

Maaret Virtanen

**VIRTUOOSIMAISTEN SOOLOILIJOIDEN JUMALATON *SELF***

**Sam Shepardin *Buried Child* ja Bourdieun teoria *habituksesta***

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma  
Tampereen yliopisto, marraskuu 2010

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

VIRTANEN, Maaret: VIRTUOOSIMAISTEN SOOLOILIJOIDEN JUMALATON *SELF*. Sam Shepardin *Buried Child* ja Bourdieun teoria *habituksesta*

Pro gradu -tutkielma, 70s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Marraskuu 2010

## TIIVISTELMÄ

Tutkimukseni tavoitteena on ollut löytää bourdieulainen *habitus* ja hegemoninen *self*-käsite amerikkalaisen näytelmäkirjailijan Sam Shepardin englanninkielisessä teoksessa *Buried Child*. *Habitusta* ja *self*-käsitettä olen tutkinut näytelmässä analyysillä. Analyysissä on vertailunäytelmänä toiminut Anton Tšehovin *Kirsikkapuisto*.

Tutkimuksessani olen hyödyntänyt ranskalaisen kulttuurisosiologin Pierre Bourdieun *habitus*-teoriaan perustuvia tutkimuksia sekä toisaalta absurditeatteria tutkineen Martin Esslinin ja amerikkalaisen Allan Bloomin yhteiskunnallisia näkemyksiä *self*-käsitteestä. Tärkeimpänä aineistonani on lisäksi ollut myyttiaiheisiin perehtyneen Bonnie Marrancan Shepard näytelmiä kartoittava myyttitutkimus sekä amerikkalaisesta näytelmäkirjailijasta Eugene O'Neillista paljon kirjoittaneen John P. Digginsin O'Neill-tutkimus.

Tutkimukseni on kulkenut näytelmän miljööstä hahmojen *habituksien*, joka on osoittautunut teeskennellyksi ja moraalisia arvoja kyseenalaistavaksi. Kuolema on yksinäisyyden, kärsimyksen ja uhrautuvuuden kanssa vallannut hahmojen olemuksen. *Buried Childissa* ei ole sijaa sydämelle. Sitä vastoin hahmot ovat *väkivaltaisen maskuliinisuuden* karkeaksi piirrettyjä karikatyyrejä. Se tekee heistä lopulta jumalattomia, syntiä syleileviä sätkynukkeja.

Tutkimuksen perusteella voidaan päätellä, että ”shepardilaisuus” on varsin avoin eri tulkintamuodoille, mikä tekee Sam Shepardin draamatekniikan haasteelliseksi. *Buried Child* jää avoimeksi fotorealismien kontekstissa, joka korostaa näytelmän hahmojen alati muuttuvaa ja kerrostunutta *self*-olemusta.

Tutkielman asiasanat: *habitus*, *self*, myytti, väkivalta, karaktääri, fotorealismi

## SISÄLTÖ

1	JOHDANTO.....	2
1.1	Amerikkalaisen tutkimustradition ympärillä.....	3
1.2	Shepardilaisen draaman avaamista O’Neillin kautta.....	4
2	<i>BURIED CHILD</i> JA BOURDIEULAINEN TEORIA .....	7
2.1	Shelly ja miehet.....	13
2.2	<i>Kirsikkapuiston</i> kenttä.....	16
2.3	<i>Buried Childin</i> hahmojen sisäisen toiminnan luonnekuvaus .....	20
3	<i>BURIED CHILD</i> JA KIRSIKKAPUISTO PERHEARVOJEN SOSIAALISEN ELÄMÄN TIIMALASISSA.....	26
3.1	Bourdieuun omistajanäkemys näytelmien hahmojen <i>self</i> -tulkintana.....	29
3.2	Bourdieuun <i>habitus</i> -teoria näytelmien dramaturgisena piirteenä .....	32
3.3	Intohimon riivaus ja <i>self-dispossessed Buried Childissa</i> .....	36
3.4	Mitä jää jäljelle synnin jälkeen?.....	41
4	<i>BURIED CHILDIRIN VÄKIVALTAISEN MASKULIINISUUDEN</i> SYNNYTTÄMÄ TEKOPYHÄ NAISPAHOLAINEN.....	43
4.1	Väkivaltainen <i>maskuliinisuus</i> hahmojen valtasuhteiden ja fotorealismien olemuksena.....	43
4.2	Naiset erotisoituina ja ostettuina objekteina.....	47
4.3	”A Brutish being is true man” .....	49
4.4	<i>Buried Childin</i> näyttämöllinen, avoin <i>dream realism</i> .....	52
5	”SHEPARDILAISUUS?”.....	55
5.1	Virtuoosimaisten sooloilijoiden jumalaton <i>self</i> .....	57
5.2	Shepardin sanamaailman maagisuus .....	59
6	PÄÄTELMÄT .....	64
	LÄHTEET JA KIRJALLISUUS .....	68

# 1 JOHDANTO

*While the rain of your fingertips falls,  
While the rain of your bones falls,  
and your laughter and marrow fall down  
you come flying.*

(Pablo Neruda. Sam Shepardin motto näytelmään *Buried Child*, Shepard 1997, 61)

Mikä saa aikaan sen, että me valehtelemme ja murhaamme? Mikä on yksilön suhde hänen lähimpään instituutioonsa eli omaan perheeseensä? Millaiset lait vaikuttavat perheessä, jossa historia on runneltu ja jossa yksilöiden vastuu on hukassa?

Tätä kysyn pro gradu-tutkielmassani, jonka aiheena on amerikkalaisen näytelmäkirjailijan Sam Shepardin englanninkielinen teos *Buried Child*. Lähtökohtani tutkielmaa tehdessä on ollut yhdistää näytelmän dramaturgia ranskalaisen kulttuurisosiologi Pierre Bourdieun *habitus* -teoriaan. Kimmokkeen tähän sain ruotsalaisen Eva Österlindin elektronisesta aineistosta ”Acting out of habits” (Österlind 2008, [71-82]). Österlind tutki artikkelissaan Augusto Boalin teatterimetodia suhteessa Bourdieun *habitus*-malliin. Aloin miettiä, olisiko näytelmätekstiin kirjoitetusta *habituksesta* mahdollista lukea *Buried Childin* perheen sosiaalista viitekehystä.

Tämän luvun alussa ollut Pablo Nerudan kuoleman kauneutta ylistävä runo on laitettu johdatukseksi Sam Shepardin vuonna 1979 ilmestyneeseen näytelmään *Buried Child* (*Haudattu lapsi*, suom. Lauri Sipari, 1983). Näytelmä kertoo tarinan Amerikan keskilännessä asuvasta perheestä, joka elää yksinäisyyden ja pelon vallassa. Näytelmän juonessa perheen pojanpoika Vince saapuu takaisin kotiseudulleen yli kuuden vuoden poissaolon jälkeen. Nuorukainen saapuu yllätysvierailulle tyttöystävänsä Shellyn kanssa, mutta varsin pian ilmenee, ettei kukaan perheen muista jäsenistä, ei edes hänen oma isänsä Tilden tunnista poikaa. Vince jättää Shellyn kotiinsa ja lähtee hakemaan kuolemansairaana isoisän vaatimuksesta tälle viinapulloa. Vincen poissa ollessa Shelly

joutuu yksin tutustumaan kuhunkin perheenjäseneseen. Näiden mielivaltaisen keskustelun kautta Shellylle selviää, että kodissa peitellään karmeaa salaisuutta: perheen isoisa Dodge on murhannut lapsen.

*Buried Childin* alku on samantyyppinen kuin Anton Tšehovin *Kirsikkapuisto*. *Kirsikkapuisto* aukaisee meille näkymän vanhasta aatellisesta Venäjästä, joka sinnittelee vallankumouksen partaalla. (Tšehov/Kaliman esipuhe 1980, 9.) Näytelmässä lähes koko perhe on palaamassa takaisin synnyinseudulleen. Tekstissä ilmenee, kuinka koko suku on elänyt ja kasvanut herruuden ja orjuuden luonnollisessa kiertokulussa. Juonessa kauppias Lopahin houkuttelee perheen äitiä, leskirouvaa ja tilanomistajaa Ljubov Andrejevnaa jakamaan kirsikkapuiston ja joenrannan huvilapalstoiksi niistä koituvien vuokratulojen suuruutta painottaen. (Tšehov 1980, 22). Todellisuudessa Lopahin kuitenkin haluaa maatilansa itselleen haaveillen tekevänsä siitä uudenaikaisen huvila-asukkaiden tyyssijan. *Buried Childin* tavoin, näytelmän edetessä alkaa ilmetä menneessä tapahtuneita ikäviä asioita. Kohtalon kaltoin kohtelemat hahmot joutuvat vastatusten päätösten kanssa, joita ovat tuolloin tehneet. Pystyykö perhe pitämään itsensä koossa edessä häämöttävissä muutoksissa? Miten salaisuudet hyväksytään osaksi yhteisön uuden alkua, kun valtasuhteet alkavat revetä liitoksistaan?

Nykyisen, menneen ja tulevan välinen tematiikka onkin merkittävässä asemassa näissä teoksissa, joista tässä tutkimuksessa tarkastelen ensisijaisesti *Buried Childia*. Tšehovin *Kirsikkapuiston* avulla haluan tuoda esille näytelmien rakenteellista samankaltaisuutta, jolla on sosiaalinen perusta. Viimeksi mainitussa apunani toimii amerikkalaisen näytelmäkirjailijan Eugene O'Neillin näytelmistä havaittu käsite *scenic image*.

Mielestäni ajallisen problematisoinnin lisäksi näissä kahdessa näytelmässä pohditaan yksinäisyyttä, kuolemaa ja pelkoa, joka kohdistuu näytelmien hahmoihin yksilöllisenä ja sosiaalisena ilmiönä. Molempien näytelmien henkilöahmot pohtivat suvun ja edellisten sukupolvien tarkoitusta oman olemisen ja elämisen ketjussa. Toisaalta kummassakin tekstissä kyseenalaistetaan elämän muutos ja muuttumattomuus sekä perhesuhteiden merkitys. Niin *Buried Childissa* kuin *Kirsikkapuistossa* henkilöahmot etsivät totuutta, vapautta synneistään sekä onnea, kuin se olisi jossakin valmiina poimittavaksi.

## 1.1 Amerikkalaisen tutkimustradition ympärillä

*Buried Child* voitti Pulitzer-palkinnon vuonna 1979. Se on yksi näytelmä Shepardin perhetrilogiasta, johon kuuluvat *Buried Childin* lisäksi *True West* (1981, *Tosi länsi*, suom. Rauno Ekholm 1984) sekä *Curse of the Starving Class* (1976, *Kuin yö lankeaa kirous*, suom. Lauri Sipari, 1983). Tähän mennessä dramaturgi, ohjaaja ja näyttelijä Sam Shepardia on kuitenkin tutkittu Suomessa suhteellisen vähän, mikä osittain oli syynä työni aihevalintaan. Sam Shepardin kirjallinen tuotanto kattaa yli kolmekymmentä draamaa, lukuisia ohjaustöitä ja varsin huomattavan amerikkalaisessa teatterissa sekä elokuvassa ja televisiossa tehdyn näyttelijänuran. Vuonna 1984 Shepard sai parhaan miessivuosan Oscar-ehdokkuuden elokuvasta *Valiojoukko* (*The Right Stuff*). Shepardin näytelmien tekstin syntymisen ja rakentumisen suhteen on tehty vasta muutamia tyyliin, tekniikkaan ja henkilöhahmoihin perustuvia analyyseja, jossa ennen kaikkea Bonnie Marranca on tutkinut Shepard-näytelmien suhteita myytteihin.

Amerikkalaista draamantutkimusta on syytä hyödyntää Shepardin amerikkalaisenhenkisissä näytelmissä. Tässä työssä korostuvat lähteinä John P. Digginsin O'Neill-tutkimus (Diggins 2007) sekä amerikkalaisen 1900-luvun draamaan perehtyneen Christopher Bigsbyn ajatukset. Bigsby näkee Sam Shepardin yhdeksi merkittävimmistä Amerikan sodanjälkeisistä draamakirjailijoista. Amerikkalaisen kirjailijan Allan Bloomin teos *The Closing of the American Mind* (Bloom 1987) toimii niin ikään amerikkalaisen vuosisadan lopun draaman mielikuvia herättävänä taustoittajana.

