matkan päättymiseen, ja ainakin osan tarinan epävakaisuuksista on lopetuksessa ratkettava. Oliverin allegorinen matka, eli Richardin

kuoleman jälkeinen narratiivi, päättyy menneisyyden aikatasolla vankilaan, ja kerronnan reaaliajan tasolla vankilatuomion päättymiseen. Matkan päätyminen ohjaa lukijoita tekemään kokonaisarvionsa kertomuksesta, joka sisältää myös eettiset ja esteettiset arviot (Phelan 2007, 20–21). Jokainen lukija arvioi kertomuksen onnistumista omalla tavallaan, mutta arvioon kuuluu yleensä havainnot tarinaan kohdistuvien odotuksen täyttymisestä, arvoitusten ratkeamisesta ja teoksen tekijän onnistuneesta tai epäonnistuneesta suoriutumisesta (Lehtimäki 2022, 218–219).

Yhteenvedon voidaan todeta, että Rion romaanin henkilöahmoissa yhdistyy sekä temaattinen että mimeettinen puoli. Temaattinen taso toimii arkkityyppeinä hahmojen rakentumisen taustalla, mutta heihin on silti luonnollista suhtautua myös mimeettisinä, todellisia ihmisiä jäljittelevinä hahmoina. Vaikka olen kirjoittanut joidenkin hahmojen jäävän temaattisiksi, tällä tarkoitan sitä, että he eivät kehity narratiivin mukana ulos omasta arkkityypistään. Mimeettinen taso on kuitenkin nähtävissä heidänkin rakentumisessaan. Temaattisiksi hahmoiksi jäävät Richard, Wren ja Filippa. Meredith ja Alexander kehittyvät narratiivin aikana osittain mimeettisemmiksi, mutta suurin muutos on nähtävissä Jamesin ja Oliverin hahmoissa. Varsinkin Oliver, joka toimii tarinan kertojana ja fokalisoijana, kokee merkittävän muutoksen tarkkailijasta sankariksi, mutta hänen näkökulmansa myös vaikuttaa huomattavasti lukijan arvioihin muiden hahmojen rakentumisesta.

Seuraavaksi siirryn analysoimaan *If We Were Villains* -romaanin suhdetta sen shakespearelaisiin subteksteihin. Analysoin romaanin henkilöahmojen suhdetta Shakespearen näytelmien hahmoihin, mutta tarkastelen myös joitakin merkittäviä tapahtumia ja teemoja, jotka ovat nähtävissä sekä Rion romaanissa että sen subteksteissä.

4 *If We Were Villains* ja Shakespeare

4.1 Temaattiset henkilöahmot ja henkilöahmojen etiikka

4.1.1 *Macbeth* ja Richardin tyrannia

Shakespearen *Macbethistä* puhutaan kirottuna ja huono-onnisenä näytelmänä, sillä sen uskotaan tuovan mukanaan onnettomuuksia. Näytelmän nimen mainitseminen tuo epäonnea, joten näyttelijät kutsuvat sitä useimmiten nimellä ”skottilainen näytelmä” (*The Scottish Play*). Erityisen suuri vaara piilee *Macbethin* mainitsemisessa pukuhuoneessa, joskin kirouksen voi välttää poistumalla pukuhuoneesta, kääntymällä ympäri kolme kertaa, sylkemällä ja koputtamalla pukuhuoneen oveen kolmesti. (Huggett 1975, 153; 179.)

Kirouksestaan tunnetun näytelmän valinta käännekohdaksi Oliverin ja hänen ystäväpiirinsä suhteissa on symbolinen etenkin Richardin suhteen, sillä Halloween-illan *Macbethin* roolitus syöksee hänet tuhoisaan käytökseen, joka on verrattavissa *Macbethin* nimikkohenkilön tuhoutumiseen. *Macbeth* kertoo soturi Macbethista, jonka noidat ennustavat nousevan Skotlannin kuninkaaksi. Vaimonsa painostamana Macbeth osallistuu vallitsevan kuningas Duncanin surmaan jouduttaakseen ennustuksen toteutumista, mutta hallitsijaksi noustessaan hän alkaa kärsiä harhoista ja pelosta. Lopulta Macbethin hirmuhallintoa vastustava armeija haastaa Macbethin taisteluun, ja ylimys Macduff surmaa hänet. Entisen kuninkaan Duncanin poika nousee valtaistuimelle. *Macbeth* on viimeinen Shakespearen neljästä suuresta tragediasta, joihin kuuluvat myös *Hamlet*, *Othello* (1603–1606) ja *Kuningas Lear*.

Macbethin kantavia teemoja ovat vallanhimo ja pahuus, mutta pahuuden itsensä sijaan näytelmä pohtii pahuuden houkutusta suurten mahdollisuuksien edessä, ja sitä, mihin kaikkeen ihminen on valmis tavoitellessaan valtaa itselleen. Nimenomaan mahdollisuus olla jotakin suurempaa ajaa Macbethin pahuuteen, ja sama mahdollisuus pätee *If We Were Villainsin* Richardiin. Richardin menettäessä pääroolin näytelmässä hän samalla menettää varmuuden tulevaisuudesta, ja oletettavasti siksi hän alkaa käyttäytyä tyrannin tavoin ystäviään kohtaan. Myös hänen äkkipikainen luonteensa on hänen tuhonsa takana. Shakespearen näytelmissä traaginen sankari osallistuu aktiivisesti kohtalonsa

muotoutumiseen, sillä hänen oma luonteensa on useimmiten tragedian aiheuttaja (Auerbach 1992, 343–344). Tämän voidaan katsoa pätevän suoraan myös Richardiin.

Tyranni, kuten Macbeth, ei ole aina hahmo, joka jää tunteidensa vangiksi, vaan hahmo voi muuntautua sellaiseksi, joka ei enää liikutu muista hahmoista, eikä hänestä itsestään ole enää mahdollista liikuttua (Rowe 2005, 47–48). Richard menettää kiinnostuksensa pian Halloweenin jälkeen kaikkea muuta kuin uhkailua ja kostamista kohtaan. Hän purkaa roolinmenetyksensä Jamesin ohella kaikkiin muihinkin ystäviinsä, ja yrittää väkivalloin saada nämä kunnioittamaan ja pelkäämään itseään. Kuten Macbeth, myös Richard sokaistuu omasta vallastaan ja sen ylläpitämisestä. Macbeth menettää näytelmän lopussa mielenkiintonsa jopa vaimoaan kohtaan, sillä aseman ylläpitäminen on hänelle tärkeämpää, ja Richardkin hylkää lopulta Meredithin, vaikka on aikaisemmin ollut tätä kohtaan suojeleva. Richardin hahmon narratiivinen progressio johtaa tilanteeseen, jossa käytännössä mikään ei enää liikuta häntä.

Progressio on James Phelanin (ks. esim. 2007, 7) käyttämä termi, joka sisältää juonen ja henkilöhahmojen kerronnallisen kehittymisen sekä lukijan suhtautumisen tähän kehittymiseen. Kyse ei ole siis ole suoraan juonesta, vaan narratiivin kehityksestä sekä tarinan sisällä että sen ulkopuolella. Samalla, kun Richard menettää mielenkiintonsa kaikkea kohtaan, myös hänen ystävänsä kääntyvät häntä vastaan. Vaikka heillä on useita vuosia tiivistä ystävyyttä ja yhdessäoloa takanaan, Richardin käytös saa nopeasti Oliverin ja muut hylkäämään hänet: ”By then I felt no sympathy for Richard – the relentless, catchall antagonism he’d practiced over the last few weeks left a deeper impression than three years of placid friendship had” (IWWV, 141). Romaanin ulkopuolinen, todellinen lukijakaan ei voi enää kokea liikutusta Richardin takia, sillä hahmon kehittyminen väkivaltaiseen suuntaan synnyttää negatiivisen tunnereaktion. Phelan (2007, 7) kirjoittaa, että lukijan positio tarkkailijana mahdollistaa myös arvioijan roolin, ja nämä arviot perustuvat lukijan tunnereaktioihin sekä toiveisiin tulevista tapahtumista. Tarinan sekä henkilöhahmojen kehitys johtaa myös lukijan arvioinnin kehitykseen, ja lukijan suhtautuminen hahmojen muutoksiin muuttaa myös itse lukijan perspektiiviä. Richardin muuttuessa lukijakaan ei enää koe liikutusta hahmoa kohtaan, vaan saattaa jopa alkaa inhota tätä. Kukaan narratiivin sisällä tai sen ulkopuolella ei ole enää loppupeleissä Richardin puolella.

Lopulta, kun Richard kokee onnettomuuden, hän on ajanut ystävänsä jo niin kauas, etteivät nämä auta häntä. Kuolema on kohtalokas, sillä Richardin oma käytös ajaa hänet lopulta

kuolemaan, ja kuolema olisi estettävissä, mutta hänen entiset ystävänsä päättävät olla estämättä sitä. Edeltävät tapahtumat huomioon ottaen kuolema on myös symbolinen. Richard yrittää halloween-iltana hukuttaa Jamesin, mutta päätyy itse kuolemaan hukkumalla. Vaikka Oliver ei tiedä tietenkään etukäteen Richardin kohtaloa, halloweenina hän ajattelee: “The lake, the broad black water, lurked in the background of every scene we played after that (...) Something changed irrevocably, in those few dark minutes James was submerged, as if the lack of oxygen had caused all our molecules to rearrange” (IWWV, 99). Lopulta Richard on veden varassa, samassa tilanteessa kuin James aikaisemmin, mutta Jamesista poiketen kukaan ei pelasta Richardia.

Hukkuminen ja sen symboliikka ovat toistuvat useissa Shakespearen näytelmissä. Tunnetuin hukkumiskohtaus lienee näytelmässä *Hamlet*, jossa prinssi Hamletin rakkauden kohde Ofelia hukuttautuu jokeen Hamletin surmattua tämän isän. Muita hukkumisen kuvailuja löytyy muun muassa näytelmistä *Twelfth Night*, jossa kaksoset Sebastian ja Viola luulevat toistensa hukkuneen, ja *Richard III*, jossa Clarence uneksii putoavansa laivasta kummalliseen merenalaiseen maailmaan. Shakespearelle hukkuminen on kuoleamisen tapa, mutta myös väistämättömän muutoksen symboli (Mentz 2009, 7). Shakespearen maailmaa mukailien *If We Were Villainsin* Richard kuolee lampeen, ja muille hahmoille tapaus laittaa liikkeelle muutoksen, joka johtaa heidän järkkymiseensä. Samalla idyllinen lampi muuttuu murhapaikaksi.

Richardin hukkumiskuoleman voidaan katsoa liittyvän *Macbethin* toisen näytöksen kohtaukseen, jossa Macbeth on tehnyt ensimmäisen murhansa ja katselee verisiä käsiään: ”Will all great Neptune’s Ocean wash this blood / Clean from my hand? No, this hand will rather / The multitudinous seas incarnadine / Making the green one red.”⁶ (Shakespeare 2016, 525). Macbeth ajattelee, että hänen veriset kätensä paljastavat hänet maailmalle, ja hän ei voi saada armoa kauhean tekonsa takia. Richard puolestaan värjää konkreettisesti veden punaiseksi hukkuessaan: ”Richard had sunk almost beneath the surface (...) A thin film of crimson clung to his skin, too bright, too lurid, for that place of misty grays and evergreen.” (IWWV, 190). Richard ei saa enää armoa, vaan hukkuu ystäviensä katsellessa vierestä. Richard joutuu vastuuseen teoistaan, ja muut tuntevat katkeransuloista helpotusta

⁶ Shakespeare kuvailee useimmiten merta sinisen sijaan vihreäksi. Merta kuvaileva termi ”Green Neptune” toistuu useissa näytelmissä (Mentz 2019, 385).

katsellessaan tämän onnettomuutta. Lampi toimii tilanteessa traagisena muutoksen ja lunastuksen näyttämönä, suurena käännekohtana hahmojen elämässä.

Kuten todettua, Richard kuolee tyrannina. Toisaalta hänen tapansa kuolla kuitenkin sotkee muiden hahmojen kädet metaforisesti vereen, sillä nämä ovat syyllisiä tietoiseen heitteille jättämiseen ja sen myötä Richardin kuolemaan. Rion teos jatkaa siis intertekstuaalista suhdetta *Macbethin* kanssa Richardin kuoleman jälkeenkin. Ystävien tekoa voisi verrata *Macbethin* ensimmäiseen surmaan, jossa tämä lavastaa kaksi vartijaa kuningas Duncanin murhaajiksi. *Macbeth* on vastuussa surmasta, mutta hän vyöryttää syyn muiden niskoille. Vaikka Oliver ja muut hahmot eivät sinällään tapa Richardia, nämä päättävät jättää tämän kuolemaan ja lavastavat tilanteen onnettomuudeksi. Poliiseille he ilmoittavat löytäneensä Richardin aamulla kuolleen järvestä täysin yllättäen, ja jättävät kertomatta Richardin väkivaltaisesta käyttäytymisestä edeltävinä viikkoina. Näin he pääsevät irti epäilyistä ja saavat jatkaa näennäisen normaalia elämää hetken verran.

Asetelma kuitenkin muuttuu heti, kun Richard kuolee, ja muut hahmot joutuvat elämään valintansa kanssa. Tehtyä ei saa tekemättömäksi, ja Richard tuntuu vainoavan heitä haudankin takaa:

He was more than a vacant bedroom, an unoccupied seat in the library, a chair at our refectory table where he sat like Banquo's ghost, invisible to everyone but us. (...) He was as much a bully in death as he was in life, a giant who left behind not only an empty space so much as a black hole, a huge crushing void that swallowed up all of our comforts, sooner or later. (IWWV, 314).

Richard muuttuu kuolemansa jälkeen *Macbethistä* Banquoksi, *Macbethin* surmaamaksi ystäväksi, jonka haamu seuraa muita hahmoja ja lietsoo näissä pelkoa ja katumusta. Hän on läsnä koko ajan, nurkassa vanhassa nojatuolissaan, kahviopöydän ääressä, tyhjänä makuuhuoneena, mustana järvenä. Richard kummittelee hahmoille niin kuin Banquo kummittelee *Macbethille*. Kuten Richard luisuu ennen kuolemaansa järjettömyyteen, hänen kuolemansa puolestaan ajaa muut hahmot hulluuden partaalle. Richardin narratiivinen progressio siis jatkuu hänen kuolemansa jälkeenkin, jolloin hänen funktionsa on muistuttaa hahmoja näiden teosta ja lietsoa heidän syyllisyyttään entisestään.

Macbethin tärkeä teema on kysymys siitä, mikä saa ihmisen lankeamaan pahuuteen. Näytelmä kysyy, onko pahuus ihmisessä itsessään, vai luovatko ympäristö ja yhteisö hirviön. Jos tulkitaan, että Dellecherissä roolihahmot ovat osa opiskelijoiden identiteettiä ja ympäristö on erittäin kilpailullinen, ei liene täysi yllätys, että Richard menettää pikkuhiljaa otteensa todellisuudesta. Hän on elänyt vuodet Dellecherissä varmana asemastaan, mutta pääroolin menettäminen laskee hänet muiden opiskelijoiden tasolle, jotka joutuvat taistelemaan paikastaan Dellecherissä. Vaikka Richard varmasti tiedostaakin, ettei ole putoamassa pois koulusta, epävarmuus horjuttaa hänen mieltään, ja se purkautuu vihana.

Jamesin valinta halloweenin *Macbethiksi* on ennakoiva teko, sillä *Macbethin* paikalle päätyy Richardin jälkeen osittain James. James, joka on sankarihahmona näytellyt aina puhtoisia rooleja, uppoaa *Macbethin* kiihkeään monologiin Oliverin mielestä yllättävän hyvin: ”It was a speech I had never expected to hear him [James] give. He was too spotless to talk of blood and murder like Macbeth, but in the red glare of the fire he no longer looked so angelic” (IWWV, 75). Oliverin havainto ennakoii Jamesin nopeaa taantumista ja syyllisyyden taakan aiheuttamaa persoonanmuutosta. Jamesista ei tule varsinaisesti tyrannia, mutta hän ei pysty elämään tekonsa kanssa, ja *Macbethin* lailla menettää otteen omasta elämästään.

Meredith puolestaan suhteutuu Lady *Macbethin* hahmoon siinä mielessä, että hän toimii aktiivisena osapuolena sekä Richardin että Jamesin ja Oliverin onnettoman lopun taustalla. Shakespearen näytelmässä vallanhimoinen lady *Macbeth* lietsoo *Macbethiä* toimimaan omaa etuaan ajatellen, eikä häntä näennäisesti kammota miehensä hirmuteot. Hän edustaa Meredithin tavoin viettelijättären arkkityyppiä, joka manipuloi päähenkilöä kulissien takana. Kun Meredith Rion romaanissa kyllästyy Richardin väkivaltaan ja kiinnostuu Oliverista, Richard saa syyn käyttäytyä entistä väkivaltaisemmin. Meredithin funktio on myös olla Oliverin ja Jamesin rakkauden välissä, sillä Meredithin kanssa ollessaan Oliver ei huomioi tunteitaan Jamesia kohtaan. Meredith myös vihjailee Oliverille tämän tunteista Jamesia kohtaan, jotta Oliver tuntisi syyllisyyttä ja pysyisi Meredithin kanssa: ”’Do you, um, want to sleep alone?’ ‘I don’t know’, she [Meredith] said. ‘Do you want to sleep with me or would you rather sleep with James?’” (IWWV, 253). Kommentti saa Oliverin tuntemaan, että hänen pitää todistaa Meredithille olevansa kiinnostunut ainoastaan naisista, etupäässä Meredithistä, ja siten tukahduttaa identiteettiinsä sopimattomat tunteet.

Jos Rion romaanin subtekstejä käytetään lukemisen strategiana, voidaan huomata, että sen teemat kumpuavat nimenomaan subteksteistä. Mainitsin johdannossa, että romaanin tärkeimmät teemat ovat pakkomielle, petos, lojaalius sekä taiteen ja todellisuuden pikkuhiljaa hämärtyvä raja. James Phelanin (1996, 177–178) mukaan romaani pitkänä ja moniulotteisena lajina usein vastustaa yksinkertaista tulkintaa, sillä se sisältää niin paljon aineksia, mutta nämä teemat nousevat silti narratiivissa eniten esille. Kaikki nämä teemat kuvaavat myös romaanin tärkeimpiä shakespearelaisia subtekstejä, ja osan tematiikkaa on löydettävissä useammasta näytelmästä. Pakkomielleen teema yhdistyy erityisesti *Macbethiin*. Kun Macbeth kuulee noitien ennustavan hänen nousuaan kuninkaaksi, kuninkuudesta muodostuu hänelle pakkomielle, ja tämä pakkomielle toimii kaikkien hänen tekojensa motivaationa. Kuninkuus ja valta ovat pakkomielleitä, jotka saavuttaakseen hän on valmis tekemään mitä tahansa. Pakkomielle kuitenkin ajaa hänet myös omaan tuhoonsa. Samanlainen dynamiikka on nähtävissä Richardin hahmossa Rion romaanissa. Hän on valmis tekemään mitä tahansa pysyäkseen Dellecherin parhaana ja arvostetuimpana näyttelijänä, ja on valmis satuttamaan muita paikkansa eteen. Kyse on myös vallasta, symbolisesta koulun kuninkuudesta, ja tämä vallan pakkomielle ajaa Richardin Macbethin tavoin omaan kuolemaansa.

Macbethin pahuuden teema ja toisen elämän päättämisen oikeutus tulevat kuitenkin ilmi jokaisessa Rion romaanin henkilöihahmossa. Tehtyä ei saa tekemättömäksi, ja teko seuraa kaikkia hahmoja heidän elämänsä loppuun asti. Eniten syyllisyys ilmenee Oliverissa, joka joutuu vankilaan, ja Jamesissa, joka tekee mahdollisesti itsemurhan.

4.1.2 *Julius Caesar* ja ystävyden tragedia

Shakespearen näytelmä *Julius Caesar* poliittinen tragedia, joka käsittelee diktaattori Julius Caesarin murhaan johtanutta salaliittoa antiikin Roomassa. Näytelmässä Marcus Brutus, Caesarin ystävä, liittyy juonittelijoiden joukkoon, joiden tarkoituksena on surmata Caesar estääkseen tätä muuttumasta tyranniksi. Surma johtaa lopulta Rooman sisällissotaan.

Réne Girard on tarkastellut Shakespearen näytelmiä käsittelevässään kirjassa *A Theater of Envy* (1991) *Julius Caesar* -näytelmää mimeettisesti. Hänelle mimesis tarkoittaa toisten ihmisten halun imitoimista, sillä ihmiset eivät halua objekteja niiden todellisen arvon takia, vaan siksi, että toiset ihmiset haluavat niitä. Tällaista kateutta hän nimittää mimeettiseksi haluksi, ja hän näkee sen ihmisen perimmäisenä luontona. (Girard 1991, 3.) Tällainen halun

imitoiminen toimii hyvänä raamina tarkasteltaessa *Julius Caesarin* kuvaamaa antiikin Roomaa. Ilmapiiri Roomassa on individualistinen ja sen myötä kilpailullinen, sillä kaikki vapaat miehet tahtovat nostaa itseään esille ja saada valtaa. Kansalaiset ihailevat toisiaan korkeampien asemien takia, ja kadehtivat toisiaan samasta syystä. Ilmapiiri on otollinen vihollissuhteiden syntymiselle.

Samankaltainen ilmapiiri vallitsee Dellecherissä. Kaikki opiskelijat kilpailevat keskenään rooleista ja omasta paikastaan oppilaitoksessa. Opiskelijat ruokkivat toistensa kilpailullisuutta ja kateutta, ja halu olla toisia parempi purkautuu välillä väkivaltana ja vihamielisyytenä. Pienemmässä mittakaavassa se näkyy esimerkiksi Meredithin hahmossa. Kaikki haluavat olla kampuksen kauneimman tytön ympärillä ja näyttäytyä tämän seurassa ilman, että he välttämättä edes tuntevat häntä: ”Meredith sat on the table in the middle with her legs crossed at the knee, a drink in one hand (...) Meredith slid off the table and excused herself from her admirers (of which there were four, by that time) (IWWV, 152–154)”. Koska Meredith on haluttu henkilö Dellecherissä, opiskelijoiden mimeettinen halu häntä kohtaan heijastuu toisissa opiskelijoissa ja synnyttää kateuden niihin, jotka pääsevät hänen lähelleen.

Oliver ja muut käyvät merkittävän keskustelun oppitunnilla *Macbethin* roolijaon jälkeen, jolloin hahmojen välit ovat jo alkaneet kiristyä. Keskustelu koskee elementtejä, jotka tekevät *Julius Caesar* -näytelmästä tragedian. Keskustelu avaa hyvin eri hahmojen näkemyksiä omista ja muiden hahmoroleista:

“I think you’re making it too complicated,” Richard said. “*Caesar* and *Macbeth* have the same setup. Tragic hero: *Caesar*. Tragic villain: *Cassius*. Wishy-washy middleman: *Brutus*. I guess you could equate him with *Banquo*.”

“Wait,” I said, “What makes *Banquo*—“

But James interrupted: “You think *Caesar* is the tragic hero?” (IWWV, 65)

Muut asettaisivat traagisen sankarin paikalle Brutuksen. Kun Oliver on siteerannut otteen *Julius Caesarista*, jossa kuvaillaan Brutusta Rooman jaloimpana miehenä, Richard jatkaa:

“No,” Richard insisted. “*Brutus* can’t be the tragic hero.”

James was affronted. “Why on earth not?”

Richard almost laughed at the look on his face. “Because he’s got like fourteen tragic flaws!” he said. “A hero’s only supposed to have *one*.” (IWWV, 66)

Richardin näkemys sankarista, jolla on vain yksi puute, viittaa antiikin Kreikan sankareihin, joiden tarinoissa yksi kohtalokas puute tai virhe johtaa tuhoisiin seurauksiin. Tällainen puute tai virhe, hamartia⁷, johtuu yleensä erehdyksestä, väärästä valinnasta tai hahmon tietämättömyydestä, joka syöksee sankarin menettämään nopeasti kaiken (Kivistö 2007, 277). Hyvä esimerkki on Troijan sodan sankari Akhilleus, joka kuolee saatuaan nuolen kantapäähänsä, ainoaan haavoittuaiseen kohtaan kehossaan. Kaikista tyypillisin hamartia johtuu kuitenkin kreikkalaisissa tragedioissa hybriksestä, eli sankarin liiallisesta ylimielisyydestä ja halusta nousta jumalan asemaan. Jumalten uhmaaminen ja kohtalon pakoilu johtavat tragedioissa aina rangaistukseen (Kivistö 2007, 272). Esimerkiksi Agamemnon, Ikaros ja Arakhne kärsivät hybriksestä, joka lopulta johtaa heidän onnettomuuksiinsa.

Richard ajattelee Caesarin, roolin, jota hän itse näyttelee, olevan näytelmän traaginen sankari. Antiikin Kreikan sankareiden tavoin Caesaria vaivaa Shakespearen näytelmässä hybris, liiallinen voittamattomuuden tunne ja siitä kumpuava ylimielisyys. Juuri ennen kuolemaansa pahaa-aavistamaton Caesar vertaa itseään järkähtämättömään Pohjantähteen: ”But I am constant as the northern star, / Of whose true-fix’d and resting quality / There is no fellow in the firmament” (Shakespeare 2016, 368). Samassa kohtauksessa salaliittolaiset puukottavat Caesarin kuoliaaksi.

Lienee selvää, että samankaltainen ylimielisyys vaivaa Richardia. Hän kokee olevansa voittamaton ympäristössään, ja hänen fyysisten ominaisuuksiensa takia kukaan ei voi voittaa häntä tappelussa. Opettajat ja ohjaajat palvovat häntä. Jos haluamme asettaa Richardin traagisen sankarin paikalle, hänen kohtalokas virheensä on juuri hybris, joka saattaa hänet hänen traagiseen loppuunsa. Toisaalta ylimielisyys ei ole Richardin ainoa kompastuskivi, vaan hänen äkkipikaisuutensa ja hiipivä väkivaltaisuus jouduttavat karua kohtaloa. Antiikin sankari ei syyllisty rikokseen tai paheisiin, eikä hänen kohtalonsa ole seurausta pahuudesta (Kivistö 2007, 277). Richardin kuoleman voidaan antiikin sankareista poiketen katsoa olevan seurausta hänen omasta käyttäytymisestään ja luonteestaan, joten traagisen sankarin sijasta hän on narratiivin tyranni.