Yhtä lailla tutkimukseni on saanut tukea W.B. Worthenin ja Martin Esslinin modernista draamanäkemyksestä sekä retoriikasta. Anton Tšehov luetaan 1800-luvun venäläisen draaman merkittävimpien kirjailijoiden joukkoon, jonka verrattain lyhyt tuotanto on saanut nimenomaan dramaturgisilla ansioillaan maailmanmaineen. Tšehovin tunnetuimpiin näytelmiin kuuluvat sosiaalista statusta ja venäläisen yhteiskunnan rappiotilaa käsittelevän *Kirsikkapuiston* lisäksi *Lokki* (1895), *Vanja-eno* (1900) sekä *Kolme sisarta* (1901). Yksinäisyys, rakkauden kaipuu taikka kuolema ei hellitä otettaan näissäkään tunnetuissa teoksissa. Sen sijaan *Buried Childissa* yksinäisyys ja kuolema ovat tuhonneet rakkauden.

## 1.2 Shepardilaisen draaman avaamista O’Neillin kautta

Olen aiemmassa Shepardin *Buried Childissa* ilmenneisiin näyttämökuviin keskittyvässä seminaarityössäni tuonut vahvasti näkyviin O’Neillin myyttiaiheita sisältävää dramaturgiaa ja edelleen pidän O’Neillin tutkimusta oivallisena tienä löytää amerikkalaisen draaman juurille. Näen pro gradu-työni neliapilana, jonka terälehtiin piirtyvät Bourdieun *habitus*, moninainen *self*, uskonnollinen nihilismi ja halu (*desire*) sekä väkivaltainen maskuliinisuus (*violent masculinity*). Nämä neljä teemaa muodostavat tutkimukseni haarat, jonka vartena toimii edelleen O’Neillin tutkimus, mutta nyt sen juuret hamuavat syvemmälle Shepardin *Buried Childissa* havaitun näyttämökuvien maailmaan.

Shepardin draama-ajattelun tavoin, O’Neill leikkii Tiusasen mukaan äänen ja valon kanssa, yksilön ja ryhmän kanssa, ja tähän dialogiin yhdistetään sopivin vastaparein laajemmat näkökulmat (Tiusanen 1968). Näistä huomiota herättävin on menneisyyden ja nykyisyyden välinen horisontti. Sitä vasten näen piirtyvän sekä *Buried Childin* että *Kirsikkapuiston* näyttämökuvan. Jo *Buried Childin* ensimmäinen näytös on ”o’neillimäisen” tarkasti näyttämöohjeistettu *scenic image*:

[--] *Old wooden staircase down left with pale, frayed carpet laid down on the steps. [--] Up right is an old, dark green sofa with the stuffing coming out in spots. [--] Down right of the sofa, with the screen facing the sofa, is a large, old-fashioned brown T.V. A flickering blue light comes from the screen, but no image, no sound. In the dark, the light of the lamp and the T.V. slowly brighten in the black space. [--] Beyond that are the shapes of dark elm trees.[--]*  
(Shepard 1997, 63.)

*Scenic image*-käsite on noussut keskeisesti esille tässä tutkimuksessa aineistonani olleissa O’Neill-tutkimuksissa. Sitä on selitetty O’Neillin henkilöihahmojen maskia peittävänä mielikuvana tai O’Neillin näytelmien näyttämöllepanon kuvallisena konstruktiona.

*Scenic image* voi olla esimerkiksi henkilöhahmoon rakennettu ”toinen minä”, jolloin se näytelmässä aikaansaa hahmon valheellisen minäkuvan. O’Neillin henkilöhahmojen yhteydessä käytetään usein termiä *masked drama* (maskidraama), joka viittaa hahmon todellisen olemuksen olevan ikään kuin naamion peitossa ja siksi hänen käytöksensä saattaa olla totusta poikkeavaa dramaturgian sisällä. Tämä maskin turvin salattu henkilön todellinen olemus, ajatukset ja toiminta heijastuvat tällöin piilotekstissä hahmosta itsestään käsin kuvatuksi näyttämön imaginaariseksi kuvaksi. O’Neillin draama-ajattelussa henkilöhahmon tai näyttämön illurisoima kuva voi saada merkityksensä näytelmän näyttämöohjeissa. Tässä tutkimuksessa olen tulkinnut käsitettä molemmista tavoista käsin.

*Buried Childissa* on vahvasti läsnä O’Neillin näytelmien dialogiassa ilmenevä reaktionomaisuus. Törnqvist on kirjoittanut siitä, kuinka O’Neillin näytelmien dramaturgiassa asettuu vastakkain henkilöhahmojen epäuskottavien sanojen ja uskottavan toiminnan välinen mitteli. Tällöin henkilöhahmojen toiminta kuvastuu paremminkin spontaanina reaktiona tai vastavaikutuksena, jopa taantumuksena (Törnqvist 1968, 136–137.) Mielestäni *Buried Childissa* sanojen ja lausahdusten kärkevyys yhdistyy järjettömään puheenparteen, jota hahmon tai hahmojen toiminta itsepäisesti, mutta loogisesti seuraa. Tulkitsen että näytelmän *scenic image* pyrkii tuomaan henkilöhahmoista esille juuri sen, mikä muovaa heistä ei-halutun tai valheellisen minäkuvan. Tätä negatiivista hahmon ”toista minää” puran muun muassa näytelmän *väkivaltaisen maskuliinisuuden* yhteydessä.

Bonnie Marranca on tutkinut Shepardin näytelmien hahmoja. Marrancan mukaan Shepardin henkilöhahmot kykenevät reagoimaan, mutta eivät olemaan vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. He eivät pysty näkemään oman mentaalisen tilansa yläpuolelle, mutta tekevät kaikkensa tehdäksään itsestään speaktaakkeleja. (Marranca 1981, 26.) Marrancan tulkintaa aukaisen seuraavassa bourdieulaiseen teoriaan vievässä *Buried Childin* sekä *Kirsikkapuiston* analyysissa. Luvun alussa esittelen keskeiset *habitus*-teoriaan kuuluvat kentät. Bourdieun kentät kuvastuvat suurelta osin tekstiesimerkeissä niin *Buried Childissa* kuin vertailunäytelmänä toimivassa Tšehovin *Kirsikkapuistossa*. Näytelmien analyysin jälkeen syvennyn *Buried Childin* rakenteeseen



Bourdieuun *habituksen* ja Digginsin O'Neill-tutkimuksen avulla. Marrancan *väkivaltaisen maskuliinisuuden* käsitettä pohdin *Buried Childin* osalta luvussa neljä, jossa erityisesti näytelmässä ilmenevä naisen ristiriitainen asema korostuu.

Bourdieuun sosiaalisen *habituksen* moniulotteisuutta käsittelen niin ikään luvussa neljä erilaisten *self*-tulkintojen auki purkamisella. Luvut kolme ja neljä voidaankin katsoa työni pääluvuiksi, joissa teksteistä valitsemieni esimerkkien kautta väitän, että molempien näytelmien hahmoja voidaan tutkia bourdieulaisen *habitus*-teorian avulla. Tutkielmani viimeisessä luvussa tarkastelen *Buried Childin* henkilöahmojen sosiaalisen paineen ahdinkoa muun muassa Shepardin draamalle ominaiseksi katsotun kielen ja tyylin avulla. Tässä vaiheessa teksti kulkee O'Neillin näytelmien kaltaisessa näyttämökuvassa, tosin fotorealismia painottaen.

Aloitin tutkimukseni esittelemällä niin *Buried Childin* kuin *Krisikkapuiston* erilaisia ja yhteneviä piirteitä. Näissä korostuu erityisesti *Buried Childin* hahmojen sisäisen toiminnan luonne. Draamatekstiin liittyvää tekstin rakentamista ja analysointia on näytelmien esittelyssä auttanut Lajos Egrinin draamakirjoittamisen teos ja sen mukainen terminologia (Egri 2004). Koko tutkimukseni ajan pinnan alla väreilee kysymys siitä, syntykö *Buried Childin* hahmoissa tietoisuus, kuinka ruumiillistaa ja tajuta oman *habituksensa* kannattelemat arvot ja normit. Toisin sanoen, miten näytelmän hahmojen pirullinen luonne on selitettävissä?

## 2 BURIED CHILD JA BOURDIEULAINEN TEORIA

*Habitus*-teoriaan kuuluvat keskeisesti kentät, joiden ominaisuudet riippuvat niistä muodostuvien asemien tai tehtävien kokonaisuuksista (Bourdieu 1987, 105). Teoksessaan *Sosiologian kysymyksiä* (1987) Bourdieu kirjoittaa, että jokaisella kentällä käydään taistelua, jonka spesifit lait on löydettävä erikseen. Kenttä kykenee toimimaan vain, jos siihen on ladattuna riittävästi panoksia ja ihmisiä, jotka ovat valmiita pelaamaan peliä, ja joiden *habitus* edellyttää pelin ja panosten ehdottomien lakien tietämistä ja tuntemista.

Näytelmää analysoidessa henkilöhahmojen *habitus* muodostaa eräällä tapaa ”uskomusten” kokonaisuuden (Bourdieu 1987, 106), jota voi mielestäni tulkita. Bourdieu toteaa, että kenttä voi tyytyä ottamaan vastaan ja omaksumaan sellaisen *habituksen*, joka on jo enemmän tai vähemmän täydellisesti muodostunut. Tehtäväni on havaita näytelmän tekstistä tuo kenttä ja pyrkiä ratkaisemaan sen henkilöhahmojen synnyttämä bourdieulainen *voimasuhteiden tila*.

Tämä bourdieulaisen teorian sisällyttämä *voimasuhteiden tila* on kiinnostava myös siihen kuuluvan erityispääomamonopolin vuoksi, joka on kentälle ominaisen vallan tai erityisen auktoriteetin perusta. Tätä analysoin näytelmätekstissä karaktääristä käsin. Bourdieun mukaan toinen, vähemmän ilmeinen kentän ominaisuus ovat kaikilla kentällä mukana oleville henkilöille kuuluvat fundamentaaliset edut, jotka ovat toisaalta taas kaikkien konfliktien taustalla (Bourdieu 1987, 106–107).

*Buried Child* -näytelmä alkaa sen keskushenkilöiden, isoisä-hahmo Dodgen ja isoäiti-hahmo Halien esittelyllä. Heistä piirtyy nopeasti mielikuva vanhasta avioparista, joka tuntee toisensa läpikotaisin niin hyvin, että he pystyvät jo puolesta sanasta pääättelemään, mitä toinen tarkoittaa tai haluaa. Alussa näyttämölle astuu myös heidän poikansa Tilden, jonka olemuksesta ja käytöksestä ilmenee, että hän on vanhempiensa suojatti, jota hidasjärkisenä tai muistamattomana on puolustettava. Tilden touhuu perheen vihannespelossa, jossa kasvaa maissia ja porkkanoita. Se on myös perheen salaisuuden

syntisija. Näen vihannespellon niin ikään Tšehovin kirsikkapuistoa vastaavana metaforana.

Tšehovin kirsikkapuisto loistaa ja kukoistaa hahmojensa silmissä, kun taas Shepardin vihannespelto kuvastuu synnin vertauskuvana. Tulkitsen silti, että molemmissa miljöökuvauksissa on huomattavia hahmojen rakenteelliseen funktioon vaikuttavia sosiaalisia yhtenevyyksiä. Nämä samanlaisuudet käyvät ilmi tekstitasolla hahmojen välittämästä kokemusmaailmasta ja luovat täten bourdieulaisittain ymmärretyn *voimasuhteiden tilan*. Molempien näytelmien kohdalla sekä vihannekset että kirsikat edustavat muistoja, joita ei voi pyyhkiä pois, vaikka isoisa Dodge niin tahtoisikin:

[--] *There's not a living soul behind me. Not a one. Who's holding me in their memory? Who gives a damn about bones in the ground?*  
(Shepard 1997, 112).

*Buried Child* on mielestäni myyttejä hyödyntävä näytelmä, koska se on selkeä kuvaus amerikkalaisesta ydinperheestä ja sukupolven vaihdoksesta, joka tarinan edetessä väkipakoin tapahtuu. Aiemmin mainitun O'Neillin dramaturgian *scenic image*-käsitteen tapaan, *Buried Childin* näyttämökuvassa valottuvat hetkittäin eletyn elämän tapahtumat ja kipeät kohdat. Elämän särkyneisyys huokuu joko kuviteltujen tai oikeasti kuolleiden lasten muistoista. Näytelmän pojista on piirtynyt ihannoitu kuva, vaikka vain pienenkin elon jälkeen, etenkin perheen isoäidille Halielle joka on säilyttänyt heitä äidillisessä muistoarkussaan. Perheen läsnä olevat, hengittävät pojat eivät pysty täyttämään tätä tyhjää kuvaa ja toisaalta he eivät siitä välitäkään, sillä mikä ei ole tässä on poissa. *Buried Childin* näyttämökuvassa tapahtuu myös Tšehovilainen sääilmiöiden kanssa leikittely, joka tässä tapauksessa on joko jatkuvaa sateen ropinaa tai aamuauringon paistetta – vanhan elämän ja uuden elämän rinnakkaista eteenpäin marssia.