⁷ Aristoteles liittää *Runousopissa* hamartian onnen kääntymiseen onnettomuudeksi. Onnettomuus ei johdu sankarin pahuudesta, vaan tietämättömyydestä tai virheellisestä valinnasta. Hamartian on tarkoitus herättää myötätuntoa, oikeudentuntoa ja pelkoa näytelmän katsojassa. (Aristoteles 2012, 195–196.)

Richard kuitenkin ajattelee nimenomaan Caesarin olevan Shakespearen näytelmän traaginen sankari. Oliver jatkaa keskustelua omalla näkemyksellään Brutuksen kohtalokkaasta puutteesta, mutta Richardin näkemys ei vastaa hänen näkemystään:

“Couldn’t you argue that Brutus’s tragic flaw is his insurmountable love of Rome?” I asked, (...)

“No,” Richard said, “because besides that you’ve got his pride, his self-righteousness, his vanity—“

“Those are all essentially the same, as you of all people ought to know.” James’s voice cut across Richard’s and the rest of us were startled into silence.” (IWWV, 66–67)

Richard listaa Brutuksen huonoja puolia, mutta rivien välistä voi lukea, että hän tarkoittaa ne nimenomaan Jamesille, joka esittää Brutusta näytelmässä. James puolestaan vastaa Richardille takaisin samalla mitalla, ja samalla hierarkkiset suhteet horjuvat. Lukija voi arvioida sananvaihdon sodanjulistukseksi, jonka aikana ensimmäistä kertaa Macbethin valinnan luoma jännite purkautuu.

Kulunut sanonta kuuluu, että mikään ei yhdistä ihmisiä niin kuin yhteinen vihollinen. *Julius Caesarin* tapauksessa tarve surmata Caesar yhdistää salaliittolaiset, sillä se luo heille yhteisen päämäärän, jota kohti he kulkevat ryhmänä. René Girardin (1991, 204) termein kyse on syntiuhrista, joka on eliminoitava rauhan palauttamiseksi ja salaliittolaisten kostonhimon laannuttamiseksi. Samankaltainen kuvio toistuu Rion romaanissa. Ystäväjoukon ensisijainen tarkoitus ei ole surmata Richardia, vaan estää tätä muuttumasta yhä enemmän tyrannimaiseksi. Tämä päämäärä liimaa heidät tiiviisti yhteen, ja Richardista muodostuu yhteinen vihollinen, joka on saatava kuriin. Vaikka vihollinen on vahva termi, Oliver käyttää sitä itsekkin: ”Was Richard our enemy, then? It felt like a gross exaggeration, but what else could we call him?” (IWWV, 230). Kiristynyt tilanne johtaa lopulta Richardin kuolemaan.

Teatteriohjaaja Frederick kiteyttää *Julius Caesarin* traagisuuden seuraavasti: “What is more important, that Caesar is assassinated or that he is assassinated by his intimate friends?” (...) “That,” Frederick said, “is where the tragedy is” (IWWV, 45). Näytelmässä Brutus rakastaa Caesaria, mutta inhoaa tämän potentiaalista kehittymistä tyranniksi. Caesar on sekä ihanteellinen, rakastettu roolimalli että vihattu, itsepäinen valtiopäämies, jota Brutus sekä ihailee että halveksii. Lopulta käy kuitenkin selväksi, että Caesarin on kuoltava yhteisen hyvän vuoksi. Ystävyys ja rakkaus eivät kompensoi Rooman parasta.

Tämä rakkaus vihollista kohtaan on avainasemassa myös Rion romaanissa. Oliverilla ja muilla on ollut tiivis ystävyysuhde Richardiin vuosien ajan, vaikka tämä on aina ollut luonteeltaan ylimielinen ja mahtaileva. Hän on ollut ystäväpiirin johtohahmo, mutta kehittyi Macbethin valinnan jälkeen nopeasti tyrannimaiseen suuntaan. Tilanne on mahdoton kaikkien osapuolten kannalta, ja siksi Richardin onnettomuus ja sitä myötä päätös olla auttamatta syntyy: ”I pulled him (James) just an inch closer, trying to tell him in some impossible way that I wanted him and the others unhurt and unafraid more than I wanted Richard alive, and we couldn’t have both anymore” (IWWV, 186). Voidaan päätellä, että Richardin kiihtyvä muutos on aiheuttanut ennen onnettomuuttakin muissa ajatuksen, että elämä Dellecherissa olisi helpompaa ilman Richardia.

Päätös on hankala, mutta sinänsä Richardin kuolema ei vaadi muilta paljon. Heidän ei tarvitse tehdä mitään konkreettista, vaan Richard hukkuu itsekseen heidän silmiensä edessä. Toisin kuin salaliittolaiset, jotka osallistuvat aktiivisesti Caesarin kuolemaan *Julius Caesarissa*, Oliver ja muut eivät vuodata Richardin verta. Samaa kuoleman aiheuttamisessa on kuitenkin sen yhteisöllisyys. Salaliittolaiset sopivat surmaavansa Caesarin yhdessä, ja samalla tavoin yhteisöllisyydestä syntyy päätös olla auttamatta Richardia. Yhteinen päätös tuo turvaa, sillä jokainen hahmoista on yhtä lailla syyllinen: “Whatever we did – or, more crucially, did not do – it seemed that so long as we did it together, our individual sins might be abated. There is no comfort like complicity.” (IWWV, 186.)

Suuri tekijä päätöksessä jättää Richard hukkumaan on Alexander, konnahahmo. Kuten Cassius, jonka roolia hän näyttää, Alexander toimii lietsovana äänenä, joka estää muita pelastamasta Richardia välittömästi. Kun Richard löytyy lammesta ja James huutaa paniikissa, että häntä on autettava, Alexander ei ole samaa mieltä:

”We have to help him!”

“Do we?” Alexander asked, whirling around, taking one impulsive step toward him [James]. “I mean, do we really?”

(...)

“Look, I know you have a pathological need to play the hero, but right now you need to stop and ask yourself if that’s really what’s best for everyone.” (IWWV, 182–183)

Alexander jatkaa kertaamalla Richardin viimeaikaisia tekoja, joilla hän perustelee, miksi Richardin kuolema saattaisi olla parempi vaihtoehto. Hän ei koskaan sano suoraan mielipidettään, vaan ohjaa muita ajattelemaan samalla tavalla kuin hän itse. Toisin sanoen hän

manipuloi ystäviään samankaltaisella tavalla kuin Cassius manipuloi salaliittolaisia Shakespearen näytelmässä. Molempien hahmojen funktio on johdattaa toisia hahmoja tekemään valinta, joka sotii näiden moraalia vastaan.

Oliver, muutama päivä Richardin hautajaisia myöhemmin, miettii syyslomalla vanhempiensa kotona, mikä sai hänet luottamaan Alexanderin ideaan olla tekemättä mitään: ”I strummed my thumb against the pages, marveling that we’d needed so little convincing to acquiesce to Alexander’s *Nothing* (...) I asked myself again what made me do it. Was it something so defensible as fear, or was it petty retribution, envy, opportunism?” (IWWV, 231). Lukijan päätettäväksi jää, mikä Oliverin listaamista syistä tuntuu todellisimmalta suhteessa Oliverin kerrontaan, mutta ainakin pelon ja opportunistin syyt suhteutuvat tilanteeseen läpinäkyvästi.

Kuten *Julius Caesarissa* kansan sympatia on salamurhan jälkeen Caesarin puolella, myös Dellecherin koulu on Richardin puolella. Kukaan muu Oliverin ystäväpiirin puolella ei ole tiennyt Richardin tyrannian väkivaltaa ja vakavuutta, ja siksi hänen kuolemansa nostaa hänet koulussa melkein pyhimykseksi. Ainoastaan Oliver ja muut tietävät, miksi Richard päätyi hukkumaan, ja siksi Dellecherin ympäristö muuttuu heille vankilaa muistuttavaksi miljööksi, jossa jokainen paikka muistuttaa Richardin puuttuvasta läsnäolosta. Kuten Shakespearen *Caesar*, myös Richard on oman tarinansa sivuhenkilö, joka on mukana vain tarinan alussa, mutta hän on kuitenkin aineettomasti läsnä narratiivin loppuun asti.

Petoksen teema yhdistyy kaikkiin Rion teoksen subteksteinä toimiviin näytelmiin, mutta etenkin *Julius Caesariin*. Rio kirjoittaa Caesarin salamurhaan johtavan petoksen teeman hyvin läpinäkyvästi omaan romaaniinsa, sillä asetelma on molemmissa samanlainen: Caesar tulee läheisten ystäviensä surmaamaksi, samoin kuin Richardin ystävät jättävät hänet kuolemaan. Molempien hahmojen kuoleman taustalla on ajatus tyrannisuudesta, ja läheisten ihmisten yrityksestä estää hahmon luisuminen entistä syvemmälle tyranniaan.

4.1.3 *Romeo ja Julia, Kuningas Lear* ja syyllisyyden monet muodot

Halloweenina Dellecherissä esitetään kohtauksia *Macbethista*, mutta myös joulunaikaan kuuluu oma perinteensä, jossa näyttelijäopiskelijat esittävät joulunaamiaisissa kohtauksia *Romeosta ja Juliasta*. Shakespearen näytelmässä Romeo ja Julia tapaavat toisensa ensimmäistä kertaa Julian isän järjestämissä naamiaisissa, joten viittaussuhde on ilmeinen.

Shakespearen *Romeo ja Julia* on Italian Veronaan sijoittuva tragedia, joka kertoo rakastavaisista Romeo Montaguesta ja Julia Capuletista. Näiden suvut ovat olleet vihamiehiä keskenään aikapäivät, ja siksi nuoret rakastavaiset menevät salaa naimisiin. Kuitenkin heti hääpäivänä Tybalt, Julian serkku, haastaa Romeon kaksintaisteluun. Tybalt surmaa Romeon kanssa olleen ystävän, Mercution, ja siitä syystä Romeo puolestaan surmaa Tybaltin. Romeo tuomitaan teon takia maanpakoon. Romeota kaivatessaan Julia nauttii kuolemankaltaisen tilan aiheuttavan yrttijuoman, jonka tarkoituksena on saada hänen vanhempansa luulemaan Julian kuolleen, jotta Romeo ja Julia voisivat karata suvuiltaan yhdessä. Myös Romeo kuitenkin luulee Julian kuolleen, ja surmaa itsensä tämän ruumiin vierelle. Julian virotessa tämä näkee Romeon kuolleen, ja tappaa itsensä Romeon tikarilla. Temaattisesti näytelmä käsittelee muun muassa rajat ylittävää rakkautta, järjettömän vihanpidon sosiaalisia ja poliittisia seurauksia, uskollisuuden ja velvollisuuden ristiriitaa sekä rakkauden ja kuoleman yhteyttä.

Romeon ja Julian roolitus vastaa Dellecherissä pääpiirteittäin totuttua: rakastuneen Romeon roolia esittää James, ja Wren puolestaan on viaton Julia. Oliver esittää Romeon ystävästä rauhallisempaa Benvoliota, ja Alexander puolestaan kipakkaa Mercutiota. Koska *Romeossa ja Juliassa* ei ole nuoria naishahmoja Julian lisäksi, Meredith ja Filippa esittävät mieshahmojen rooleja. Naamiaiskohtaus toimii romaanin emotionaalisena käännekohtana, sillä sen aikana Oliver myöntää ensimmäisen kerran tunteensa Jamesia kohtaan. Kun James Romeona suutelee Wreniä, Juliaa, Oliveriin iskee ymmärrys: ”I leaned heavily on the balustrade, trembling under the weight of parallel truths that I had, until then, been able to ignore: James was in love with Wren, and I was blindly, savagely jealous” (IWWV, 292).

Oliver ja James ovat olleet läheisiä vuosien ajan, mutta vasta *Romeon ja Julian* esityksessä Oliver ymmärtää, että hänen tunteensa Jamesia kohtaan eivät ole pelkkää ystävyyttä. Implisiittinen kertoja on ripotellut lukijalle kohtaukseen asti tiedonmurusia Oliverin tunteista, joten Oliverin rajattu perspektiivi ei ole haitannut lukijan johtopäätöksiä romanttisista tunteista. Hyvä esimerkki on kohtaus, jossa Oliver herää Jamesin vierestä joululomalla, kun James on ilmestynyt hänen vanhempiansa kotiin keskellä yötä: ”The strange, sudden thought that I didn’t want to move struck me, with the surprising lucidity of a sunbeam slanting right on my eyes. His [James’s] warm drowsy weight in the bed beside me felt natural, comfortable, *comme il faut*” (IWWV, 237). Oliver ymmärtää joulunaamiaisisa Jamesin

olevan rakastunut Wreniin, mikä ei pidä paikkaansa, mutta Oliverin uskomus toimii tärkeänä käännekohtana hänen identiteettinsä kannalta.