Näytelmän ekspositiovaiheessa esitellään aviopari, isoisa Dodge ja isoäiti Halie. Tekstin alussa henkilöahmot ovat ja toimivat ikään kuin he haluaisivat kommunikoida toistensa kanssa, mutta eivät silti haluaisi nähdä tai kuulla toista. Tätä puheen ja puhumattomuuden välistä jännitettä rakennetaan muun muassa visuaalisesti portaikolla, joka on merkittynä ensimmäisen näytöksen näyttämöhjeisiin (ks.s.4). Portaikko ei ole vain

lavastukseksellinen elementti vanhassa maalaistalossa, vaan näen siinä myös valtaan ja sen asemaan kohdistuvaa tärkeää symboliikkaa, joka muistuttaa O'Neillin näytelmien *scenic image* -käsitteen välittämää näyttämökuvaa.

Toinen alkunäytöksessä merkittävä asia on henkilöhahmojen äänenkäyttö, toisin sanoen se, miten äänen voimakkuus muovaa tekstin dramaturgista dynamiikkaa ja miten se heijastuu Dodgen ja Halien välisestä dialogista. Ensimmäisessä näytöksessä Dodgen hahmo joutuu voimistamaan ääntään saadakseen kontaktin Halien hahmoon, joka odottaa vastausta miehensä haluttomuudesta välittämättä. Hahmojen kommunikoinnin tapa ja äänenkäyttö eivät vielä ole riittävän selkeitä kuvastamaan perheen auktoriteettia näytelmän alussa.

Tšehovin toukokuisen hallan valtaamassa *Kirsikkapuistossa* henkilöhahmot kätkeytyvät oman olemisen ja vallankäytön alle. Sitä vastoin *Buried Childissa* yksilön omakuva on auttamattomasti sateen huuhtoma menneisyyden peili. Halien ääni huutaa yläkerrasta: *You should see it coming down up here. Just coming down in sheets. Blue sheets. The bridge is pretty near flooded. What's it like down there? Dodge?* Dodge puolestaan vastaa kyynisesti itselleen puhuen: *Catastrophic.* (Shepard 1997, 64.) Isoisän vastaus on mielestäni samalla eräänlainen piilotettu traaginen viesti ja enne näytelmän tulevista tapahtumista.

Mielenkiintoista ensimmäisessä näytöksessä onkin dynaaminen veto- ja työntövoima henkilöhahmojen välisessä dialogissa. Halie tulee näkyviin portaita laskeutumalla vasta puolivälissä ensimmäistä näytöstä, mutta silti hänen olemuksensa on alusta saakka tehty vahvasti läsnäolevaksi näytelmän juonifunktiossa. Tästä tulee mieleen Tiiasen tekemä O'Neill tutkimus, jossa Tiiasen on sitä mieltä, että O'Neillin symbolinen näyttämö funktioituu yhdessä dialogin kanssa. Tiiasen tutkimuksessa äärimmäinen esimerkki on näyttämöllisen maiseman ja tekstin monologiosuuksien välinen suhde, jossa hahmojen yksityiset maailmat ja näyttämön ulkoiset olosuhteet, esimerkiksi portait, kohtaavat suoremmin kuin tavallisessa dialogin kautta tapahtuvassa keskustelussa. Tämä on Tiiasen mukaan tšehovilaisuuteen viittaava näyttämön konstruoinnin tapa, jossa varsinainen ulkoinen toiminta (*outer action*) korvataan sisäisen toiminnan (*inner action*)

luoman jännitteen kautta. (Tiusanen 1968, 336–337.) Edellinen tekstiesimerkki *Buried Childista* toteuttaa mielestäni Tiusasen tarkoittamaa näyttämökuvan luontia.

Näytelmässä avioparin keskustelu on tyhjänpäiväistä puheenporinaa, joka ei johda mihinkään ja josta käy selkeästi ilmi, ettei perhe ole onnellinen. Ekspositiossa maalataan kuva Dodgesta, joka on reilun seitsemänkymmenen vuoden ikäinen, hyvin laiha ja sairaannäköinen vanhus. Hän näyttää linnottautuneen tummanvihreälle sohvalleen kuin kuningas valtaistuimelleen. Dodgen paras ystävä on olohuoneessa olevan sohvan lisäksi iso, vanhanaikainen ruskeanvärinen televisio, jota ukkorahjus tuijottaa, vaikka siitä ei tule kuvaa eikä ääntä, vain pientä sinistä säpättävää valoa. Hän piilottaa itsensä vanhan ruskean viltin uumeniin ja aika ajoin hörppää viskiä pullosta, jonka on kätkenyt sohvatyynyn alle. Tämä on hänen bourdieulainen kenttensä.

Dodgen jonkinasteinen sairaus tai muu vanhuuden vaiva tuodaan ilmi jo näytelmän ensirepliikeissä, joissa Halien hahmo huutaa yläkerrasta, että haluaako tämä pillerin. Shepard on jälleen ”o’neillimäisen” tarkasti merkinnyt ensimmäisen näytöksen näyttämöohjeisiin, että sohvan vieressä olevalla pienellä yöpöydällä on oltava näkyvissä useita pikkuruisia pilleripurkkeja. Näille vaimon toistuville kyselyille mies viittaa kintaalla, vaikka dialogissa Halien äänessä kuultaa kaksoimerkitys: [--] *Pain is pain. Pure and simple. Suffering is a different matter. That’s entirely different. A pill seems as good an answer as any. Dodge?* [--] (Shepard 1997, 65). Dodgen sairaudella annetaan ymmärtää, että jotakin muutakin syvempää kärsimystä on taustalla hahmojen perhehistoriassa. Halien oleminen yläkerrassa on puolestaan valinta, jonka tulkitseen paitsi avioparin haluttomuudeksi olla toistensa lähellä myös bourdieulaisen kentän puolustamiseksi ja kontrollin ylläpitämiseksi.

Haliestä luodaan verevän keski-ikäen ylittäneen naisen muotokuva. Hänestä saa ristiriitaisen kuvan vahvasta naisesta ja pahaisesta pikkutyöstä, jotka osittain sulkevat sisäänsä jotain olennaista hänen persoonastaan, toisin sanoen aikaansaa ”naamion” hänen olemukselleen. Näytelmän alussa Halie muistelee aikaa, jolloin oli seuralainen hevospasvattajalle ja jonka kanssa hän voitti sievoisen summan rahaa. Myöhemmin tullessaan alakertaan, hän tekee selväksi tulevan tapaamisen papin, Father Dewisin

kanssa, jonka tulkitsen oudolla tavalla heijastuvan naiseen madonna-huora-myyttinä. Tässä myyttikuvassa näen Halien kirkolle kuuliaisien kotirouvan ja toisaalta naisellista seksuaalisuuttaan peittelemättömän teeskentelijän maskin, joka olemuksessaan kääntää Herran nimeen, vaikka käskyt useimmiten kantautuvat kuuroille korville.

*Buried Childin* ensimmäisessä näytöksessä Halie laskeutuu yläkerrasta juhlanan ylhäisesti, yllään täysmusta puku, jonka miellän metaforaksi surupuvusta. Nainen puhuu Anselista, pojasta joka joko kuoli tai joka ei koskaan elänytkään perheen sisällä. Anselin olemassaolo jää koko näytelmässä avoimeksi arvoitukseksi, mutta yksi tulkinta voisi olla, että Ansel olisi ollut tämä ”buried child”, jonka mahtavuuden ja sankariteot Halie on vain kuvitellut päässään todeksi – ikään kuin keksinyt tälle nuoren, mutta eletyn elämän tarinan, jota hän itsepintaisesti kantaa mielessään omassa näyttämökuvassaan. Kuvitelma kuuluu bourdieulaisen ”uskomusten” kokonaisuuteen, jolla Halien karakteri saa tulkinnassani *habituksensa* epätäydelliset raamit:

[--] *I only regret that he didn't die in action. It's not fitting for a man like that to die in a motel room. A soldier. He could've won a medal. He could've been decorated for valor.* [--] (Shepard 1997, 73.)

Halien mieleen piirtynyt Ansel-hahmon heijastus tuo mieleeni O'Neillin näytelmän *Pitkän päivän matka yöhön* (*Long Day's Journey Into Night* 1955). Siinä näytelmän keskuhenkilö Mary suree niin ikään kuollutta poikaansa ja aivan kuten Halie, myös Mary kokee elossa olevat poikansa Edmundin ja Jamien pelkinä ulkokultaisina objekteina. Tulkitsen, että sekä Halie että Mary kantavat kuolleiden poikiensa objektiivista yhteenkuuluvuutta heidän muodostamassaan kentässä.

*Buried Childin* alussa esitellään avioparin lisäksi Tilden, joka on perheen vanhin poika, reilun neljäkymmenen vuoden ikäinen ja isänsä tavoin maalaisvetimiin pukeutunut, vanhanpojan oloinen reppana. Näyttämöohjeiden mukaisesti Tilden antaa itsestään mystisen kuvan: [--] (*Something about him is profoundly burned out and displaced.*)[--] (Shepard 1997, 69). Ensimmäisessä näytöksessä kehkeytyykin kuva perheen sisällä vallitsevista tulehtuneista suhteista nimenomaan isä-poika-suhteen – Dodgen ja Tildenin

– kautta. Tekstin ensimmäiseksi konfliktiksi nousee kohta, jossa Tilden ilmestyy näyttämölle syli täynnä maissintähkiä väittäen löytäneensä ne tilan takapihalta. Tildenin halu pitää maissintähkät talossa kohtaa vanhempien kiellon ja inhon. He syyttävät poikaa varastamisesta naapureilta ja antavat tämän tulla tietoisiksi siitä, että tilalla ei ole kasvanut yhtäkään tähkää vuosikymmeniin.

Tilden on näytelmässä se hahmo, joka ensimmäisenä tunnustaa yksinäisyyden, jota hän koki olleessaan poissa kotoaan New Mexicossa. Tämän poika tunnustaa isälleen, joka kuitenkin jyrää pojan alleen: Tilden: *I was alone. I thought I was dead.* Dodge: *Might as well have been. What'd you come back here for?* (Shepard 1997, 78.) Tildein käyttäytymisen tulkitsen isänsä edessä pätemisenä, vaikka molempien vanhempien ylpeys ja toiveet vanhimmaista pojastaan ovat romuttuneet jo aikoja sitten. Halie toteaa tämän kartoittaessaan poikiensa urheilullista sankaritaustaa yläkerrasta käsin:

*[--] I had no idea in the world that Tilden would be so much trouble. Who would've dreamed. Tilden was an All-American, don't forget. Don't forget that. Fullback. Or quarterback. I forget which.* (Shepard 1997, 72.)

*Buried Childin* ensimmäinen näytös luo kaikkiaan paha enteilevän perustan tai toisin sanoen perheen *voimasuhteiden tilan*. Halie puhuu alituisesti näkymättömästä Anselista aivan kuin muita perheenjäseniä ei olisikaan – tai kuin millään muulla ei olisi merkitystä:

*[--] he'd still be alive today if he hadn't married into the Catholics. [--] Just beyond me. Everyone around him could see the truth. Even Tilden. [--] Catholic women are the Devil incarnate.* (Shepard 1997, 73–74.)

Tekstissä annetaan ymmärtää, että Ansel kuoli häämatkallaan avioiduttuaan ensin italialaisen naisen kanssa. Näyttämöohjeen mukaisesti Halie katsoo tämän pitkän monologiosuuden jälkeen ympärilleen aivan kuin olisi juuri herännyt horroksesta. Dramaturgisesti tulkitsen tämän O'Neillin draaman kaltaisena hahmosta käsin

synnyttynä *scenic image* -kuvana, joka tapahtuu esimerkiksi Maryn hahmossa *Pitkän päivän matka yöhön* -näytelmässä.

Ensimmäisen näytöksen tilanne kärjistyy viimein Dodgen huutoon: *He's not my flesh and blood! My flesh and blood's buried in the back yard!* (Shepard 1997, 77). Tämä ristiriitainen lausahdus, joka tavallaan syö pohjan kaikelta siltä, minkä Dodge on alussa aiemmin kieltänyt sanoessaan, ettei mitään ole haudattuna tilan takapihalle, jatkuu valheellisena elementtinä läpi tekstin. Tulkitsen, että tästä ristiriidasta tulee perheenjäsenten kentällä vaikuttava objektiivisen yhteenkuuluvuuden sopimus. Bourdieu kirjoittaa siitä, kuinka kentällä sopimus usein peittyy itsestäänselvyyteen, jolloin kaikki lausumattomat oletukset hakevat oikeutustaan vasta pelikentällä (Bourdieu 1987, 107). *Buried Childissa* kamppailu kohoaa kysymyksestä, mikä on taistelun arvoista salaisuuden varjelemisen nimissä.

Seuraavaksi näytelmässä Halie lähtee tapaamaan Father Dewisia ja Dodge rukoilee Tildeniä jäämään suojellakseen tätä perheen toiselta pojalta Bradleyltä. Bradley on aiemmin kiusannut isäänsä leikkaamalla tämän hiukset melkein pä kaljuksi. Tilden jää Halien lähdettyä, mutta vain siksi ajaksi, kunnes Dodge nukahtaa. Niinpä ennen toisen näytöksen alkua Dodge ei ole kertaakaan poistunut sohvaltaan. Sen sijaan hänet on lähes kokonaan peitelty maissintähkillä. Tätä Tildenin tekoa seuraa toinen vastaavanlainen, kun Bradley astuu ensimmäistä kertaa näyttämölle ensimmäisen näytöksen lopussa ja alkaa leikata sohvalla nukkuvan Dodgen hiuksia. Bradley on perheen toiseksi vanhin poika ja hänen huomiotaherättävin piirteensä on amputoitu jalka, joka liitoksistaan natisevana herättää myyttisen mielikuvan jostakin konkreettisesti kauan sitten menetetyistä ja kipeästä, jota ei voi enää paikata.

## 2.1 Shelly ja miehet

Toinen näytös tuo mukanaan perheen pojanpojan Vincen ja tämän tyttöystävän Shellyn, joka mielestäni kehittyy näytelmän edetessä Dodgen vastapariksi ja näytelmän toiseksi keskushenkilöksi. Nuoripari saapuu tilalle ajatuksenaan viettää rattoisaa aikaa Vincen



perheen parissa. Kuten Shelly alussa järkyttyneenä toteaa: [–] *I thought it was going to be turkey dinners and apple pie and all that kinda stuff.* (Shepard 1997, 91.)

Tulkitsen Shellyn repliikin aiemman Halien urheiluviittauksen kanssa synnyttävän keskenään amerikkalaista myyttikuvastoa. Siinä urheilu on nuoren, lihaksikkaan miehen tie menestykseen ja hyvään elämään – päivällinen puolestaan kalkkunan ja omenpiirakan kera amerikkalaisen kodin henki ja sielu. Toisaalta on mielenkiintoista, kuinka Shelly näytelmän toisen näytöksen alussa tekee pilkkaa talon symbolista näyttämökuvaa edustavasta periamerikkalaisesta maalaismiljööstä ja jota Vince puolustaa:

Shelly: *It's like a Norman Rockwell cover or something.* Vince: *What's a matter with that? It's American.* Shelly: *Where's the milkman and the little dog? What's the little dog's name? Spot. Spot and Jane. Dick and Jane and Spot.* Vince: *Knock it off.*” (Shepard 1997, 83).

Tämä Shellyn kokema alun hellyttävä mielikuva vaihtuu kuitenkin pian kauhuksi, kun hän ja Vince astuvat taloon ja kohtaavat sohvalla nukkuvan Dodgen. Shellyn ja Dodgen ensikohtaaminen on jäykkä ja vaivaantunut. Shelly, joka on yhdeksäntoistavuotias mustahiuksinen kaunotar korkokenkineen ja kaniturkkineen, yrittää selittää häntä sohvalla tuijottavalle isoisälle syytä heidän tuloonsa:

[–] *I mean Vince has this thing about his family now. I guess it's a new thing with him. I kind of find it hard to relate to. But he feels it's important. You know. I mean he feels he wants to get to know you all again. After all this time.*” (Shepard 1997, 86.)

Dodge ei usko Vincen vakuuttelua siitä, että tämä olisi hänen pojanpoikansa. Isoisä luulee tai uskottelee nuorille, että Vince on Tilden, joka on jättänyt hänet. Hän myös vihjailee jostakin salatusta: Dodge: *Well that's good. That's good. It's much better not to know anything. Much, much better.* (Shepard 1997, 88).

Tässä vaiheessa on mielestäni syytä tarkastella lähemmin eri hahmojen motiiveja ja niiden mukaisesti suunnattua toimintaa. Tähän tarkoitukseen hyödynnän Lajos Egrinin

draamakirjoittamisen perusteita. Draamatekstin *point of attack*, joka voitaisiin kääntää hyökkäyspisteeksi tai näkökohdaksi on edeltänyt sitä, että henkilöahmo haluaa jotakin. Näyttämölle saapuvalla hahmolla on oltava motiivi, joko sisäinen tai ulkoinen tarve saavuttaa haluamansa ja saavuttaa se välittömästi. (Egrin 2004, 192–193.) *Buried Chidissa* Vincen tarve saada tunnustus kuulumisestaan perheeseen on selkeä iso hyökkäyspiste. Tämän uskon ja epäuskon – onko Vince perheelle sukua vai ei – välimaastossa pyöritään näytelmän toisessa näytöksessä.

Toinen *point of attack* kehittyy Shellyn kautta, koska hän on ainoa, joka joutuu vastatusten kunkin perheenjäsenen kanssa ja joka näin luo erikseen kuhunkin hahmoon oman jännityshetkensä. Hänellä on myös voimaa vastata perheen syytöksiin tai muihin vastoinkäymisiin, joita konfliktit kentällä eri hahmojen kanssa aikaansaavat. Lopussa hänen poistumisensa talosta on näyttänyt toteen myös sen, että häneltä on löytynyt kestävyyttä (*stamina*) saattaa tämä (perhe)taistelu sen loogiseen päätökseen. Olen tässä hahmotulkinnassani hyödyntänyt Bourdieun lisäksi Egrinin henkilöahmojen kohtaaman konfliktin seurauksena vaadittavaa voiman ja kestävyuden määrittelyä. (Egrin 2004, 80).

Epäily eittämättä kalvaa läpi tekstin Shellyä, jonka usko Vincen muistiin ja mielikuviin perheestä horjuu. Näytelmän toisessa näytöksessä maissintähkät ovat vaihtuneet porkkanoihin, mikä saa aikaan muutoksen Shellyn hahmossa. Vaikka epätoivo kalvaa, nuori nainen päättää jäädä taloon Vincen lähtiessä ostamaan uutta viinapulloa isoisälleen. Shelly on rohkeasti ottanut vastaan haasteen näyttää perheelle, mistä hänet on tehty. Perheenjäsenten *voimasuhteiden tilassa* Shellyn karakteristista tulee bourdieulaisittain kumouksellinen henkilöahmo. Ironiaa äänessään nainen julistaa Vincelle:

*Shelly: You coulda' fooled me! [--] I'll stay and  
I'll cut the carrots. And I'll cook the carrots.  
And I'll do whatever I have to do to survive.  
Just to make through this. (Shepard 1997, 94.)*

Tutkimukseni *väkivaltaista maskuliinisuutta* käsittelevässä osuudessa pureudun muun muassa siihen, miten Shelly selviää miehisen rintaman alla. Pohdin tuossa osuudessa erityisesti sitä, miten väkivalta vallankäytön ilmentymänä kohdistuu nuoreen naiseen dramaturgisessa mielessä.

## 2.2 Kirsikkapuiston kenttä

*Minä olen kehittynyt ihminen, luen kaikenlaisia huomattavia kirjoja, mutta en voi mitenkään käsittää, mitä minä oikeastaan haluan, elääkö vai ampuako itseni, [--]* (Tšehov 1980, 40). Näin toteaa Kirsikkapuiston konttoristi Jepihodov, johon perheen kotiopettajatar dialogissa vastaa: *Aina yksin, yksin, ei ole minulla ketään ja – ja kuka minä olen, mitä varten olen, en tiedä...* (Tšehov 1980, 40). Tulkitsen yhdeksi molempien näytelmien kantavaksi teemaksi, sukupolven vaihdon lisäksi, ihmisen yksinäisyyden ja yhdessäolon kokemisen sekä olemassaolon tarkoituksen kysymisen ja kyseenalaistamisen Bourdieun kentällä.

Toisin kuin *Buried Childissa*, *Kirsikkapuistossa* käy varsin pian ilmi, mitä menneisyydessä on tapahtunut. Rouva Ranjevskaja on maatilalan omistaja, paremmin tunnettu Ljubov Andrejevnan, jolla on seitsemäntoistavuotias tytär Anja ja kaksikymmentäneljävuotias ottotytär Varja. Ljubov Andrejevnan taustalla häilyy onneton ja omistushaluinen rakkaussuhde sekä Anjan isän kuolema. Lisäksi perhetragediaa on kasvattanut kouluikäisen Grisa-pojan menehtyminen hukkumalla. Näiden onnettomien tapahtumien seurauksena leskirouvaksi jäänyt Ljubov Andrejevna päätti muuttaa ulkomaille ja aloitti siellä uuden elämän ranskalaiseen kulttuuriin sopeutuen. Nyt näytelmän alussa hän on kuitenkin tullut takaisin Venäjälle päättäen pitää kotitilansa, jonka suurin komeuden aihe on kaunis kirsikkapuutarha.

Nelinäytöksisen näytelmän ensimmäisessä näytöksessä luodaan lämmin kuva kaikista perheen lähipiirin henkilöihahmoista, vaikka leskirouvan taloudellista puolta ja sen onnettomasta tilasta käytävää velkakeskustelua kartetaan kuin ruttoa. Jo näytelmän ekspositiossa annetaan ymmärtää, kenellä on tieto ja taito ennustaa tilan epämääräinen tulevaisuus – virratkoonkin sitten suonissa vain pelkkä talonpoikaisveri. Tämän tekee selväksi näytelmän hävytön kauppias Lopahin, joka halajaa erityispääomanmonopolin asemaa *voimasuhteiden tilassa*:

*[--] isäni oli kuin olikin talonpoikaismoukka, mutta minulla on valkoiset liivit ja keltaiset puolikengät jalassa. Sian sorkin vehnäaltaassa, kuten sanotaan. Onhan sitä rikkautta, on, ja rahaa, mutta jos oikein ajattelee, niin mikäpä tässä muukaan on kuin talonpoikaistallukka. (Tšehov 1980, 8).*

Tekstissä luodaan ristiriitaa juuri rahan avulla, jota hahmot himoitsevat ja halveksivat samanaikaisesti. Ensimmäisessä näytöksessä käy ilmi, kuinka Ljubov Andrejevnan varat ovat huvenneet liiallisen kulutuksen ja huvittelun jälkeen, ja kuinka jokainen kynnelle kykenevä – leskirouva itse mukaan luettuna – yrittää nyt parhaansa mukaan saada tilanteen näyttämään paremmalta kuin se todellisuudessa on. Hahmojen ahdistus on kuitenkin auttamatta luettavissa dialogipätkistä, joissa menneet tapahtumat kostautuvat suloisesta selittelystä huolimatta:

*Anja: Mentonen lähellä olleen huvilansa hän oli jo aikoja sitten myynyt, eikä hänellä ole enää mitään, ei yhtään mitään. Eikä minulla ollut kopeekkaakaan liikaa, nipin napin päästiin kotiin. Mutta äiti ei vain ymmärrä sitä. Istuudutaan asemalle syömään päivällistä, ja hän tilaa kaikkein kalleinta ja antaa lakeijoille ruplan juomarahaa. (Tšehov 1980, 14).*

Näytelmässä perhe haluaa nauttia kylmän toukokuisen kirsikkapuiston huurteesta pohtimalla, miten he saisivat lisää rahaa työtä tekemättä ja kuka olisi kenellekin sopivin puoliso. Kumppania etsitään bourdieulaisella kentällä erityisesti perheen nuorimmalle tyttärelle Anjalle, joka kuitenkin kaipaa takaisin Ranskaan. Niin ikään Varjan naittaminen kauppias Lopahinille on suunnitelmissa, mutta Lopahin älykkyydestään ja viekkaista liikemiestaidoistaan huolimatta ei tunnu saavan yhteyttä vastakkaiseen sukupuoleen.

Sisaruussuhteet nousevat keskiöön *Kirsikkapuiston* rakenteellisessa funktiossa. Ljubov Andrejevnan veli Leonid Andrejevits Gajev on köyhä tyhjäntoimittaja jolle työn etsimistä, saati tekemistä tärkeämmäksi päämääräksi nousee vaurauden kanssa keinottelu.

Mies puntaroi niin perinnön haalimisen kuin Anjalle löydettävän rikkaan miehen välillä. Koko perhe pohtii myös miten onnistuisi Jaroslavissa asuvan äveriään kreivitär-tädin suostuttelu suvun talouden korjaajaksi. Molemmat sisaret tuntuvatkin olevan kuin ”peilin” kaltaisia vertailuhenkilöitä toisilleen, leikki-ään haaveisiin jääneitä lapsukaisia, joille aika näyttäytyy *scenic imagen* sulattamana nautintona ja muistojen kultaamana maisemana – ei elämän tilaan tai suuntaan luonnollisesti kuuluvana osana.