Oliver sisäistää tunteensa vasta tässä kohtaa narratiivia, ja tunteet synnyttävät sisäisen konfliktin, sillä Oliverilla on samanaikaisesti romanttinen suhde Meredithin kanssa. Oliver kantaa syyllisyyttä Richardin hukkumisesta, mutta hänen syyllisyyteensä sekoittuu myös syyllisyys romanttisesta suhteesta Richardin kumppaniin, Meredithiin. Toisaalta siihen taas yhdistyy syyllisyys tunteista Jamesia kohtaan, sillä Oliver ei voi olla tunteiden tasolla uskollinen Meredithille. Eettinen konflikti on koko ajan läsnä hänen tiedostamattomassaan: “I still saw Richard, almost nightly, more often than not in the undercroft. (...) Meredith and James had both joined the company, cast sometimes as my lovers, sometimes my enemies, sometimes in scenes so chaotic that I couldn’t tell which.” (IWWV, 364).

Romeossa ja Juliassa on nähtävissä hetkellinen kolmiodraama. Ennen Capuletin naamiaisia, jonka puitteissa Romeo kohtaa Julian, Romeo on ollut epätoivoisesti rakastunut Rosalinenimiseen tyttöön saamatta kuitenkaan vastakaikua. Rosaline on näytelmässä läsnä pelkästään mainintoina, ja Romeon tunteet tätä kohtaan haihtuvat heti, kun Romeo tapaa Julian. *If We Were Villains* esittää Oliverin, Jamesin ja Meredithin kolmiodraaman monimutkaisempana ja pidempänä prosessina kuin Shakespeare esittää Romeon, Julian ja Rosalinen tilanteen, mutta perimmäiset elementit ovat kuitenkin samankaltaiset. Meredith on Oliverin alkuperäinen ihastus, jonka kanssa tämä päättyy suhteeseen. Kesken kaiken hän kuitenkin ymmärtää tunteensa Jamesia kohtaan, ja suhde Meredithiin muuttuu hankalaksi. Lopulta Oliver uhrautuu Jamesin puolesta vankilaan, ja James tekee itsemurhan. Molempien elämä vertauskuvallisesti päättyy heidän keskinäisen rakkautensa tähden, kuten Romeon ja Julian. Meredith suhteutuu tässä vertauksessa Rosaliseen, joka selviää kertomuksessa vahingoitta.

Kun Oliver on tunnustanut Richardin murhan Jamesin puolesta, hän perustelee tekojaan Filippalle ja Alexanderille verraten tilannetta *Romeoon ja Juliaan*:

“It’s like Romeo and Juliet,” I said, eventually.
 Filippa made an impatient sort of noise and said, “What are you talking about?”
 “Romeo and Juliet,” I said again (...) “Would you change the ending, if you could?
 What if Benvolio came forward and said, ‘I killed Tybalt. It was me.’” (IWWV, 407)

Oliverin parannellussa versiossa Romeon ystävä Benvolio, jonka roolia hän itse esitti joulutanssiaisissa, ottaisi syyt niskoilleen ja näin estäisi Romeon joutumisen maanpakoon. Sellainen käänne näytelmässä tekisi Benvoliosta sankarin, joka voisi pelastaa Romeon ja Julian rakkauden. Oliverin ajatus liittyy vahvasti käynnissä olevaan vaativaan tilanteeseen, jossa Oliver joutuu valitsemaan ”oikean” ja ”väärän” teon välillä. Rinnastuksella Romeon ja Julian narratiiviin Oliver pyrkii selittämään päätöksensä oikeutusta. Oliver, kuten hänen ystävänsäkin, kuitenkin tietää, että Oliver esittää kohtauksessa hypoteettisen, ihanteellisen rinnastuksen itsensä ja Jamesin tilanteeseen, mutta rinnastus jää vain metaforan tasolle. Oliverin uhraus ei pelasta hänen ja Jamesin rakkautta, vaan hän joutuu Jamesista eroon sekä fyysisesti että henkisesti joutuessaan vankilaan. James puolestaan jää yksin syyllisyytensä kanssa.

Lojaaliuden teeman voi helposti yhdistää esimerkiksi *Julius Caesariin*, mutta se korostuu myös *Romeossa ja Juliassa*. Näytelmässä on nähtävissä kolmenlaista lojaalisuutta: velvollisuus omaa sukua kohtaan, velvollisuus ystäviä kohtaan ja velvollisuus rakkautta kohtaan. Rion romaanin kontekstissa suvun voisi kääntää velvollisuudeksi koulua kohtaan, joskin muuten velvollisuudet ovat samat. Kuten petos tulee ilmi Richardin hukkumiskohtauksessa, sen toisella puolella on lojaalius ystäviä kohtaan. Oliver, kuten muutkin, haluavat suojella toisiaan Richardilta, joten päätöstä siivittää myös lojaalius toisia ystäväpiirin jäseniä kohtaan. Shakespearen näytelmässä velvollisuus rakkautta kohtaan ilmenee, kun Romeo saa kuulla, että Julia onkin Capulet, vihollissuvun jäsen. Romeo kuitenkin vihollisuudesta huolimatta rakastaa Juliaa ja päättää viedä tämän vihille. Julia puolestaan antaa anteeksi rakkauden nimissä sen, että Romeo surmaa hänen serkkunsa. He pysyvät lojaaleina toisilleen kuolemaan asti. Myös Oliverin lojaalius Jamesia kohtaan kumpuaa rakkaudesta. Oliver menee vankilaan Jamesin puolesta, ja kun James kysyy Oliverilta syytä, Oliver vastaa: ”’You know why.’ I was done pretending otherwise” (IWWV, 409). Tämän voi tulkita Oliverin epäsuoraksi rakkaudentunnustukseksi Jamesille.

Lojaaliuden ja syyllisyyden teemoista pääsemme *If We Were Villains* -romaanin ja *Kuningas Learin* suhteeseen. *Kuningas Lear* on viimeinen näytelmä, jonka Oliver ja muut esittävät. Sitä kutsutaan usein mahdottomaksi näytelmäksi, sillä sen uskonnolliset ja poliittiset kiemurat eivät avaudu nykylukijalle samalla tavoin kuin Elizabethin ajan englantilaisille (French 1959, 524). Dellecherissä sitä ei ole näytelty vuosiin, ja Oliverkin ajattelee näytelmävalinnan olevan kummallinen:

“We spent the next week scrambling to prepare new audition pieces, universally surprised by the choice of production. *Lear* had never in fifty years been attempted at Dellecher, likely because (as Alexander pointed out) having a tender twenty-something in the title role would be entirely absurd.” (IWWV, 307)

King Lear on näytelmä vanhasta kuninkaasta, Learista, joka jakaa valtakuntansa kahden juonittelevan tyttärensä kesken. Kolmas tytär, Cordelia, karkotetaan valtakunnasta, sillä hän ei pysty todistamaan rakastavansa isäänsä tarpeeksi. Vanhemmat tyttäret kuitenkin hylkäävät isänsä, ja tämä ajaa Learin hulluuteen. Samaan aikaan valtakunnassa jaarli Gloucester tulee vallanhimoisen aviottoman poikansa Edmundin petkuttamaksi, ja ajaa toisen poikansa, syyttömän Edgarin, maanpakoon. Näytelmä on väärien valintojen ketju, joka johtaa melkein jokaisen päähahmon kuolemaan. Se edustaa kristillistä paradoksia, jonka mukaan ihmisen täytyy menettää koko elämänsä saadakseen se takaisin ja saavuttaakseen hengellisen tietoisuuden (French 1959, 524).

Rion romaanin otsikko *If We Were Villains* löytyy *Kuningas Learin* konnahahmo Edmundin monologista, jossa Edmund pohtii ihmisten tapaa syyttää huonoista valinnoistaan kohtaloa tai korkeampia voimia: “This is the excellent foppery of the world, that, when we are / sick in fortune (often the surfeit of our own behaviour), we make guilty of / our disasters the sun, the moon and the stars: as if we were villains by necessity; fools by heavenly compulsion (...)” (Shakespeare 2016, 501). Monologissa Edmund ilmaisee, että ihmiset elävät sen mukaan mitä ovat, eivätkä tee päätöksiään olosuhteiden tai ulkopuolisten tekijöiden ohjaamina. Ihmisillä on tapana syyttää muita, vaikka syyllinen löytyy useimmiten heistä itsestään.

Retorisen kertomusteorian mukaan teosten otsikkoja voidaan avata mimeettisin, temaattisin ja synteettisin keinoin (Lehtimäki 2022, 164). Mimeettisellä tasolla otsikko yhdistyy narratiivissa konkreettisesti tapahtuviin juonellisiin seikkoihin, eli Richardin hukkumiseen ja sen synnyttämään eettiseen ongelmaan, joka ilmenee hahmoissa eri tavoin. Syyllisyys ja sen pohtiminen tuovat kerrontaan sekä henkilöhahmoihin todentuntuisuutta, ja syyllisyyden teema nouseekin romaanin keskiöön. Romaanin hahmot eivät Richardin hukkumisen aikana pohdi, tekeekö pelastamatta jättäminen heistä murhaajia, vaan he keskittyvät siihen, kuinka Richardin kuolema voisi hyödyttää heitä. Richard on uhrina ristiriitainen, sillä hän on kirjan tyranni, joka on satuttanut muita ja ansaitsee siis rangaistuksen, mutta toisaalta voidaan pohtia, onko kuolema sopivan mittakaavan rangaistus kiusaamisesta ja väkivallasta. Hahmot

päätyvät hukkumistilanteessa siihen, että Richardin on parempi kuolla, mutta nopeasti selviää, että katumus teosta seuraa heitä jokaisena hetkenä. Richardin kuolema ei loppujen lopuksi hyödytä heitä, vaan vastuun vältteleminen ja olosuhteiden syyttäminen ajaa hahmot lopulta kaaoksen partaalle. Yhteisen päätöksen luoma turva osoittautuu illuusioksi, ja hahmot joutuvat pohtimaan omaa ja toistensa syyllisyyttä Richardin kuolemaan. Olosuhteet pakottavat heidät pohtimaan, tekeekö julma teko heistä itsestään konnia.

Otsikon temaattinen taso, joka liittyy kertomuksen kokonaiskuvan tulkintaan sekä implisiittisen tekijän tarkoitusperiin, yhdistyy mimeettiseen tasoon syyllisyyden ja konnuuden teemojen kautta. Temaattinen taso nostaa kuitenkin esiin myös kysymyksen juonen progression suhteesta henkilöhahmoihin. Juonellinen progressio edellyttää, että lukija tarkentaa jatkuvasti odotuksiaan ja käsityksiään henkilöhahmojen ja tapahtumien luonteesta (Lehtimäki 2022, 344). Oliver, joka on Rion romaanin homodiegeettinen minäkertoja, on kerronnaltaan rajoittunut hänen omaan subjektiiviseen näkökulmaansa, ja siksi otsikkoa voidaan tarkastella myös temaattisesti kertojasta irrallaan. Tällöin otsikko viittaa Oliverin kerronnan ulkopuolelle, koko teoksen progressiota koskevaan dynamiikkaan. *If We Were Villains* -romaanin otsikko, suoraan suomennettuna ”Jos olisimme konnia”, ohjaa lukijaa pohtimaan, voiko Oliveria ja muita pitää kokonaisuuden kannalta teoksen konnina. Temaattisen tason avainasemassa on otsikon konditionaalimuoto, joka itsessään ilmaisee epävarmuutta. Se ohjaa lukijaa pohtimaan, kuinka juonen ja henkilöhahmojen progressio muuttaa heidän suhdettaan henkilöhahmoihin, ja kuinka henkilöhahmojen syyllisyyttä tulee tulkita kokonaiskomposition kannalta. Otsikko vihjaa, että raja konnan ja uhrin välillä on häilyväinen ja subjektiivisesti tulkittavissa.

Otsikon synteettisyyttä voidaan tarkastella esimerkiksi sen kautta, millainen yhteys romaanin rakenteella ja sen lukemisella on (Lehtimäki 2022, 166). Rion romaanin rakenne paljastaa tapahtumien lopputuloksen etukäteen, ja Oliverin kertoma, menneisyyteen sijoittuva tarina paljastaa lukijalle pikkuhiljaa olennaisia seikkoja, joiden takia lopputulokseen päädytään. Tällöin otsikon tulkitsemisesta tulee prosessi, joka paljastaa merkityksensä vasta tarinan päätyttyä. Samalla, kun hahmot pohtivat omaa syyllisyyttään, lukija yrittää selvittää näiden syyllisyyttä implisiittisen tekijän antamien vihjeiden perusteella. Otsikon synteettisen tason voisikin ajatella liittyvän lukijan tunnereaktioihin narratiivin kehittyessä: ajatteli lukija kertomuksen lopussa hahmojen olevan konnia tai ei, valinta kertoo jotakin lukijasta itsestään.

Kuten todettua, syyllisyyden pohtiminen ja vaikeiden päätösten seuraukset yhdistävät romaanin *Kuningas Leariin*, sillä näytelmä toimii Rion teoksen loppunäytöksenä, jossa hahmot joutuvat kohtaamaan omat tekonsa. Kuten Lear, joka karkottaa näytelmässä ainoan uskollisen tyttärensä ja joutuu kärsimään sen seuraukset, hahmot joutuvat kärsimään seuraukset omasta päätöksestään jättää Richard hukkumaan. Tekoa voi verrata myös jaarli Gloucesterin tapaukseen, jossa hän uskoo sokeasti Edmundin valheisiin, ja päättyy karkottamaan uskollisen poikansa Edgarin. Molemmat näytelmän isähahmoista tekevät väärän valinnan, joka myöhemmin ajaa heidän omaan tuhoonsa.