Perustelen tätä tekstiesimerkillä, jossa kuvastuu mielestäni tyypillinen Tšehovilaisen draaman piirre. Siinä Gajevinin muistoissa värityy vanha kuva sisarten talossa jaetusta yhteiselosta ja ajan merkityksettömyyden kytkeytymisestä kauppias Lopahinin kautta. *Kirsikkapuiston* hahmoille aika on kuin ohutta ilmaa, jota nykyisyyden koettelemukset eivät hetkauta.

Gajev: *Leikkaus nurkkaan! Ennen vanhaan me, sisko kulta, nukuimme sinun kanssasi tässä samaisessa huoneessa, ja nyt minä olen jo viisikymmentäyksi vuotta vanha, niin kummallista kuin se onkin...* Lopahin: *Niin, aika kuluu.* Gajev: *Kuka? Mikä?* (Tšehov 1980, 18).

Näytelmän toisessa näytöksessä oleskellaan vanhan, rappeutuneen rukouskappelin vierellä ja tummina siintävien poppelien äärellä, josta alkaa kirsikkapuisto. Hahmojen käymien keskustelujen asiasisältö vaihtelee, eivätkä lauseet ole sidoksissa keskenään, mikä on osittain tunnusomaista myös *Buried Childien* hahmojen käymille keskusteluille.

Toisessa näytöksessä puidaan rakkauden ihmeellistä maailmaa ja tunnustetaan pelko, joka rakkauteen ja rakastumiseen liitetään: Sisäkkö Dunjasa: *Minusta on tullut niin hento, hienotunteinen, jalomielinen, pelkään kaikkea... Hirvittää niin. Ja jos te Jasa petätte minut, en tiedä, miten minun hermojeni käy.* (Tšehov 1980, 41). Toisaalta rakkaudelta viedään nopeasti siivet hahmojen käyttäessä sitä hyväkseen omiin haluihinsa tai pyrkiäkseen sillä materiaaliseen hyvinvointiin, kuten tässä tapauksessa suunnitelmat tyttärien avioliittojen järjestämisestä talouden turvaamiseksi – ja nekin suurelta osin muiden hahmojen rahavarojen hupenemisen estämiseksi. *Kirsikkapuistossa* rakkaus on

sokea piste hahmojen objektiivisen yhteenkuuluvuuden kentällä, jossa raha määrittää sen edun.

*Kirsikkapuiston* toisessa näytöksessä Lopahinin mielenrauha alkaa järkkyä hänen yrittäessään puhua perheelle järkeä tilan huvila-aluesuunnitelmastaan ja sisarusten tylsistyessä hänen kiihkomielisyydestään. He eivät jaksaisi kuunnella Lopahinia vaan mieluummin uppoutuisivat filosofisempiin keskusteluihin, joita käydään ”ikuisen” ylioppilaan ja Grisa-pojan entisen opettajan Trofimovin kanssa. Toisen näytöksen rakennefunktiossa noustaan kohti kuoleman tematiikkaa:

Trofimov: *Kuka sen tietää? Ja mitä se merkitsee – kuolla? Kenties ihmisellä on sata aistia ja kuollessa katoaa vain viisi, jotka me tunnemme, mutta muut yhdeksänkymmentäviisi jäävät eloon.* (Tšehov 1980, 52.)

Kuoleman lisäksi nousevat kysymykset elämän totuudesta ja työn filosofiasta päällimmäisiksi puheenaiheisiksi, joissa kuultaa *Buried Childin* vihannespeltoon verrattavaa murhamyytin kaikua kirsikkapuiston esi-isien vaikerruksessa:

Trofimov: *Ajatelkaa Anja: teidän isoisänne, hänen isänsä ja kaikki teidän esi-isänne ovat olleet orjien herroja, elävien sielujen omistajia, ja eikö puiston jokaisesta kirsikasta, jokaiselta lehdeltä, jokaisesta rungosta katsele teitä ihmisolento, ettekö kuule ääniä... Huh, se on kauheata, teidän puistonne on kammottava; [–]* (Tšehov 1980, 59).

Ennen aikojaan vanhentunut ylioppilas on sitä mieltä, että elämän päämäärä ja tarkoitus on olla vapaa ja onnellinen. Saavuttaakseen tämän ihmisen on uskallauduttava antautua muutoksen virtaan menneestä huolimatta. *Kirsikkapuistossa* kuun nousu voisi näyttämökuvana assosioitua onneen, jota Trofimov julistaa kovasta kohtalostaan huolimatta:

...on sieluni aina ja joka hetki, sekä päivin että öin, ollut täynnä selittämättömiä aavistuksia. Tunnen onnen odottavan minua, näen sen jo edessäni... (Tšehov 1980, 60.)

Haluan tässä yhteydessä perustella *Kirsikkapuiston* hahmoista heijastuvaa symboliikkaa Törnqvistin O'Neill-tutkimuksella. Törnqvistin mukaan O'Neillillä symbolit kuvastuvat draamatikoiden hahmoin sisäänrakennettuina piirteinä. Esimerkiksi O'Neillin hahmojen silmien sivumerkitys olisi täten peilinä ihmisen sieluun. (Törnqvist 1968, 110.) *Buried Childin* rinnastettuna näen tässä suhteessa ihmisen piiloutumisen halun ja ahdistuksen symboliikkaa perheen vanhassa televisiossa, jossa ei ole kuvaa sen pahemmin kuin ääntäkään, mutta silti perheenjäsenet tuijottavat sitä – aivan kuin tuijottavat toinen toistaan näkemättä tai kuulematta todellisuudessa yhtään mitään.

### 2.3 *Buried Childin* hahmojen sisäisen toiminnan luonnekuvaus

Tiusanen on todennut O'Neillin *Pitkän päivän matka yöhön* -teosta tutkiessaan, että kaikki sen näyttämölliset merkitykset kuvastuvat niin realistisina kuin symbolisinkin motivaation yllykkeinä näytelmän dramaturgiassa (Tiusanen 1968). Nämä yllykkeet ovat täynnä hahmojen sisäistä toimintaa (ks. *inner action*, s.9–10), jossa hahmojen puheet (*speeches*) aikaansaavat toiminnallisen jatkumon. Siksi pohdin tässä luvussa, miten hahmojen sisäinen toiminta ilmenee tässä tutkimuksessa vertailtavien näytelmien *Buried Childin* ja *Kirsikkapuiston* hahmojen näyttämökuvassa?

Kasvu on henkilöahmon reaktio konfliktille, jossa hän on osallisena. Egrin mukaan todellinen draaman karakteri saadaan aikaan vain kasvulla, jota on edeltänyt liike – toiminta (*action*) – olkoonkin sitten tämä liike oikeaan tai väärään suuntaan. Joka tapauksessa henkilöahmoilla täytyy olla jokin suunta ja edellytys, joka on todistettava kasvun kautta. Kun karakterin lähtökohta (*premise*) on aiemmin hyvin määritetty tai todistettu, se osoittaa myöhemmin myös hahmon kehittymisen merkit draamatekstissä. (Egri 2004, 77).

*Buried Child*issa ja *Kirsikkapuistossa* molemmissa hahmot nousevat sisäisen toiminnan kautta esiin. Hahmojen lähtökohdat on hyvin määritetty heissä sisällä kytevä menneisyyden taakkojen vuoksi. Tämä sisällä kytevä tarve saa ilmaisunsa väärään suuntaan ajautumisesta, jota on enää myöhemmin mahdoton korjata. Toisaalta näen hahmoissa sisäänrakennettuna *premisena* jo sen, että he kaikki jossain mielessä antavat itsensä langeta tälle väärälle tielle. Dramaturgian kannalta se tekee mielestäni hahmoista syvemmin inhimillisiä. Ilman tätä väärää toimintaa he eivät voisi tulla sellaisiksi, kuin he näytelmän lopussa ovat.

Hyvänä esimerkkinä tästä on *Buried Childin* Shelly, joka näytelmän alussa ei osaa odottaa tulewansa torjutuksi Vincen perheessä, mutta joka toiminnallaan kasvaa ikään kuin perheen sisälle ja tuntee olevansa yhtä kodin oudon hengen kanssa. Tulkitsen hahmon draamalliseksi lähtökohdaksi perheeseen tutustumisen ja siihen hyväksytyksi tulemisen tarpeen, joka konfliktin myötä kuitenkin paljastaa nuoresta naisesta aivan uuden ulottuvuuden. Hän ei ole vain kaunis kuva, vaan itsenäinen ja päämäärähakuinen nuori nainen, jonka älykkyys ja oman arvon tunteminen laitetaan kovalle koetukselle. Shellyn kasvu tapahtuu hänessä kytevästä väärään suuntaan ajatumisen kautta. Naisen uskottavuus perustuu sille, miten hän kokee näytelmän hirviömäisen perheen ja selviytyy tästä tilanteesta.

Törnqvist kirjoittaa, että O'Neill on itse sanonut draamarakenteensa yhteydessä elämän ja hahmon kuvaamisesta elämässä seuraavasti: *'Always trying to interpret Life in terms of lives, never just lives in terms of character.'* (Törnqvist 1968, 217). Elämän symbolisen puolen ja poettisen tulkinnan myötä O'Neillin henkilöhahmot ovat läheisesti identifioituneet toisiinsa joko siksi, että he jakavat samoja persoonallisuuden piirteitä (*parallel characters*) tai siksi, että he löytävät toisensa samankaltaisista olosuhteista (*parallel situations*). Näillä rinnakkaisahmoilla tai -olosuhteilla on näytelmän draamakaaren kannalta hiuksenhieno ero, koska ne useimmiten limittyvät toinen toisiinsa muodostaen kuitenkin syvemmän merkityksen kuin pelkkä hahmojen kontrastiin perustuva tarkoitus. (Törnqvist 1968, 217–218.)



Mielestäni *Kirsikkapuiston* hahmojen rakenne kehittyy paralleelikaraktäärien kautta, kun taas *Buried Childissa* on selkeää paralleelitalanteista kohoavaa hahmojen luonnekuvausta. Esimerkkinä tästä on *Kirsikkapuiston* sisarusten, Ljubov Andrejevnan ja Gajevin, välinen syvä suhde, jossa molemmat hahmot kuvastuvat haaveilijoina, joiden on otettava kohtalo vastaan sellaisena kuin ne nykyisyydestä käsin on kuvastuva. Samalla heidän on luovuttava lapsuuden unelmastaan kirsikkapuistosta. *Buried Childissa* taas Vincen ja hänen isänsä Tildenin välillä vallitsee myyttinen rinnaikkaisolosuhde: molemmat ovat olleet kauan poissa perheensä luota, kiertämässä maailman teitä, ja ovat onnistuneet pakenemaan suvun kirousta, ennen kuin nykytilanteessa joutuvat sen kanssa jälleen kummatkin kasvokkain.

Menneen ja nykyisyyden toisiinsa sekoittuvat paralleelitalanteet käynnistävät *Buried Childissa* dialogin uudelleenarvioinnin. Shepard ei ole kiinnostunut henkilöhahmojensa välisen keskustelun merkityksen etsinnästä, vaan enemmänkin siitä, mitä he jättävät sanomatta. Toisin sanoen hahmot eivät usein ole tietoisia toistensa sanomisista, se ei edes innosta heitä, saati että he kommentoisivat toinen toistaan jollain tavoin. Se ei yksinkertaisesti ole hahmojen kommunikoinnin tapa, jolla he ulkopuoliseen todellisuuteensa vastaavat. Tämä saa tekstissä aikaan dialogin ja monologin eli henkilöhahmon yksinpuhelun toisiinsa kohdistavan oudon liittoutumisen.

Enemmän *Buried Childissa* korostuukin O'Neillin tarkoittama elämän kuvaaminen sen omin ehdoin, ilman että näytelmän henkilöhahmot voivat vaikuttaa sen enempää perhetragedian kuin heidän itsensäkään totuudelle alttiiksi asettamista. Tulkitsen, että *Buried Childissa* esiintyvät kontekstistaan irralliset monologijaksot henkilöhahmojen vuoropuhelun välissä ovat rakenteellisesti tarpeellisia, koska tämä ”toinen minä” nousee ulos hahmosta ja hahmon paralleelitalanteesta O'Neillin kaltaiseksi näyttämökuvan kieleksi. Näin ilmee seuraavassa Vincen repliikissä, johon muiden perheenjäsenten hiljaisuuden tuntu jättää tilaa arvioida hahmojen ja heidän maskiensa takaa käytyä vuoropuhelua uudelleen:

Vince: *Boy! This is amazing. This is truly amazing. (keeps moving around) What is this anyway? Am I in a time warp or something? Have I committed an unpardonable offence? It's true, I'm not married. (Shelly looks at him, then back to carrots) But I'm also not divorced. I have been known to plunge into sinful infatuation with the Alto Saxophone. Sucking on number 5 reeds deep into the wee, wee hours.* (Shepard 1997, 97.)