Toisaalta jopa Oliverin uhraus, jota voidaan pitää sankaritekona, ei ole yksiselitteisesti myönteinen valinta. Teon synnyttämä syyllisyys ajaa Jamesin epätoivoiseen tilanteeseen, josta tämä ei löydä muuta pakokeinoa kuin mahdollisen itsemurhan tai sen lavastamisen. Meredith puolestaan jää kantamaan kaunaa siitä, että Oliver ratkaisevalla hetkellä valitsee hänen sijastaan Jamesin. Oliver itse ei kerro vankila-ajastaan paljon, mutta paljastaa lukijalle, että hän on hoitanut vankilan kirjastoa ja kuntoillut selvitäkseen siellä. Hän on halunnut selvitä voidakseen tavata Jamesin uudestaan, mutta päästyään ulos hänelle selviää, että Jamesia ei enää ole.

Shakespeareen näytelmät luokitellaan tyypillisesti sen perusteella, miten ne loppuvat: komedia loppuu avioliittoon, tragedia kuolemaan, ja romanssit taas ovat tragedioita, jotka loppuvat koomillisesti (Traub 2001, 132). Tämän perusteella Shakespeareen intertekstuaalisessa suhteessa oleva *If We Were Villains* -romaanin on tragedia. Romaani päättyy Jamesin näennäiseen kuolemaan, vaikka sen todellisuus jätetäänkin lukijalle avoimeksi. Jamesin hukuttautuminen on symbolinen vertaus Richardin hukkumiskuolemaan, mutta itsemurhan motiivi toistuu vahvasti myös Shakespeareen tuotannossa. Jokaisessa käsittelemässäni Shakespeareen näytelmässä yksi tai useampi hahmo surmaa itsensä. Lady Macbeth tekee itsemurhan, sillä veritekojen aiheuttama syyllisyys ajaa hänet hulluuteen. Brutuksen vaimo näytelmässä *Julius Caesar* nielee tulisia hiiliä, koska poliittinen kaaos saa hänet menettämään toivonsa miehensä pelastuksen suhteen. Romeo ja Julia surmaavat itsensä rakkauden tähden, kun taas *Kuningas Learissa* Learin petollinen tytär Goneril syöksee veitsen rintaansa, sillä hänen valtakautensa on lopussa ja hän on tunnustanut myrkyttäneensä sisarensa. Jamesin hahmon kohtalo on hyvin selkeä intertekstuaalinen viittaus Shakespeareen suosimaan motiiviin, ja se on katkeransuloinen lopetus Oliverin narratiiville.

Kuningas Lear tuo Rion romaaniin taiteen ja todellisuuden hämärtyvän rajan teeman. *Kuningas Lear* tunnetusti käsittelee metaforista sokeutta, joka saa hahmot tekemään vakavia tulkintavirheitä heille tärkeiden ihmisten tarkoitusperistä. Hahmot näkevät vääristyneen version todellisuudesta, joka osoittautuu lopulta heille kohtalokkaaksi. Samanlainen tematiikka näkyy Rion romaanissa, kun Oliver ja muut uppoavat syvälle teatterin maailmaan, ja kokevat, että heillä on oikeus tehdä valinta toisen ihmisen elämästä ja kuolemasta, sillä heidän näyttelemisensä teoksissa se toteutuu. Teatterillisuus vuotaa lavalta todelliseen elämään, ja oikean ja väärän sekä taiteen ja todellisuuden rajapinta muuttuu hataraksi. Oliver kiteyttää William Shakespearen osallisuuden traagisiin tapahtumiin seuraavasti:

“Shakespeare is real, but his characters live in a world of extremes. They swing from ecstasy to anguish, love to hate, wonder to terror.” (...) “He renders whole mystery of humanity comprehensible.” I stop. Shrug. “You can justify anything if you do it poetically enough.” (IWWV, 297–298)

Sitaatissa Oliver viittaa hänen ja muiden näyttelijöiden vaikeuteen pitää Shakespearen hahmot irrallaan omasta itsestään. Shakespearelaisten hahmojen tunteet ja kokemukset heräävät eloon näyttelijöissä, ja siksi ne voivat hämärtää kuvaa todellisuudesta. Shakespearen tragediat ovat täynnä tummia sävyjä, ja osa niistä pureutuu syvälle ihmisluonnon ikävimpiin puoliin. Niinpä Oliverin ja muiden immersio Shakespearen maailmaan johtaa kyseenalaisiin päätöksiin ja tekoihin shakespearelaisen poeettisuuden nimissä. Oliver ilmaisee sitaatissa, että mikä tahansa on sallittua, jos sen tekee tarpeeksi runollisella tavalla.

Kun James on tunnustanut Oliverille osallisuutensa Richardin surmaan ja Oliver on lohduttanut häntä, Oliver kuvailee *Kuningas Learin* olevan hänen ja hänen ystäviensä tarinan päätös: “But that is how a tragedy like ours or *King Lear* breaks your heart—by making you believe that the ending might still be happy, until the very last minute” (IWWV, 399). Sitaatissa hän ennakoi traagisten tapahtumien ketjua, joka saa alkunsa jo esityksen aikana ja päättyy Oliverin vangitsemiseen.

4.2 Parodia vai pastissi?

Parodia ja pastissi ovat adaptaation muotoja, joiden suhde alkuperäiseen teokseen on peittelemätön. Adaptaatio puolestaan on intertekstuaalisuuden muoto, ja sellaisia on nykypäivänä nähtävissä kaikkialla: adaptaatiot eivät rajoitu pelkästään mediaan, vaan

adaptaatio voi olla jopa vaikkapa teemahuvipuisto tai videopelihalli. Adaptaatiot perustuvat ihmisen haluun kokea jo tuntemiaan tarinoita uudenslaisilla variaatioilla, sillä niissä yhdistyy sekä rituaalien mukavuus että yllättävät muutokset ja adaptoijan valinnat. (Hutcheon 2006, 2;4.) Adaptaatio, oli medium mikä hyvänsä, hyödyntää keinoja, joita tarinankertoajat ovat käyttäneet aina. Näitä ovat esimerkiksi ideoiden elävä kuvaaminen tai konkretisoiminen, tapahtuminen yksinkertaistaminen ja toisaalta liioittelemine, sekä alkuperäisen tarinan kritisointi tai ylistäminen (Hutcheon 2006, 3).

William Shakespearenkaan näytelmät eivät ole syntyneet tyhjiössä, vaan nekin ovat adaptaatioita jo valmiista tarinoista, jotka hän toi lavalle aikalaisyleisön saavutettaviksi. Esimerkiksi *Romeon ja Julian* tarinan on yleisesti katsottu perustuvan Arthur Brooken runoelmaan *The Tragical History of Romeus and Juliet* (1562), joka puolestaan mukailee antiikin teosten käännöksiä, sekä italiasta ja ranskasta käännettyjä novelleja. Ennen Shakespearen näytelmää Romeon ja Julian tarina oli kiertänyt vuosikymmeniä erilaisina versioina Euroopassa, ja tarina oli siis jo valmiiksi tuttu englantilaiselle yleisölle. Shakespearen näytelmien innoittama *If We Were Villains* -romaani on siis osa tarinoiden jatkumoa, ja siksi siinä kuuluu Shakespearen ohella kaikuja myös aikaisemmista tarinoista, jotka ovat vaikuttaneet Shakespearen tuotantoon.

Parodian ja pastissin ero ei ole itsestään selvä, sillä molemmat keinot adaptoivat alkuperäisteosta osittain samankaltaisesti. Parodia on imitaation malli, joka tarkastelee alkuperäisteosta kriittisen välimatkan päästä, ja se korostaa teosten eroja samankaltaisuuksien sijaan. Uudessa kontekstissa lainatut elementit saavat uusia merkityksiä ja arvoja, joita parodia käsittelee ironian keinoin. (Hutcheon 1985, 6;8.) Parodia voi olla vakavaa kritiikkiä alkuperäisteosta tai teoksen nostamia teemoja kohtaan, tai toisaalta leikkisää konventioiden moittimista, ja sen sävy voi olla ilkeämielistä tai ylistävää (Hutcheon 1985, 15–16). Pastissi puolestaan korostaa teosten välisiä yhtäläisyyksiä eroja enemmän, ja on usein parodiaa vakavampaa ja kunnioittavampaa (Hutcheon 1985, 33). Voisikin kiteyttää, että parodia pyrkii muuttamaan alkuperäisteosta, kun taas pastissi pyrkii imitoimaan teosta dialogisesti kunnianosoituksena sille.

Kaunokirjallisella pastissilla on kaksi muotoa. Ensimmäinen muoto on aikaisemman mestariteoksen imitointi, jossa pastissin tekijä asettaa teoksensa dialogiseen suhteeseen edeltäjänsä kanssa. Näin pastissi luo kanavan aikaisempaan aikakauteen, ollen kuitenkin

tietoinen jäljittelevästä luonteestaan. Toinen pastissin muoto on erilaisien tunnetuista teoksista lainattujen elementtien yhdisteleminen kollaasimaisesti, ilman sen suurempaa merkitystä. Tällainen kollaasipastissi on tyypillistä postmodernille kirjallisuudelle. (Hoesterey 2001, 9.) Näistä kahdesta muodosta Rion romaani edustaa edeltävää. Se avaa väylän shakespearilaiselle kielenkäytölle ja tarinankaarille, tuoden ne nykypäivän kontekstiin. Se imitoi Shakespearelle tyypillisiä konventioita, mutta tekee sen läpinäkyvästi, ilman ironista pohjavirettä.

Pastissi on monikerroksinen adaptaation keino, sillä se on riippuvainen yleisön vastaanotosta ja lukijan kyvystä ymmärtää subtekstin vaikutus teokseen. Vastaanoton taso riippuu lukijan perehtyneisyydestä imitoitavaan teokseen, ja lukijan tehtäväksi jää arvioida, kuinka pastissi onnistuu hyödyntämään pohjatekstiä. Tätä problematiikkaa voidaan tarkastella retoristen yleisötasojen kautta. James Phelan (2007, 4) erottelee neljä erilaista yleisötasoa: todellisen lukijan, implisiittisen lukijan, kerronnallisen yleisön sekä teoksen sisäisen yleisön. Tässä kohtaa on kiinnostavaa tarkastella erityisesti implisiittistä, eli ideaalilukijaa. Implisiittinen lukija on teoksen sisäistekijän ihanteellinen lukija, jolle hän kommunikoi tarinaansa. Ihannelukija ei ole todellinen lukija, vaan tarinan tarpeista syntynyt metaforinen lukija, jolla on kaikki se tietämys, jonka sisäistekijä olettaa lukijalla olevan (Phelan 1996, 93). Tähän oletettuun tietämykseen kuuluvat tekstin omaksumisen kannalta olennaiset erikoispiirteet, kuten kulttuurinen tietämys. Esimerkiksi Rion teoksen implisiittinen lukija olisi sellainen henkilö, joka ymmärtää täysin sisäistekijän viittaukset Shakespeareen ja hänen teoksiinsa, ja reagoi niihin tämän odottamalla tavalla. Lukijan kirjallinen genretietämyksensä on riittävä, jotta hän ymmärtää teoksen käyttämät pastissin keinot.

Todellinen lukija puolestaan arvioi todellisen tekijän valintoja, mutta osallistuu myös implisiittisen yleisön rooliin. Implisiittisessä asemassa todellinen lukija ymmärtää teoksen sisäistekijän ajamat eettiset ja ideologiset seikat, mutta todellisen lukijan roolissa lisää niihin omia arvojaan. Niinpä vastaanoton taso on kerrostunut. (Phelan 1996, 100–101.) Todellisen lukijakunnan arviot tekstin suhteen vaihtelevat, sillä ne perustuvat yleisön todellisiin, ei ideaalisiin, kokemuksiin ja tietämykseen. Rion teoksen lopullinen vastaanotto riippuu siis todellisen lukijan tietämyksestä ja ymmärryksestä. Tarina itsessään on ymmärrettävissä ilman shakespearilaista tietämystäkin, mutta tarinan nyanssit, viittaukset ja ilmeinenkin intertekstuaalisuus voi jäädä ymmärtämättä sellaiselta lukijalta, jolle Shakespearen teokset eivät ole lainkaan tuttuja. Shakespearelaista yhteyttä on mahdotonta sivuuttaa, mutta tarina

voi jäädä hyvin pintapuoliseksi ilman aiempaa kirjallista tietämystä. Samalla pastissiset keinot jäävät tunnistamatta. Näin ollen tarina voi näyttäytyä täysin erilaisena eri lukijoiden välillä.

Hyvä esimerkki tästä on koukku, jolla James iskee Richardia ennen tämän hukkumiskuolemaa. Koukku toimii aseena, mutta se voi olla myös viittaus *Antounius ja Kleopatra* -näytelmän kohtaukseen, jossa Kleopatra odottaa Antoniusta palaavaksi Roomasta. Kleopatra yrittää keksiä itselleen tekemistä odottaessaan rakastajaansa, ja ehdottaa palvelijalleen, että he lähtevät kalaan: “My music playing far off, I will betray / Tawny-finn’d fishes: my bended hook shall pierce / Their slimy jaws; and as I draw them up, / I’ll think them every one an Antony, / And say, Ah ha! you’re caught” (Shakespeare 2016, 543). Myöhemmin kohtauksessa Kleopatra saa kuulla, että Antonius on mennyt Roomassa naimisiin toisen kanssa. Lukija, joka on lukenut Shakespearen kyseisen näytelmän, todennäköisesti osaa yhdistää koukun siihen, mutta näytelmää lukematon lukija puolestaan sivuuttaa koukun symboliikan. Näytelmässä tämä vitsaileva sananvaihto tapahtuu juuri ennen Antoniuksen petosta, joka muuttaa Kleopatran suhtautumisen tähän vihamieliseksi. Rion romaanissa koukun voi tulkita symboliseksi valinnaksi, jonka käyttämisen jälkeen kaikki Oliverin ystäväpiirissä muuttuu perustavanlaatuisella tavalla.

Toki Rion romaanissa on nähtävissä sellaistakin intertekstuaalisuutta, joka ei ensinäkemältä liity suoraan Shakespeareen. Shakespearen näytelmistä poiketen *If We Were Villains* on lajiltaan romaani, tarkemmin määriteltynä trilleri, ja siksi se hyödyntää trillerien konventioita. Mihail Bahtinin (1991, 157–158) mukaan jokaisella genrellä on oma sisäinen logiikkansa, ja jo muutaman tietyn genren teoksen tunteminen perehdyttää genren lajityyppiin. Niinpä kirjoittaessaan tiettyä genreä kirjailija käyttää genrelle tyypillisiä ominaisuuksia jopa tiedostamattaan, ja lisää niiden päälle omia piirteitään. Esimerkiksi *If We Were Villains* -romaanin genre trillerinä tarkoittaa, että sen juoni perustuu jännityksen luomiseen ja sen ylläpitämiseen. Toisaalta romaanissa on nähtävissä myös kampusromaanin tyypillisiä piirteitä. Sally Dalton-Brown (2008, 592) kirjoittaa *The Journal of Popular Culture* -lehdessä julkaistussa artikkelissaan, että kampusromaanin määrittelee neljä lajityypillistä tekijää: 1) päähenkilö on useimmiten satirisoitu ja muut opiskelijat ovat karikatyyrejä, jotka korostavat päähenkilön naiiviutta, 2) yliopisto näyttäytyy poliittisena ympäristönä, jossa selvittääkseen tarvitaan viekkautta, 3) tarina sisältää moraalisen kamppailun järjen ja halun välillä ja 4) päähenkilö joko taistelee pysyäkseen yliopistossa tai pakenee, jonka seurauksena hän ymmärtää yliopiston ulkopuolisen elämän arvon. *If We Were Villains* toistaa uskollisesti

kampusromaanin tyypillistä asetelmaa, jossa yliopistossa pysyäkseen on tehtävä töitä, ja opiskelu on täydellisesti irrallaan muusta maailmasta.

Esteettisen kuvastonsa *If Were Were Villains* ottaa puolestaan goottilaisesta kerrontaperinteestä, jonka jatke Dark Academia -alakulttuuri on. Miljöö, teemat ja tunnelma mukailevat goottilaisen kirjallisuuden perinnettä, jonka tyypillisiä ominaispiirteitä ovat rauniot ja linnat, hulluuden kuvailu, erilaiset lakia ja moraalikäsitteitä rikkovat teot sekä kauheuden eri muodot (Smith 2013, 4). Miljöö on useimmiten suljettu, arvoituksellinen linna, kartano tai luostari, jonka ympärille tarina rakentuu. Rion romaanissa tällainen miljöö on Dellecherin kampusalue, joka sulkee opiskelijayhteisön sisäänsä. Oliver kuvailee miljööä runsain adjektiivein, ja kuvailuissa toistuvat opinahjon jylhyys, tornit, leveät käytävät, ja toisaalta myös aluetta ympäröivä runsas metsä ja musta järvi. Oliver rinnastaa kampusalueen Shakespearen näytelmistä tuttuihin lokaatioihin: “I can still see it, lush and green and wild, in some tiny way enchanted, like Oberon’s wood, or Prospero’s island” (IWWV, 106). Sitaatissa Oliver viittaa Shakespearen tunnettuihin komedianäytelmiin *Kesäyön unelmaan* (*A Midsummer Night’s Dream*, 1595–1596) ja *Myrskyyn* (*The Tempest*, 1610–1611).

Jopa goottilainen kirjallisuus kuitenkin viittaa Shakespeareen. Suuntauksen ensimmäisenä teoksena pidetään Horace Walpolen romaania *Otranton linna* (*The Castle of Otranto*, 1764), joka kertoo italialaisesta ruhtinas Manfredista. Manfredin poika kuolee tapaturmaisesti häöpäivänään, ja siksi Manfred päättää ottaa itse pojan morsiamen vaimokseen. Vaikka *Otranton linna* aloittaa näennäisesti uudenlaisen genren, on siinä kuitenkin paljon lainattua materiaalia menneisyydestä, ja Shakespearen vaikutus näkyy vahvasti. Pitkät monologit, kauhun ja koomisten kohtausten yhdistäminen sekä arkkityyppiset tyranni-, sankari- ja sankaritarhahmot kumpuavat vahvasti Shakespearen kirjallisesta maailmasta. Oikeastaan missä tahansa goottilaisessa romaanissa on mahdollista nähdä Shakespearen vaikutus, sillä uusgotiikan aikana korostui ihailu Shakespearen kykyyn yhdistää renessanssin oppineisuus kansanperinteen ja taikauskon teemoihin (Clery 2002, 28). Goottilaisen kirjallisuus ottaa vahvasti vaikutteita sellaisista Shakespearen tragedioista, joiden juoni muodostuu yliluonnollisista elementeistä, sekä ennustusten, koston ja murhan teemoista. Esimerkiksi Walpole ottaa romaanissaan Shakespearen yliluonnolliset elementit, *Macbethin* ennustavat noidat ja harhanäyt sekä *Hamletin* haamukohtaukset, ja kirjoittaa tarinansa niiden ympärille.

Voidaan siis todeta, että Shakespeare vaikuttaa goottilaisenkin kirjallisuuden takana, ja siksi *If We Were Villains* -romaanin kuvastonkin voi katsoa yhdistyvän pohjimmiltaan Shakespeareen. Shakespeare ei näytelmissään kuvaa erityisemmin miljöötään, mutta hahmojen välisestä dialogista sekä parenteesiteksteistä⁸ on mahdollista saada käsitys heitä ympäröivästä maailmasta. Esimerkiksi *Macbeth* sijoittuu keskiaikaiseen linnaan, jolloin lukijat pystyvät aikaisempien tietojensa valossa muodostamaan mielikuvia miljöön ulkonäöstä. Lisäksi tiedot linnan lukuisista palvelijoista, portinvartijasta ja suurista juhlapidoista antavat viitteitä linnan suuresta koosta. Samankaltaiset linnat toistuvat useissa goottilaisissa ja *Dark Academia* -henkisissä teoksissa.

Kuvastonsa ja juonellisten piirteidensä puolesta *If We Were Villains* -romaanin voisi liittää useita trillereitä, kampusromaaneja ja goottilaisia teoksia. Tulkinnan kannalta olennaiset tekstisuhteet on kuitenkin eroteltava muista, ja siksi Shakespearen näytelmät, pääasiassa *Macbeth*, *Julius Caesar*, *Romeo ja Julia* sekä *Kuningas Lear*, nousevat tärkeimmiksi subteksteiksi Rion teoksessa. Nämä näytelmät muodostavat romaanin pohjan, jonka päälle tarina on pastissisesti rakennettu. Yleisimmät adaptaatiossa alkuperäisteoksesta uuteen teokseen siirtyvät asiat koskevat teemaa, hahmoja, teoksen maailmaa, tapahtumia, symboliikkaa ja kuvastoa (Hutcheon 2006, 10). Olen edeltävissä luvuissa käsitellyt, kuinka etenkin shakespearelaiset hahmot, tapahtumat ja teemat ilmenevät Rion romaanissa, sekä sivunnut myös kuvastoa ja symboliikkaa.

Kiinnostavaa Rion romaanissa on sen läpinäkyvä suhde draamakirjallisuuteen. Kuten johdannossa totesin, romaani käyttää hyväkseen draamatekstin keinoja, hyvänä esimerkkinä dialogin kirjoittaminen ajoittain allekkain. Oliver liittää myös retoriikkaansa näyttämötaiteeseen liittyviä, itsetietoisia ajatuksia: ”I knew by then the way the story went. Our little drama was rapidly hurtling toward its climactic crisis. What next, when we reached the precipice? First, the reckoning. Then, the fall” (IWWV, 353). Oliver esittää etsivä Colbornelle kertomansa tarinan näytelmänä, ja viittaa useissa kohdissa kohtauksiin, näytöksiin ja muihin draamakirjallisuudelle ominaisiin piirteisiin. Rakenteellista yhtäläisyyttä on näytösjaon lisäksi myös romaanin prologissa, joka kertoo tarinan lopputuloksen jo etukäteen. Samanlainen rakenneratkaisu löytyy *Romeosta ja Juliasta*, jossa kuoro kertoo tarinan lopputuloksen jo ennen kuin tarina pääsee käyntiin tai hahmoja esitellään. Shlomith

⁸ Paranteesiteksti tarkoittaa näyttämöohjeita, jotka kirjailija on sisällyttänyt tekstiin ohjaaja varten.

Rimmon-Kenanin (1991, 60) mukaan tällainen menneisyyteen suuntautuva viive herättää lukijassa kysymyksiä siitä, mitä menneisyydessä tapahtui, kuka pääosassa olevan teon teki, ja mitä merkitystä kaikella tarinassa kerrotulla on. Lukijalta pimitetään tietoja, ja siten lukemisprosessi muuttuu arvausleikiksi. Paljastamalla lopputulos heti aluksi lukijaa houkutellaan kehittämään omia teorioita ja arvauksia siitä, kuinka lopputulokseen päädytään. Viive on tekijän käyttämä retorinen keino, jonka tarkoitus on synnyttää lukijassa voimakas tunnekokemus (Phelan 2005, 37–38).

Draamaelementtien lisääminen romaanikirjallisuuden muotoon tekee *If We Were Villains* -romaanista mielenkiintoisen genrehybridin, joka yhdistää perinteisen, juonivetoisen narratiivin progression draamakirjallisuudesta tuttuihin konventioihin. Draamaelementtien hyväksikäyttö romaanin rakenteessa korostaa samalla sen perimmäistä synteettistä olemusta. Draaman keinojen läsnäolo on tarkoituksellisessa yhteydessä yhteen romaanin aiheista, shakespearelaiseen fiktion, ja tätä yhteyttä romaanin todellinen tekijä pyrkii draaman keinoilla korostamaan. Draamallisten keinojen tiedostaminen synteettisenä konstruktiona liittyy lukijan positioon kerronnallisena yleisönä, eli M. L. Rion itsensä yleisönä. Lukija pystyy tunnistamaan Rion käyttämät keinot, ja ymmärtämään niiden tarkoituksellisen yhteyden teoksen aihepiiriin ja tematiikkaan. Oliverin kerrontatyyli, joka niin ikään käyttää hyväkseen draaman elementtejä, korostaa myös narratiivin synteettistä ulottuvuutta. Yksi lukijan tavoitteista lukuprosessin aikana voikin olla ratkaisun löytäminen sille, miksi kertoja kommunikoi tarinaansa lukijoille tietyllä tavalla (Phelan 2005, 26). Jokainen tarina on synteettinen sommitelma, jonka rakenteella on tarkoituksellinen funktio. Oliverin tapa kertoa tarinaansa liittyy vahvasti Rion romaanin shakespearelaiseen subtekstiin, ja sen muotoon Shakespearen näytelmien pastissina.

Kuitenkin se, millainen suhde pastissilla on imitoitavaan tekstiin, on vain yksi mahdollinen tapa tulkita pastissia. Kuten Caroline Levine (2015, 6) toteaa, kirjallisuuden lajien kulkeutuessa ajan ja paikan läpi on tärkeää kysyä, mitä uudemmat tekstit ottavat vanhasta materiaalista, mutta tärkeää on myös tarkastella sitä, mitä uudemmat tekstit tuovat mukanaan. Levine (2015, 6–7) mukaan kirjallisuuden lajeilla – kuten fyysisillä materiaaleilla – on erilaisia käyttömahdollisuuksia (affordances), jotka vaihtelevat kontekstin mukaan. Jos Rion romaania tulkitaan siitä lähtökohdasta, mitä uutta se tuo shakespearelaiseen draamaperinteeseen, voidaan nostaa esiin Shakespearen draamaelementtien potentiaali modernin tarinankerronnan kehyksenä. Romaanimuodon laajuus tekee romaanista

mahdollisuuksien tilan, jonka sisällä lukija pohtii sekä kertomisen että kerrotun eettisiä puolia (Phelan 2017, 8–9). Rion romaanissa lukijan huomio kiinnittyy siihen, miksi Oliver kertoo tarinansa tietyllä tavalla, ja toisaalta siihen, millaiset eettiset suhteet vallitsevat tarinan sisällä. Oliverin kertomuksen voidaan tulkita olevan pyrkimys avata vaikeaa menneisyyttä vuosien päästä tapahtuneesta rehellisen tunnustuksen muodossa. Tunnustuksen vastaanottaja on etsivä Colborne, joka on odottanut totuuden kuulemista vuosikymmenen ajan. Draamaelementtien hyödyntäminen ja jatkuvat shakespearelaiset ja teatterilliset viittaukset Oliverin kerronnassa niin menneisyyden kuin reaaliajankin tasolla kuitenkin etäännyttävät kerrontaa hänestä itsestään. Samalla, kun Oliver kertoo tarinaa etsivä Colbornelle, voidaan päätellä, että hän kertoo sitä myös itselleen, ikään kuin muistoista muodostunut tarina tapahtuisikin jollekin toiselle henkilölle. Hänen kertomuksessaan kaikki henkilöt, hän itse mukaan lukien, ovat näyttelijöitä, jotka näyttävät menneitä tapahtumia. Draamallinen kerrontatapa antaa Oliverille mahdollisen epäluotettavan kertojan leiman, mutta sen voi tulkita myös mimeettisen minäkertojan inhimillisenä keinona jäsentää omaa menneisyyttään ja sen kauhujä.