Toisaalta dialogin pitää myös paljastaa henkilöahmo. Jokaisen puheen (*speech*) tulisi kertoa meille, kuka hahmo on, ja vihjailten kertoa draamallisen kaaren kautta, kuka hän tulee olemaan. Toisin sanoen hahmojen käymä vuoropuhelu on rakennettava siten, että näytelmän tapahtumat saavat ennustettavan muodon. Näin dialogi pääsee kasvamaan sekä hahmosta että konfliktista käsin, ja vastaavasti paljastamaan hahmon ja tätä kannattelevan toiminnan. (Egri 2004, 255–256.)

Näin rakentuu kiehtovalla tavalla Vincen hahmo, jonka todellinen olemus ja luonne kehittyvät muiden henkilöahmojen suhteiden auki purkamisella ja joiden yhdessä synnyttämä konflikti saa ikään kuin odotetun helpotuksen Vincen alistuessa uuteen asemaansa. Huomionarvoinen asia *Buried Childin* draamakaaren kohdalla onkin se, että konflikti on ikään kuin huomaamattomasti hahmoteltu dialogirakenteeseen sen hahmojen suhteista keriytyvän keskustelunomaisuuden sekaan, mikä erottaa sen Tšehovilaisesta hahmojen ohipuhumisen tyylistä. Olisiko tässä kenties yksi peruste Shepardin spontaanille tyyliille?

Kuten olen jo aiemmin tuonut tässä luvussa ilmi, draaman konflikti kasvaa henkilöahmon fyysisestä ja ympäristöllisestä taustasta käsin. Tällöin *antiteesin* aiheuttama sisäinen ristiriita saa hahmon toimimaan tietyllä tavalla. Karakterin looginen rakentaminen tämän draama-ajattelun kautta määrittää sen, kehittykö henkilöahmosta uskottava vai ei. (Egri 2004, 60). Tulkitsen, että Shellyn hahmo *Buried Childissa* on noudattanut tämänkaltaista loogista rakentamista. Nuori nainen on perheen pariin joutumista seuranneen alkujärkytyksen jälkeen päättänyt selvitä sieltä elävänä, jolloin

hänen toimintansa luonnollisesti tähtää tähän päämäärään. Hän kääntää perheenjäsenten kiihkeän vastaväitteen (mitään lasta ei ole koskaan ollut olemassakaan) sisältä ulospäin näkyväksi toiminnaksi ja muovaa perheen erikoisesta kommunikoinnista ja välinpitämättömyydestä olosuhteen, jonka kautta lähestyä perheen todellista, bourdieulaista *voimasuhteiden tilaa*.

Toisaalta tätä asetelmaa rikkoo *antagonistina* eli vastustajana näkemäni isoisän harjoittama manipulointi, joka vie kummallisen kieroon tilaan tekstin dynamiikan. Samalla se kuitenkin tekee uskottavan vanhuksen päämäärästä, joka on yksinkertaisesti saada uusi viinapullo ja vasta toiseksi pitää perhesalaisuus vaiennettuna. Manipulointi on näytelmän kutkuttava dramaturginen väline, jolla luodaan roolihahmoihin tasoja etenkin isoisän ja poikien kesken. Tämä käy hyvin ilmi esimerkiksi näytelmän toisessa näytöksessä, jossa Dodge yrittää taivutella Vinceä puolelleen:

Dodge: *Now, between the two of us, who do you think is more trustworthy? Him or me? Can you trust a man who keeps bringing in vegetables from out of nowhere? Take a look at him.*  
(Shepard 1997, 98.)

Mielestäni *Buried Childissa* luodaan selkeästi henkilöahmojen sisäisen mielen maailman ja paralleelitalanteiden kautta käsitys, että jokin on väärin perheessä – mutta teksti panee miettimään, kuka tai ketkä ovat väärässä tässä tutkitussa bourdieulaisessa teoriassa. *Buried Childissa* Shelly leikillisesti syyttää itseään astuessaan tavalliselta näyttävään amerikkalaiseen maalaistaloon ja asettaa täten oman olemisensa kyseenalaiseksi vieraan kodin kentällä.

Shelly: *Something's definitely wrong with me.*  
Vince: *There is not!* Shelly: *There's something wrong with you too.* Vince: *There's nothing wrong with me either!* (Shepard 1997, 85.)

Näytelmän rakenteellisena tehokeinona koen, että nämä lausahdukset ovat menneisyyden perhetragediaa purkavan draaman olennaisia merkkejä – tiedostamattomia juonipilkahduksia, joita O'Neill yhtä hyvin kuin Tšehov teksteissään viljelee

ylläpitääkseen paitsi tekstin dynaamisuutta myös sen hahmojen dynaamista syvyytasoa. Näytelmän ensimmäistä jännityshetkeä kasvatetaan nimenomaan keskushahmojen Dodgen ja Shellyn välille, jolloin ylipäättään puhumisen ja toiselle viestimisen merkitys kyseenalaistetaan. Dodge: [--] *Are you just talking for the sake of talking? Lubricating the gums?* (Shepard 1997, 89). Tämä on hyvä esimerkki dialogin dynaamisesta liikkuvuudesta hahmojen paralleelitalanteessa, samoin kuin sen vallasta *voimasuhteiden kentässä*.

*Buried Childin* deskription lopuksi tulkitseen aristoteeliseksi *hybrikseksi* Vincen kautta tapahtuvan toiminnan. Draamassa *hybris* tarkoittaa, että näytelmän henkilö on ylimielinen suhteessa omaan toimintaansa. Hahmolla on harhaluulo siitä, että omaa kohtalooan voi muuttaa. Vince kuitenkin lähes tahtomattaan ajautuu silmitysten totuuden kanssa – sen että kuuluu perheeseen, joka ei täytä amerikkalaisen perheunelman myyttikuvaa ja joka on syntinen ja edesvastuuton, hetkittäin jopa pahuuden läpitunkema. Vince ei haluaisi uskoa tätä, vaan kuvittelee voivansa säilyttää perheen sellaisena *scenic image* -ihanteena kuin se joskus pienen pojan silmissä on saattanut olla. *Kirsikkapuistossa* *hybris* on puolestaan osa Ljubov Andrejevnan hahmoa, joka ei halua nähdä sitä mikä on väistämätöntä, vaan viimeiseen asti uskoo jonkin ulkopuolisen pelastuksen saavan tilan velat maksetuksi.

### 3 *BURIED CHILD* JA *KIRSIKKAPUISTO* PERHEARVOJEN SOSIAALISEN ELÄMÄN TIIMALASISSA

Pierre Bourdieu nousee laajalla kulttuurikäytäntöjen ja sosiaalisten suhteiden teoriallaan tässä luvussa keskeiseksi, koska hänen kenties tärkein analyysinsa pohtii nimenomaan ajatuksen systemaattisia suhteita sekä sosiaalisten instituutioiden erilaisia muotoja materiaalsen ja symbolisen voimakentän alueella. Bourdieu osoittaa tutkimuksessaan tämän alueen suoran ja epäsuoran toiminnan, joka liittyy muun muassa esteettiseen arvoon ja sosiaaliseen asemaan sekä tästä muotoutuvaan korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin väliseen rinnastukseen. (Bourdieu 1993, 1). Käsittelen tässä luvussa sitä, millaisena tuo symbolinen voimakenttä ja *habitus* ilmenevät *Buried Child*issa sekä sen vertailuparina analysoidussa *Kirsikkapuistossa*.

Bourdieu esittelee *habituksen* dispositioiden järjestelmänä. (Bourdieu 1987, 110). *Habitus* on hänen tutkimuksessaan tärkeä osa oppimisprosessia, jossa yksilö omaksuu sen joko sisäisesti tai ulkoisesti. Bourdieun mukaan *habitus* käsittelee strategioita, jotka voivat sopeutua tekijöidensä objektiivisiin etuihin, ilman että ne ovat ilmilauseutusti omaksuttu tämän päämäärän saavuttamiseksi. Bourdieu väittää, että silloin kun ihmisillä on tiedostamattomasti rakennettu *habitus*, jossa he noudattavat kentän välttämättömyyttä ja tyydyttävät siihen sisältyviä vaatimuksia, niin he eivät koe uhraavansa velvollisuudelle ja vielä vähemmän maksimoivansa voittoa. Esimerkiksi *Kirsikkapuiston* tytär Varja näkee äitinsä *habituksen* saavan tyydytystä uhrautuvuudesta:

Varja: Niin, äiti on samanlainen kuin ennenkin,  
ei ole hiukkaakaan muuttunut. Jos hänelle  
antaisi vallan, hän jakelisi pois kaikki tyynni.  
(Tšehov 1980, 33.)

Lajos Egri on korostanut kirjoituksessaan sitä, kuinka näytelmän aikajatkumossa ja ajattomuudessa henkilöhahmot tulisi tehdä ymmärrettäväksi heidän fyysisillä, sosiologisilla ja psykologisilla ulottuvuuksillaan. (Egri 2004, 267). Tässä luvussa olen pyrkinyt tuomaan syvemmän ulottuvuuden näytelmien sosiaalisen maailmaan

tutkimiseen kuvaamalla sitä, miten draamoissa on käsitelty paitsi perhettä ja perhearvoja myös laajempaa yhteiskunnallista eriarvoisuutta.

Tässä yhteydessä haluan esitellä myös Vladimir Laksinin käyttämät termit *sankari* ja *antisankari*, jotka Laksinin mukaan kuuluvat myyttejä hyödyntävien näytelmien karaktereihin. (Laksin 1984, 355.) *Antisankari* on *sankarin* vastakohta ja sellaisina ne yleensä kuvastuvat näytelmän rakenteessa. Laksin kirjoittaa Tšehovin kapinoivista sankarihahmoista, joille on tyypillistä se, etteivät he nouse vastustamaan heitä ympäröivää elämänmuotoa. Useimmiten tšehovilaiset *sankarit* taikka *antisankarit* jopa luopuvat taistelusta, vaikka heidän sisäinen elämänsä kävisi sitäkin intensiivisemmäksi näytelmän edetessä. Esimerkikiksi *Kirsikkapuistossa* tulkitsem, että *antisankarista*, kauppias Lopahinista kehittyy vain bourdieulaisen erityispääoman himoon ja sen havitteluun rakennettu sosiaalinen hahmo. Näytelmien *antisankaruuteen* liittyen, tavoitteenani on ollut tässä esitellä sitä, miten sosiaalinen elämä arvoineen ja normeineen on osa molempia näytelmiä.

Tämän tavoitteen saavuttamiseksi olen hyödyntänyt Bourdieun kulttuurisen tuotannon ja esittämisen tutkimusta, jossa olen pureutunut erityisesti hänen *habitus* -teoriaansa. Viittaan myös Martin Esslinin absurdin draaman *self of suffering* -ajatukseen. Lisäksi tässä luvussa painottuu Digginsin teos *Desire Under Democracy*, jossa syvennyttään O'Neillin tutkimuksen välityksellä intohimon valtaan ja omistajuuteen sekä uskonnon olemukseen jälkivallankumouksen aikaisessa Amerikassa. Olen Digginsin tutkimuksesta löytänyt esimerkinäytelmäksi O'Neillin *Desire Under the Elms*, jossa osittain piirtyy *Buried Childiin* verrattava isän ja pojan välinen valtataistelu sekä madonna-huoramyyttä heijastava näyttämökuvaa (ks.s.11). O'Neillin näytelmän kautta tutkin *Buried Childin* rakenteessa amerikkalaisen idealismin ja moraalin olemusta sen yksilöön kohdistuvalla tasolla. Aloitan luvun *Kirsikkapuistosta* ja Laksinin tšehovilaisuuden tulkinnoista.

Vladimir Laksinin mukaan Tšehov oli kirjailija, joka osoitti rohkeasti ja säälimättömästi venäläisen maalaiselämän tylsämielisyyden. Hän kuitenkin jätti henkilöihahmoilleen aina mahdollisuuden moraaliseen täyskäännökseen ja sitä kautta henkiseen puhdistumiseen.

Näin Tšehovin henkilöhahmo voi lopulta vapautua häntä koetelleesta pimeyden ja synnin vallasta. Maaorjan jälkeläisenä – Tšehovin isoisä oli ollut maaorja – kirjailija tunsi oikeudekseen kertoa talonpojista kaunistelemattoman totuuden. Esimerkiksi hänen novellissaan ”Talonpoikia” esittämänsä henkilökuva ei anna Laksinin mukaan toivoa siitä, että ihmiset pystyisivät riistäytymään vapaiksi karkeuden ja moukkamaisuuden ylivallasta vain moraalisen hyvän voimalla. (Laksin 1984, 141–142.)