Rion kertomus siis hyödyntää shakespearelaista viitekehystä pyrkimyksessään kuvata Oliverin ristiriitaista suhdetta omaan menneisyyteensä. Rio osoittaa, että shakespearelaisen draaman elementit voivat toimia mimeettisen henkilöhahmon taustalla, ja ne voivat jäsentää kertojahahmon tarinaa sekä narratiivin että hahmon identiteetin tasolla. Tämä yhteys, sekä kaikki tässä luvussa käsittelemäni seikat, puhuu sen puolesta, että Rion romaani suhteutuu Shakespearen näytelmiin pastissina. *If Were Were Villains* viittaa hyvin läpinäkyvästi Shakespearen näytelmiin, ja imitoi niiden hahmoja, tapahtumia, rakennetta, teemoja ja draamatekstin elementtejä. Romaanin voi suhteuttaa Shakespearen tuotantoon tribuuttina, jonka tarkoitus on siirtää shakespearelaiset elementit ja kielenkäyttö nykypäivän kontekstiin. Toisaalta Rion romaani myös paljastaa, kuinka shakespearelainen viitekehys toimii dialogisessa suhteessa moderninkin romaanin kanssa.

Herää kuitenkin kysymys: miksi juuri Shakespeare? Vastaus piilee todennäköisesti Shakespearen asemassa maailman arvostetuimpana ja tutkituimpana näytelmäkirjailijana. Esimerkiksi Harold Bloom (1999, 3–4) kuvailee Shakespearea ylivertaisena ihmissubjektin tulkitsijana, jonka tuotanto suhteutuu merkitykseltään jopa Raamattuun. Bloom viittaa näkemyksellään Shakespearen näytelmien universalismiin, joka ylittää kulttuurien ja ajan rajat. Shakespearen tuotannolla on ollut vahva asema länsimaisessa kulttuurissa, ja sen

merkitys näkyy edelleen aina adaptaatioista koulujen opetussuunnitelmiin asti. *If We Were Villains* edustaa romaania, joka ottaa elementtejä Shakespearen tuotannosta ja muuntaa niitä omiin tarkoituksiinsa sopiviksi. Romaanin pastissinen suhde Shakespearen tuotantoon jatkaa yleistä diskurssia Shakespearesta yhtenä maailman arvostetuimmista näytelmäkirjailijoista, jonka teokset pysyvät relevantteina vuosisadasta toiseen. Shakespearelaisten elementtien yhdistäminen romaanimuotoon tekee Rion teoksesta kiinnostavan genrehybridin, joka on samaan aikaan viihteellinen, sanataiteellinen sekä kunnianhimoinen kokeilu romaanikirjallisuuden kontekstissa.

5 Lopuksi

M. L. Rion romaani *If We Were Villains* käyttää hyväkseen kirjallisuudessa esiintyviä hahmoarkkityyppejä, joiden pohjalta hahmot rakentuvat. Olen tutkielmassani eritellyt näitä hahmoarkkityyppejä ja soveltanut niitä Rion romaaniin. Romaani esittelee kuusi arkkityyppiä, jotka edustavat sen tärkeimpiä henkilöahmoja. Näitä ovat tyranni, sankari, konna, viettelijätär, viaton tyttö ja sivustakatsoja. Sivustakatsojan rooli jakautuu kahteen eri tyyppiin, joita ovat tarkkailija, joka mukautuu toisten rooleihin, ja kameleontti, joka on uskottava missä roolissa tahansa. Olen käynyt läpi hahmojen tapaa tuottaa ja toteuttaa omaa arkkityyppiään, ja pohtinut arkkityyppien syntymistä romaanin kontekstissa.

Romaanin henkilöahmot elävät suljetussa ympäristössä, joka itsessään kannustaa heitä teatterinomaiseen elämään ja performatiivisuuteen. Hahmot toistavat arkielämässään samanlaisia rooleja kuin he esittävät teatterin lavalla. Heidät esitellään lukijalle aluksi temaattisesti, mutta narratiivin kehittyminen vie osaa hahmoista myös mimeettisempään suuntaan. Muutos näkyy etenkin kertojahahmossa Oliverissa sekä sankarihahmo Jamesissa, jotka kokevat muutoksen sivustakatsojasta sankariksi ja sankarista konnaksi. Viettelijätär Meredith ja konnahahmo Alexander saavat narratiivin kehittyessä jonkin verran mimeettisempiä piirteitä, mutta tyrannihahmo Richard, viaton tyttö Wren ja kameleonttihahmo Filippa jäävät temaattisiksi, lukijalle etäisiksi hahmoiksi. Olen argumentoinut, että etäisyys johtuu osittain teoksen implisiittisen tekijän suhteesta kyseisiin hahmoihin, mutta myös kertojahahmon rajatusta näkökulmasta.

Henkilöahmot sopivat hyvin Rion romaanin tutkimuskohteeksi, sillä kerronta keskittyy pitkälti hahmojen moniulotteisiin platonisiin ja romanttisiin suhteisiin. Romaani käsittelee myös syyllisyyttä useasta eri näkökulmasta, ja se ilmenee hahmoissa eri tavoin. Henkilöahmojen tutkiminen auttaa ymmärtämään hahmojen rakentumista ja kehittymistä kertomuksen narratiivin mukana, mutta myös teoksen kokonaisuutta ja merkitystä. Tutkielmani osoittaa, että arkkityypit ovat hyvä lähtökohta henkilöahmotutkimukselle, mutta yksinään ne eivät anna kattavaa kuvaa nykykirjallisuuden oikeita ihmisiä jäljittelevistä henkilöahmoista. Henkilöahmot rakentuvat arkkityyppien pohjalta, mutta arkkityypit tutkimusvälineenä eivät riitä kehittyvän hahmon hedelmälliseen analysoimiseen. Olenkin tutkimuksessani hyödyntänyt myös retorisen kertomusteorian keinoja henkilöahmojen tutkimukseen, nojaten vahvasti James Phelanin näkemyksiin aiheesta.

Tutkimukseni sijoittuu kirjallisuustieteelliselle henkilöahmotutkimuksen kentälle, jossa henkilöahmo ymmärretään sekä mimeettisesti, eli oikeaa ihmistä imitoivana, temaattisesti, eli jonkun teeman edustajana, ja lopulta myös synteettisesti tarinan sisällä toimivana keinotekoisena konstruktiona. Nämä henkilöahmon tasot auttavat luomaan kuvaa kokonaisesta hahmosta, joka on olemassa sekä todellista ihmistä jäljittelevänä että tekstuaalisena sommitelmana. Retorinen kertomusteorian avulla Rion romaaniin avautuu näkökulma, jonka avulla on mahdollista tarkastella sekä henkilöahmojen että kerronnan progression etiikkaa ja estetiikkaa, mutta myös lukijan merkitystä kertomuksen vastaanottajana. Romaanin minäkertojan kerrontatapa on lähtökohtaisesti klassinen, sillä kertoja pyrkii vakuuttamaan yleisönsä tarinan tapahtumista, samalla kun romaanin kokonaiskompositio kommunikoi ylemmällä tasolla yleisölle tapahtumien etiikkaa ja estetiikkaa koskevia käsityksiään. Näin romaani haastaa lukijan tekemään omat johtopäätöksensä kerronnan luonteesta.

Rion teos on luonteva aineisto retorisiselle kertomuksentutkimiselle, sillä sen henkilöahmojen arkkityyppisyys ja temaattisuus ovat hyvin eksplisiittisesti läsnä tarinan alussa. Tämä mahdollistaa hahmojen funktioiden tutkimisen suoraan heidän arkkityypeistään käsin. Henkilöahmot saavat kuitenkin progression myötä myös ulottuvuuksia, jotka mahdollistavat mimeettisen tarkastelun. Sekä temaattisuus että mimeettisyys yhdistyvät lopulta henkilöahmojen perimmäiseen synteettisyyteen, jota korostaa romaanin rakenteessa ja viitekehyksessä hyödynnettävät draamakirjallisuuden elementit. Tällainen retorinen tarkastelutapa ei ole missään nimessä ainoa mahdollinen henkilöahmotutkimuksen tapa, mutta Rion romaaniin se sopii erityisen hyvin.

Toisaalta Rion romaanin muoto romaanikirjallisuuden ja draamakirjallisuuden yhdistävänä genrehybridinä on myös kiinnostava tarkastelun aihe. Romaani rikkoo romaani- ja draamakirjallisuuden konventioita omaperäisellä tavalla, joka liittyy sekä sen rakenteeseen että kerrontaan ja tematiikkaan. Genrejen yhdistäminen on tyyppillistä tyyllillä leikitteleville teoksille, joiden kerronta yhdistelee vaikkapa kauhun ja komedian elementtejä. Myös Shakespeare yhdistelee näytelmissään sekä koomisia että traagisia elementtejä. Rion teoksessa kuitenkin erityistä on sen tapa yhdistää kaksi kokonaista kirjallisuuden lajityyppiä toisiinsa sommitelmaksi, jossa molemmat lajityypit ovat läsnä koko kerronnan ajan. Tämä on harvinaisempaa, joskaan ei toki ainutlaatuista. Rion teoksessa merkittävää on kuitenkin

lajityyppien sekoittamisen kannalta se, että teoksen trillerimäinen luottavuus ei kärsi hybridimuodosta, vaan draamaelementit ovat sopusoinnussa juonen kehittymisen kanssa.

If We Were Villains -romaanilla on läpinäkyvä yhteys Shakespearen tuotantoon niin sen hybridigenrerakenteen kuin tematiikan ja kielenkäytönkin alueilla. Olen tutkielmassani analysoinut romaania myös intertekstuaalisesti, suhtautuen Shakespearen neljään valikoituun näytelmään Rion romaanin subteksteinä. *Macbeth*, *Julius Caesar*, *Romeo ja Julia* sekä *Kuningas Lear* näkyvät Rion romaanissa erilaisina viitteinä, teemoina, tapahtumina ja henkilöhahmojen esikuvina. Romaanilla on pastissinen suhde kyseisiin näytelmiin, mikä ilmenee shakespearelaisten elementtien läpinäkyvänä imitoimisena ja hyödyntämisenä. Teos luo yhteyttä menneeseen aikakauteen Shakespearen kautta, ja toisaalta tuo shakespearelaiset elementit nykypäivän kontekstiin. Intertekstuaalinen tarkastelu laajentaa Rion henkilöhahmojen ja tematiikan tutkimusta koskemaan myös sen shakespearelaisia subtekstejä, jotka ovat merkittävässä osassa Rion teosta. Shakespearen osuus romaanissa onkin niin laaja, että sitä ei ole mielekästä tutkia shakespearelaisesta viitekehystä irrallaan. Shakespearen tuotanto, jota voidaan pitää eräänlaisena temaattisten ja mimeettisten henkilöhahmojen runsaudensarvena, toimii avaimena Rion romaanin ymmärtämiseen, eikä ole kärjistys sanoa, että romaania ei olisi koskaan syntynyt ilman Shakespearen näytelmiä.

Rion romaanista ei ole tämän tutkielman kirjoitushetkellä julkaistu aikaisempaa akateemista tutkimusta, joka käsitelisi romaania muutoin kuin yhtenä esimerkkinä Dark Academia -ilmiön esiin nostamista teoksista. Syntykonteksti on merkittävä osa romaania, mutta sen yhteys Shakespeareen sekä shakespearelaisiin hahmoarkkityyppeihin, teemoihin ja tapahtumiin on kiistatta mielenkiintoinen tutkimuskohde Dark Academia -ilmiön ulkopuolellakin. Shakespearelaisen yhteyden tutkiminen avaa kertomukselle tasoja, jotka ilman Shakespearen vaikutuksen noteeraamista jäisivät mahdollisesti epämääräisiksi. Tällä viitataan esimerkiksi tiettyjen sitaattien käyttöön tietyissä kohtauksissa, sekä Shakespearen tuotantoon osoittavaan symboliikkaan teoksen juonikuviossa ja motiiveissa. Koska tutkimus Rion romaanista on vähäistä, sen henkilöhahmoja ei ole aikaisemmin tutkittu retorista näkökulmasta. Tutkielmani toimiikin esimerkkinä siitä, kuinka retorista kertomusteoriaa voi hyödyntää henkilöhahmotutkimukseen, ja kuinka se istuu huomattavan hyvin Rion romaaniin. Intertekstuaalinen tulkinta antaa retoriselle tulkinnalle vielä laajempia ulottuvuuksia.