Kauppias Lopahin *Kirsikkapuistossa* on oiva esimerkki siitä, kuinka suvussa jatkunut kovan raadannan periaate on iskostunut kieroön kauppiaseen ja kuinka hän maallisesta mammonastaan huolimatta näkee yhä edelleen itsensä pelkkänä talonpoikaistallukkana. Maailman jatkuva kehitys ja sivistyksen entistä suurempi arvostus korostavat yksilön ylevää asemaa huokuvan näytelmän maalaismiljöössä. Tämä ei kuitenkaan koske Lopahinia, jonka kaksinaismoraali ja köyhä maailmankuva tekevät mielestäni hänestä oman olemisensa ja sukutaustansa vangin. Kauppiaan ahneus ja piittaamattomuus piirtyvät synkin värein näytelmän edetessä.

Aivan toisenlaisessa valossa heijastuu taas uskollisesti isäntäänsä palvellut lakeija Firs. Hänen olemukseensa iskostunut maaorjuus kuvastaa selkeimmin muuttumattomuutta, jollaisesta perheen muu väki enää unelmoi. Toisin kuin Lopahin, Firs on moraaliltaan puhdas ja siksi koen, että miehen kuuliaisuus ei enää edes kykene sopeutumaan uuteen. Kauppias Lopahinin kanssa keskustellessaan Firs toteaa:

*Kauan elänyt. Kun minua hommasivat naimisiin, ei isänne ollut vielä syntynytäkään. (Nauraa.) Ja kun orjien vapautus tuli, olin minä jo vanhempi kamaripalvelija. En huolinut silloin vapaudesta, vaan jäin herrasväelle... (Äänettömyys.) Muistan miten kaikki olivat iloissaan, vaan mistä iloitsivat, sitä eivät itsekään tienneet. (Tšehov 1980, 49–50.)*

Olen tässä tutkimuksessa puhunut O’Neillin symbolisen näyttämön, näyttämökuvan ja dialogin välisestä suhteesta. Tšehoville puutarha symboloi maallista sopusointua ja kauneutta, joka ihmisen tulisi saada osakseen. Näen tämän symbolin *Kirsikkapuiston* perhearvojen korkeimpana kuvastimena jota Ljubov Andrejevna eniten palvoo.

Tšehoville puutarha ei ole paikka, jossa on täytettävä ankea velvollisuus isäntää kohtaan ja odotettava, milloin tämä vaatii työntekijän tilille. Tšehov ei näe mitään synnillistä siinä, että ihminen nauttii kaikesta maallisesta hyvästä. Sen sijaan se on Tšehovin mielestä elämään kuuluva oikeus. (Laksin 1984, 145.)

Tällaista oikeutta nauttivat *Kirsikkapuiston* perhe ja suku, joille tulkitseen esteettisten arvojen olevan yhtä tärkeitä kuin rahavarojen omistamisen. Mielestäni raha ja rahan arvo sinänsä elävät hahmoissa rinnakkain. Perheenjäsenet ovat hyvin itsekeskeisiä. Rahan merkitys näkyy heidän paralleelikaraktäreissään, joissa yhdistyvät sekä varalliset että sivistykselliset käsitysmaailmat.

Shepardin *Buried Childissa* itsekeskeisyys on jo arvo sinänsä, eikä näytelmän hahmojen suhteissa rahan olemassaolo näy yhtä konkreettisesti kuin *Kirsikkapuistossa*. Sen sijaan *Buried Childin* hahmojen sosiaalisessa valtakoneistossa – johon esimerkiksi *Kirsikkapuiston* kauppias Lopahin ja lakeija Firs erilaisissa *habituksissaan* kuuluvat – toteutuvat toisenlaiset ihmisarvoa määrittävät aspektit. Nämä ovat mielestäni statuksesta riippumattomat hahmojen iät, tiedot ja aiemmat kokemukset. Eräällä tapaa näen, että *Buried Childissa* jopa perheenjäsenten muistoista tulee vallan välikappaleita, joiden arvo perustuu niiden painavuuteen. Tässä vaa’assa punnitaan paitsi hahmojen *habitusta* myös heidän moraalista olemustaan ja sen vakavuutta. Kiinnostava näkökulma on mielestäni se, missä määrin *habitus* rakentuu *Buried Childin* hahmoihin ja miten se on kuvattavissa absurdin draaman *self*-käsitteen kautta sekä se, miten nämä toteutuvat perheen sisäisessä valtapelissä. Siksi työni tutkimuskysymys kuuluu: Miten bourdieulainen *habitus* sekä hegemoninen *self*-käsite toimivat *Buried Child* -näytelmän analyysissä?

### 3.1 Bourdieun omistajanäkemys näytelmien hahmojen *self*-tulkintana

Bourdieu käyttää ranskalaista termiä *petit-bourgeois* (pikkuporvari), jonka yhteydessä hän erottelee ihmiset sen mukaan, ketkä perivät omistusoikeuden ja ne, ketkä perivät ainoastaan omistamishalun. Edelleen Bourdieu luokittelee ihmiset sen mukaan, keillä on pääomaa ilman sen määrätietoista säilyttämisen tai kasvattamisen tarvetta, ja keillä on kova tarve menestyä pääomasta huolimatta. (Bourdieu 1993, 151.) Mielestäni molemmat



näytelmät käsittelevät tätä tarvetta mutta aivan eri tavalla. *Kirsikkapuistossa* pääomana toimii raha kun taas *Buried Childissa* se on valta. Tosin molemmissa näytelmissä henkilöhahmojen henkinen kapasiteetti pitkälti kuljettaa tuota tarvetta ja sen lopullista kohtaloa. Tässä luvussa pyrin tuomaan ilmi tekstien pääoman ja vallan välisen yhtälön, jossa muun muassa *pikkuporvari* saa ”shepardilaisen” *self*-asun.

Ljubov Andrejevna perheensä keulakuvana edustaa *Kirsikkapuistossa* mennyttä pääoman omistajaa ja aristokratian asemaansa haikailevaa naista, joka pienenneestä pääomastan huolimatta ei tahdo taipua uudenlaiseen sosiaaliseen *habitukseen*.

Ljubov Andrejevna: (*Katselee kukkaroonsa.*)  
*Eilen oli paljon rahaa, mutta tänään on tuskin mitään. Minun Varja raukkani ruokkii kaikkia säästäväisyydestä maitovellillä, keittiön puolella saavat pelkkää rokkaa, mutta minä tuhlaan ihan mielettömästi... (Pudottaa kukkaron; kultarahat vierivät maahan.) No, nyt ne menivät... (Häntä harmittaa.)* (Tšehov 1980, 43.)

Laksin kirjoittaa Tšehovin tehtävästä, joka hänen mukaansa on, että kirjailijan tuli raivata pois älymystön vanhojen uskomusten viimeisetkin rippeet ja varoittaa niitä, jotka kenties vielä olivat aikansa eläneiden ihanteiden vallassa. Mielestäni *Kirsikkapuistossa* kuvastuvat Laksin havainnoissaan määrittelemät Tšehovin aikakaudelle tyypilliset piirteet väsyneen, ylikypsän ja voimattoman kansakunnan kohtalosta, joka kaikkensa antaneena on pettymyksessään ja hyödyttömyydessään vajonnut toivottomuuteen. (Laksin 1984, 147.)

Sen sijaan *Buried Childin* perheenjäsenet ovat astuneet astetta pidemmälle, sillä he ovat jo totaalisisessa toivottomuuden tilassa. Karikatyyrimaisena piirtyvässä perheilmapiirissä jokainen yksilö edustaa rajaamatonta sosiaalista asemaa – ehkä jopa kokonaan sen ulkopuolella olevaa *habitusta*. Tämä heijastuu perheyhteisön välittömän vallan käytön esiintymiseen.

*Buried Childin* näyttämökuvassa hahmojen keskinäinen kilpailu ja vuorovaikutus ovat tulkittavissa Bourdieun *self*-kaavan kautta: Tekstin karaktäärit ovat vankeina omassa

olemuksessaan, toisin sanoen näytelmätekstiin muodostuneessa kaavassa. Tällöin bourdieulaisittain teksti ei salli poikeamia tämän *self*-kaavan läpi. Bourdieu tuo esille omassa tutkimuksessaan näkökulman, jonka olen havainnut yhtäpitäväksi *Buried Childin* hahmojen samaistumisprosessissa. Tällä tarkoitan, että hahmoilla on kiire ottaa toistensa paikat, mikä ikään kuin johdattaa heidät toistensa identifioimiseen. Samaistumisprosessi laittaa näytelmän hahmot toiseen paikkaan, jossa he *self*-kaavan kautta kokevat itsensä ”toisena minänä”. Bourdieun mukaan hahmojen *self*-kaavan kautta identifioitumisessa kuvastuu pikkuporvariuden teeskentely. (Bourdieu 1993, 152.)

Se, että Bourdieu näkee *self*-käsitteen originaalina elementtinä tekstissä, on mielestäni linkitettävissä Julia Kristevan näkemykseen psykoanalyttisesta subjektikäsitteestä sekä tekstistä sen prosessiluonteena, josta Riikka Stewen kirjoittaa. Kristeva ei näe subjektia yhtenä, homogeenisena kokonaisuutena vaan kerroksellisena ja jakautuneena psyykenä. Kristevalle niin subjekti kuin teksti, jonka subjekti tuottaa, kuuluvat aina sekä symboliseen että semioottiseen systeemiin. Tekstin piilotekstiä ajatellaan usein kirjoittajan alitajuntana – tekstin syvyys ja todellinen sanoma kulkee usein juuri *genotekstin* eli piilotekstin tasolla. Kristeva korostaa juuri piilotekstin merkitystä, jonka erityislaatu perustuu sen kykyyn kääntyä ilmitekstiksi. (Stewen 1991, 130.)

Edellä kuvattu Kristevan näkemys saa tässä yhteydessä kosketuspintansa *Buried Childin* hahmojen identifioitumisessa, jossa psyyken jakautuminen voidaan tulkita perheenjäsenten haluksi siirtyä omasta itsestä johonkin toiseen – pitäytyä myyttisesti poissa piilotekstissä omasta itsestä ja itsensä kokemisesta kieltämällä karusti oma verisukulainen ja siten epäröiden myös oman itsensä kuvajainen: *I thought I saw a face inside his face*. (Shepard 1997, 100), miettii Tilden Shellyn ihmetellessä sukulaisten Vinceen kohdistamaa torjuntaa.

Bourdieun ajatuksien sekä Kristevan näkemyksen rinnalle haluan tässä vaiheessa nostaa Esslinin absurdin draaman tutkimuksessa muotoileman termin *habit* (*tapa*). Esslinin kirjoituksessa *habit* määrittyy absurdissa näkökulmassa rekisteröimättömänä terminä. Se heijastuu tekstin aika-akseliin, jossa tekstin lukemattomat subjektiudet muodostuvat yhdessä yksilön lukemattomina objektiivina. Tässä ajallisessa periodissa siirtymät

erottuvat toisiaan seuraavista peräkkäisistä sopeutumisista representoiden elämän vaaralliset vyöhykkeet, joita ovat muun muassa epävarmuus, tuskaisuus ja mysteerius. Tämä on Esslinin tutkimuksen mukaan draamallinen hetki, jossa elämän tylsyys on korvautunut yksilön itsensä kärsimyksellä (*suffering of being*). (Esslin 1986, 59.)

Tulkitsen Esslinin näkemystä *Buried Childissa* siten, että näytelmän jokainen henkilö on kärsivä olento murhatun lapsen vuoksi. He ovat teon peittelyllä samanaikaisesti syrjäyttäneet paitsi tylsyyden myös ajattelemisen. Hahmot kärsivät, mutta salaisuus kieltää heitä ajattelemasta, saati puhumasta. Tästä on tullut perheenjäsenten tapa. Tuskaa helpottaakseen he torjuvat tylsyyttä yksinäisyydestä irti rimpuilemalla. Täten he sinnittelevät omien ajatustensa kanssa kärsien sen synnyttämästä ja alati riipaisevasta *self*-olemuksesta.

### 3.2 Bourdieun *habitus* -teoria näytelmien dramaturgisena piirteenä

Bourdieu on käyttänyt *habitus*-teoriaansa selittääkseen sosiaalisen uudelleen tuottamisen ja muutoksen puutteen. Hän on kuvaillut *habituksen* sijoittumista traditioihin ja elämäntyyliin. Bourdieun mukaan *habitus* muotoutuu paitsi mieleen sisäistyneenä konseptina myös ruumiiseen piirtyneenä ulkoisena olotilana, jolloin sen merkitys tähdellistyy tavassamme kulkea ja kantaa itseämme. Bourdieun väitteen mukaan, *habitus* on hyvin vastahakoinen muutokselle, koska sosiaaliset mallit ovat perittyjä. Ihmiset kokevat sosiaaliset mallit luonnollisina, tarpeellisina ja kaikkiaankin itsestään selvinä, sillä ne määrittävät sitä, kuinka he näkevät ja kokevat maailman ympärillään.