Dark Academia -ilmiö on kuitenkin tärkeä taustatieto Rion teokselle, sillä se on nostanut romaanin esille etenkin nuorten ihmisten keskuudessa. *If We Were Villains* tarinana käsittelee klassisia aiheita, ja sen henkilöahmot edustavat kirjallisuudessa toistuvia hahmotyyppejä hyvin läpinäkyvästi Shakespearen viitaten. Merkittävää onkin, että sosiaalisen median alustat ovat nostaneet aiheeltaan näinkin tarkoin rajatun kertomuksen esille. Teoksen nousua voi perustella sen eskapistisella luonteella. Kuten Oliver toteaa kertoessaan Colbornelle Dellecheristä: ”Here we could indulge our collective obsession. We spoke it [Shakespeare] as a second language, conversed in poetry, and lost touch with reality, a little” (IWWV, 296). Oliverin selityksessä kiteytyy Rion romaanin ja koko Dark Academian ydin: se maalaa ideaalisen kuvan elämästä, jossa yksilö voi käyttää kaiken aikansa omien kiinnostuksen kohteidensa ja taiteen parissa sellaisten ihmisten kanssa, jotka arvostavat samanlaisia asioita. Etenkin pandemian aikana, kun korkeakoululaiset jäivät koteihinsa opiskelemaan, Dark Academian kuvaama yhteisöllisyys nosti alakulttuurin suosiota.

Dark Academia internetin alakulttuurina edustaa myös kirjallisuuden ja kirjallisen kulttuurin sekoittumista digitaaliseen mediaan. Nykyajan kirjallisuuskulttuuri on monipuolistunut, ja erilaiset kirjallisuuden kuluttamisen muodot sekoittuvat toisiinsa. Tällainen sekoittuminen synnyttää erilaisia alakulttuureita, joista Dark Academia on yksi esimerkki. (Murray 2023, 362.) Sosiaalisen median esille nostama *If We Were Villains* voi olla myös joillekin lukijoille reitti Shakespearen tuotannon pariin. Rion teos siis yhdistää erilaisia kirjallisuuden lajityyppejä, mutta sillä on paikkansa myös digitaalisen kulttuurin ja kirjallisuuden kehittyvän kulutuskeskustelun kontekstissa.

Luonnollinen jatke tälle tutkimukselle olisi laajentaa teoksen subtekstien tarkastelua ja ottaa tulkintaan mukaan muitakin Shakespearen näytelmiä, joiden suhde Rion romaaniin ei ole aivan yhtä eksplisiittinen. Esimerkiksi *Hamletista* ja *Myrskystä* riittäisi runsaasti tutkittavaa suhteessa teoksen narratiiviin. Myös retorisesta kertomuskertomuksesta riittäisi enemmän ammennettavaa Rion romaanin sisältöön, sillä tämän tutkielman rajallisen tilan takia en ole käsitellyt syvällisesti esimerkiksi lukutapahtuman affektiivisuutta tai tekijyyden problematiikkaa. Nämä näkökulmat laajentaisivat retorista analyysiä entisestään. Kiinnostava ja toistaiseksi vähän käsitelty tutkimuksen aihe voisi olla myös romaanin muoto omaperäisenä genrehybridinä. Kokoavasti voidaan todeta, että *If We Were Villains* mahdollistaa monia erilaisia tulkinnan tapoja, ja olen tässä tutkielmassa esitellyt niistä vasta yhden.

Lähteet

Primaarilähde

Rio, M. L. 2017: *If We Were Villains*. Lontoo: Titan Publishing Group.

Sekundaarilähteet

Allen, Graham 2011: *Intertextuality* (2000). New York & Lontoo: Routledge.

Aristoteles 2012: *Runousoppi (Peri poiētikēs 330 eaa.)*. Suom. Kalle & Tua Korhonen. Teoksessa Timo Heinonen, Arto Kivimäki & Heta Reitala: *Aristoteleen runousoppi – opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos, 178–235.

Auerbach, Erich 1992: *Mimesis: Todellisuuden kuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa (Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946)*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bacon, Henry 2010: *Väkivallan lumo: elokuvaväkivallan kauheus ja viihdyttävyyys*. Helsinki: Like Kustannus.

Bahtin, Mihail 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia (Problemy poētiki Dostojevskogo 1963)*. Suom. Paula Nieminen, Tapani Laine & Erkki Peuranen. Helsinki: Orient Express.

Barthes, Roland 1993: *Tekijän kuolema, tekstin syntyä*. Toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Bloom, Harold 1998: *Shakespeare: The Invention of the Human*. Lontoo: Fourth Estate.

Booth, Wayne C. 1969: *The Rhetoric of Fiction* (1961). Chicago: Chicago University Press.

Brooks, Peter 1992: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1984). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Buchanan, Ron 2003: “‘Side by side’: The Role of the Sidekick”. *Studies in Popular Culture*. Vol. 26 (1), 15–26.

Butler, Judith 2006: *Hankala sukupuoli (Gender Trouble, 1990)*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

Cámara-Arenas, Enrique 2011: “Villains in Our Mind: A Psychological Approach to Literary and Filmic Villainy.” Teoksessa *Villains and Villainy: Embodiment of Evil in Literature, Popular Culture and Media* (toim. Anna Fahraeus ja Dikmen Yakalı-Çamoğlu). Amsterdam & New York: Rodopi, 3-28.

- Campbell, Joseph 1990: *Sankarin tuhannet kasvot (The Hero with a Thousand Faces, 1949)*. Suom. Hannes Virrankoski. Helsinki: Otava.
- Clary, E J. 2002: "The Genesis of 'Gothic' Fiction". Teoksessa *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (toim. Jerrold E. Hogle). Cambridge: Cambridge University Press, 21–40).
- Dalton-Brown, Sally 2008: "Is There Life Outside of (the Genre of) the Campus Novel? The Academic Struggles to Find a Place in Today's World". *The Journal of Popular Culture*. Vol. 41 (4), 591–600.
- Davis, Joseph K. 1985: "Image, Symbol, and Archetype: Definitions and Uses". *Interpretations*. Vol. 16 (1), 26–30.
- Forster, E. M. 1949: *Aspects of the Novel* (1927). Lontoo: Edward Arnold & Co.
- Féral, Josette 2002: "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language". *SubStance*. Vol. 31 (2/3), 94–108).
- French, Carolyn S. 1959: "Shakespeare's 'Folly': King Lear". *Shakespeare Quarterly*. Vol. 10 (4), 523–529.
- Frye, Northrop 1971: *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Gay, Penny 2002: "Women and Shakespearean Performance". Teoksessa *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Toim. Stanley Wells & Sarah Stanson. Cambridge: Cambridge University Press, 155–173.
- Genette, Gérard 1997: *Paratexts: Thresholds of Interpretation (Seuils, 1987)*. Käänt. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Girard, René 1991: *A Theater of Envy: William Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.
- Greimas, Algirdas Julien 1979: *Strukturaalista semantiikkaa (Sémantique structurale: Recherche et méthode, 1966)*. Suom. Eero Tarasti. Helsinki: Gaudeamus.
- Hanson, Helen & O'Rawe, Catherine 2010: "Introduction: Cherchez la femme". Teoksessa *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Toim. Helen Hanson & Catherine O'Rawe. Lontoo: Palgrave Macmillan, 1–8.
- Hoesterey, Ingeborg 2001: *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Indiana: Indiana University Press.
- Huggett, Richard 1975: *Supernatural on Stage: Ghosts and Superstitions of the Theatre*. New York: Taplinger Publishing Co.
- Hutcheon, Linda 1985: *A Theory of Parody*. New York: Methuen.

- Hutcheon, Linda 2006: *A Theory of Adaptation*. New York & Lontoo: Routledge.
- Kimbrough, Robert 1982: "Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise." *Shakespeare Quarterly*. Vol. 33 (1), 17–33.
- Kivistö, Sari 2007: "Kreikan teatteri ja draamakirjallisuus." Teoksessa Sari Kivistö, H. K. Riikonen, Erja Salmenkivi & Raija Sarasti-Wilenius: *Kirjallisuus antiikin maailmassa*. Helsinki: Teos, 264–296.
- Korthals Altes, Liesbeth 2014: *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Krasner, David 2000: "I Hate Strasberg: Method Bashing in the Academy". Teoksessa *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future*. Toim. David Krasner. Lontoo: Palgrave Macmillan, 3–39.
- Kristeva, Julia 1980: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (toim. Leon S. Roudiez). Käänt. Thomas Gora, Alice A. Jardine & Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Käkelä-Puumala, Tiina 2014: "Persoona, funktio, teksti – henkilöhahmojen tutkimisesta". Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä* (toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala, 2001). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 240–270.
- Lehtimäki, Markku 2022: *Sofi Oksasen romaanitaide: Kertomus, etiikka, retoriikka*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Levine, Caroline 2015: *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press.
- Makkonen, Anna 1991: "Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?" Teoksessa *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia* (toim. Auli Viikari). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–30.
- Mason, Jessica 2019: *Intertextuality in Practice*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Magnat, Virginie 2002: "Theatricality from the Performative Perspective". *SubStance*. Vol. 31 (2/3), 147–166.
- McGrail, Mary Ann 2001: *Tyranny in Shakespeare*. Lanham: Lexington Books.
- Mentz, Steve 2009: *At the Bottom of Shakespeare's Ocean*. Lontoo & New York: Continuum.
- Mentz, Steve 2019: "Shakespeare and the Blue Humanities". *Studies in English Literature 1500–1900*. Vol. 59 (2), 383–392.
- Mikkola, Marja-Leena 2006: "Kaksi tähtien merkitsemää lasta." Esipuhe teoksessa William Shakespeare: *Romeo ja Julia (Romeo and Juliet, n. 1597)* Suom. Marja-Leena Mikkola. Helsinki: WSOY, 7–28.

- Murray, Simone 2023: “Dark Academia: Bookishness, Readerly Self-fashioning and the Digital Afterlife of Donna Tartt’s *The Secret History*”. *English Studies*. Vol. 104 (2), 347–364.
- Pavis, Patrice 1998: “Archetype”. Teoksessa *Dictionary of the Theatre: Term, Concepts, and Analysis (Dictionnaire du Theatre, 1987)*. Käänt. Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press, 28–29.
- Pesonen, Pekka 1991: “Dialogit ja tekstit: Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen”. Teoksessa *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia* (toim. Auli Viikari). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 31–59.
- Phelan, James 1989: *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Phelan, James 1996: *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio University Press.
- Phelan, James 2005: *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & Lontoo: Cornell University Press.
- Phelan, James 2007: *Experiencing Fiction: Judgements, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.
- Phelan, James 2017: *Somebody Telling Somebody Else: A Rhetorical Poetics of Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Propp, Vladimir 1968: *Morphology of the Folktale (Morfologija skazki, 1928)*. Käänt. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press.
- Reinelt, Janelle 2002: “The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality.” *SubStance*. Vol. 31 (2), 201–215.
- Ricoeur, Paul 1992: *Oneself as Another (Soi-même comme un autre, 1990)*. Käänt. Kathleen McLaughlin. Chicago: The University of Chicago Press.
- Riffaterre, Michael 1984: “Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse”. *Critical Inquiry*. Vol 11 (1), 141–162.
- Rowe, Katherine 2005: “Mind in the Company: Shakespearean Tragic Emotions”. Teoksessa *A Companion to Shakespeare’s Works, Volume I: The Tragedies*. Toim. Richard Dutton & Jean E. Howard. Hoboken: Wiley-Blackwell. 47–72.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1999: *Kertomuksen poetiikka (Narrative Fiction: Contemporary Poetics, 1983)*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Shakespeare, William 2016: *Romeo and Juliet* (n. 1597). Teoksessa *The Complete Works of William Shakespeare*. Glasgow: Geddes & Grosset, 168–187.

- Shakespeare, William 2016: *Julius Caesar* (n. 1599). Teoksessa *The Complete Works of William Shakespeare*. Glasgow: Geddes & Grosset, 361–377.
- Shakespeare, William 2016: *As You Like It* (1599–1600). Teoksessa *The Complete Works of William Shakespeare*. Glasgow: Geddes & Grosset, 330–345.
- Shakespeare, William 2016: *King Lear* (1603–1606). Teoksessa *The Complete Works of William Shakespeare*. Glasgow: Geddes & Grosset, 499–520.
- Shakespeare, William 2016: *Macbeth* (1603–1606). Teoksessa *The Complete Works of William Shakespeare*. Glasgow: Geddes & Grosset, 521–536.
- Shakespeare, William 2016: *Antony and Cleopatra* (1607/1623). Teoksessa *The Complete Works of William Shakespeare*. Glasgow: Geddes & Grosset, 537–560.
- Smith, Andrew 2013: *Gothic Literature* (2007). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Stewen, Riikka 1991: "Julia Kristeva & teksti". Teoksessa *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia* (toim. Auli Viikari). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 128–144.
- Tammi, Pekka 1991: "Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä: johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin." Teoksessa *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia* (toim. Auli Viikari). Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 59–103.
- Traub, Valerie 2001: "Gender and Sexuality in Shakespeare". Teoksessa *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Toim. Margreta de Grazia & Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 129–146.