*Kirsikkapuiston* nuorin tytär Anja kokee henkisen ravinnon tarpeelliseksi ja näkee sen auttavan perheen naisten asemaa:

*Minä luen, suoritan tutkinnon kimnaasissa ja rupean tekemään työtä, auttamaan sinua. Me luemme sitten yhdessä, äiti, monenlaisia kirjoja...[--], ja meille avautuu uusi, ihana maailma... (Tšehov 1980, 90–91.)*

*Kirsikkapuistossa* Anjan unelma sivistyksestä ei ole mielestäni vain väistämättömänä eteenpäin siirtyvää uuden ajan, koulutuksen ja työhön suuntautumisen marssia, vaan siinä toisaalta heijastuvat myös uudenlaiset arvot ja omistajuussuhde. Näen, että näytelmän perheenjäsenten *habituksessa* purkautuu Esslinin tarkoittama tylsyys, joka kärsimyksessäänkin on palveleva heidän uutta olomuotoaan. Tämä ei kuitenkaan toteudu *Buried Childissa*.

Bourdieuun sosiaalisten mallien aikaansaama ilmiö toimii yläkäsitteenä Esslinin ymmärtämälle tavalle. Näin *habituksesta* kehittyy historiallisesti ruumiillistunut sosiaalisten mallien ja kulttuuristen tapojen keho, joka ikään kuin muovautuu ihmisen sisäiseksi, toiseksi luonnoksi. Tämä imaginaarisesti ymmärrettävä ”toinen minä” kattaa ihmisen koko siihenastisen menneisyyden tuoden sen aktiiviseksi nykyhetkeen ja täten Bourdieun käsittämäksi tuotteeksi. (Österlind 2008, [73-74].)

Bourdieuun mukaan *habituksemme* tulee silmiinpistäväksi silloin, kun tunnemme itsemme epävarmoiksi tai olomme epämukaviksi sosiaalisissa tilanteissa, tai kun pidämme kiinni vanhoista tottumuksista, vaikka ne eivät enää toimisi. Seuraava näyttämöohjeisiin merkitty Shellyn ja Dodgen ensikohtaaminen on hyvä esimerkki siitä, kuinka sosiaalisesti epävarma tilanne voi saada alkunsa:

*(Shelly crosses over to Dodge slowly and stands next to him. She stands at his head, reaches out slowly and touches one of the cuts. The second she touches his head, Dodge jerks up to a sitting position on the sofa, eyes open. Shelly gasps. Dodge looks at her, sees his cap in her hands, quickly put his hand to his bare head. He glares at Shelly then whips the cap out of her hands and puts it on. Shelly backs away from him. Dodge stares at her.)* (Shepard 1997, 86.)

Merkittävä Bourdieun huomio on se, että yksilön menneisyys liittyy aina aktuaaliseen elämäntilanteeseen, joka näin vaikuttaa hänen ajatuksiinsa ja toimintoihinsa. *Buried Childin* valtamailmassa jokainen perheenjäsen joutuu Shellyn hyvän tahdon ja oikeudenmukaisuuden nuijan alle, jonka tulkitsen hahmojen vanhaa *habituusta* koettelevaksi moraaliaseeksi. Vaikka näytelmän mieshahmot joutuvat kosketuksiin

menneisyyden kauhukuvien kanssa, heidän vanha *habituksensa* pysyy muuttumattomana. Kuten Bourdieu on todennut, se usein suojaa yksilöä itseään häntä kohdanneista kriiseistä – ja tiedostamattomana, kuten tässä kuolleen lapsen poissaolo – toimii mielestäni selkeänä dramaturgisena piirteenä. (Österlind 2008, 74.)

Toisenlainen dramaturginen piirre syntyy taas Shellyn näkökulmasta. Shelly jokaisessa erillisessä kohtaamisessaan kunkin perheenjäsenen kanssa ikään kuin astuu ulos henkilökohtaisesta olemuksestaan. Astuessaan ulos tästä ”toisesta minästään” hän samalla rikkoo perheeseen perustetun lujan – vaikkakin vääristyneen – normien järjestelmän paljastaen näin perheen sisäiset kauhukuvat ja ilmaisten ne julkisina bourdieulaisina tuotteina (Österlind 2008, 77), jotka tähän asti ovat säilyneet piilotettuina *genotekstissä*.

Tämänkaltaisessa kontekstissa voidaan lähestyä laajemminkin *Buried Childin* dramaturgista valtamaailmaa jossa Bourdieun ymmärtämä taiteilija vastaa olemuksen viimekätisestä synnystä. Bourdieun näkemä taiteilija – tässä tapauksessa Shepard itse – toimisi kärsimyksen keksijänä. Täten tekstiin syntyvä porvarillista elämää kriittisesti tarkasteleva asenne heijastuisi nimenomaan kirjailijan erillisesti luodusta kuvitteellisesta maailmasta, jossa taloudellisen tarpeen lait olisi keskeytetty, ainakin vähäksi aikaa. (Bourdieu 1993, 169.) Tässä toimii esimerkkinä Dodgen alituiseen odottama viinapullo, jota mies halajaa ja joka on hänelle paitsi kulutustuote myös eräänlainen hahmon omaa *habitusta* täydentävä motiivi, jolla hän perustelee Vinceen kohdistuvaa epäluottamustaan:

Dodge: *Untrustworthy. Probably drown himself  
if he went out the back. Fall right in a hole. I'd  
never get my bottle.* (Shepard 1997, 99.)

Haluan tässä luvussa nostaa esille vielä kysymyksen yksityisen ihmisen tahdonvapaudesta sekä sen ja historiallisen välttämättömyyden suhteesta. Laksin väittää, että niin historiassa, yhteiskunnassa kuin yksityiselämässäänkin ihminen toimii yksilöllisen tahtonsa ja sisäisten vaikuttimiensa mukaisesti, mutta samalla huomaamattaan alistuu välttämättömyyden lakeihin, tempautuen mukaan yhteiseen historian virtaan. (Laksin 1984, 210.)

Näen yhtäläisen tulkintapinnan Tšehovin *Kirsikkapuiston* hahmoissa sille ajatukselle, jonka Laksin on muodostanut Tolstoin *Sodan ja rauhan* henkilöistä. Molemmissa teoksissa hahmot kuvastuvat historiallisen välttämättömyyden lakien alaisina toimien vain näennäisesti vapaan tahtonsa mukaisesti ja omasta aloitteestaan. Kummassakaan teoksessa hahmot eivät kykene irtautumaan siitä tosiasiasta, että heidän menneisyyden tekonsa punoutuvat mukaan monien muiden ihmisten toimintaan, jotka edelleen ovat historiallisen prosessin pienenpieniä osasia. (Laksin 1984, 210.)

*Trofimov: Sanovat itseään sivistyneiksi, mutta sinuttelevat palveljoita, kohtelevat rahvasta kuin luontokappaleita, opiskelevat huonosti, eivät lue mitään vakavasti, eivät tee kerrassaan mitään ja taidettakin ymmärtävät vain niin ja näin. Kaikki ovat olevinaan vakavia, kaikilla on totiset kasvot, kaikki ovat puhuvinaan vain tärkeistä asioista, filosoivat, mutta suunnaton enemmistö maan väestöstä elää kuin raakalaiset* (Tšehov 1980, 53.)

Tšehovin dramaturgiassa lähestytään elämän kuvaamista monisäikeisenä kudelmana. Tämän prosessin muodostavat yksilön psykologiset suhteet laajaan sosiaaliseen ympäristöön ja kysymyksiin, jotka liittyvät joukkojen mielenliikkeisiin ja joukkopsykologiaan. (Laksin 1980, 171).

*Kirsikkapuisto* on näytelmä, jossa hahmot kuuliaisesti määrittävät omaa *habitustaan*. Sen sijaan *Buried Childissa* hahmojen vanha *habitus* on lähes pakonomainen valepuku. Molemmissa näytelmissä yksilön ajattelutapaan on vaikuttamassa hahmojen yksilöllisyyden tunteen nousu sekä sen seurauksena uudenlainen symbolinen voimakenttä, jota voidaan rinnastaa O'Neillin symbolisen näyttämön valtamaailmaa kuvaavaksi dramaturgiseksi *scenic imageksi*. *Kirsikkapuisto* näyttää Laksinin ajatusten mukaan sen, kuinka suurten kansanjoukkojen yhä tärkeämpi osuus on ennustettavissa elämän suuressa historiallisessa pyörässä. *Buried Childin* hahmot ovat taas amerikkalaisen valtatehikon vangitsemia ja tässä ajatuksessa kulminoituu seuraavan kappaleen ydin.

### 3.3 Intohimon riivaus ja *self-dispossessed Buried Childissa*

Ranskalainen filosofi Tocqueville näki perheen demokraattisessa Amerikassa turmeltumattomana instituutiona, koska se hänen mukaansa kohtelee suhteellisen tasa-arvoisesti kaikkia jäseniään:

*When the American returns from the turmoil of politics to the bosom of the family, he immediately finds a perfect picture of order and peace. There all his pleasures are simple and natural and his joys innocent and quiet, and as the regularity of life brings him happiness, he easily forms the habit of regulating his opinions as well as his tastes. (Diggins 2007, 134.)*

Tocquevillen väittää, että aristokraattisessa amerikkalaisessa perhekuvassa ainoastaan isä on perheen pää, jolloin sen jäsenet ovat luonnollisesti huolissaan muistista sekä sukupolvien ajattelusta. (Diggins 2007, 134.) Aiemmin olen viitannut Bourdieun *petit-bourgeois*-termin, jolla tässä kohdin viitataan *Buried Childin* hahmoihin Tocquevillen määritelmän kautta. Toisin kuin *Kirsikkapuiston* hahmojen porvarillisessa ajattelussaan ymmärtämä ylimystönäkemys – jota he mielestään vielä edustavat, ainakin ennen näytelmän loppua, – *Buried Childissa* valheelliseksi naamioidun porvari-ihanteen menettämisen, toisin sanoen perheen isoisän Dodgen kuoleman, seurauksena katoaa perheessä myös holhoojan auktoriteetti.

Tulkitsen *Buried Childin* hahmojen jäävän valheellisen porvarileikin pohjattomaan kuiluun, Tocquevillen teorian tarkastelunäkökulmasta. Tosin Bourdieu nostaa kiehtovalla tavalla esiin sen, kuinka työväenluokan asema syntyy kyvyttömyydestä ja varauksettomasta *self*-olemuksesta. Bourdieun mukaan työväenluokka tunnustaa alistuneisuutta hiljaisessa luottamuksessaan, joka yhtäältä valitsee joukostaan niin puheen kuin puhujankin. (Bourdieu 1986, 417.) Mielestäni tämä Bourdieun huomio toteutuu dramaturgisessa mielessä *Buried Childissa*, jossa hahmojen työläistausta kätkeytyy teeskennellyn porvarikuvan alle; hahmot eivät näe valintaa, koska heidän *self*-olemuksensa on tarkoituksellisesti kovaosaisuuden kyllästävä. Tulkitsen, että näytelmän dramaturgiassa dynaamisuus kantaa läpeensä teeskenneltyä amerikkalaisen porvariuden

valtikkaa. Henkilöhahmot tuon valheellisen valtikan alla ovat sitä vastoin piileskeleviä, todellisia ronskeja työmiehiä: Dodge, Tilden ja Bradley.

Diggins on tuonut ilmi *halua (desire)* ja omistusta kartoittavassa O'Neill-tutkimuksessaan sen, kuinka O'Neill havaitsi, että ihmiset itse luovat tilanteet, mistä he löytävät itsensä. Toisin kuin taloudellinen deterministi, joka näkee nykyisessä kapitalistisessa yhteiskunnassa vain vähän sijaa vapaalle tahdolle, O'Neill aisti, että ihmiset sallivat vapaasti halujensa ja himojensa ohjata heidän toimiaan. Diggins tulkitsee, että O'Neillin esittämässä yksilön itsemääräämisoikeudessa mieli saattaa olla yhtä tärkeä kuin tilanne, joka vaikuttaa siihen. (Diggins 2007, 111.) Tämä näkökulma liittyy vahvasti aiemmin esitettyyn *Buried Childin* hahmojen paralleelitalanteista muotoutuvaan haluun kuvata mennyt elämä ja sen kirous (ks.s.22).

Diggins on todennut tutkimuksessaan myös sen, että O'Neillin *self*-painotus sisältää saman ajatuksen, jota Aristoteles kutsui aikakauden henkiseksi ilmapiiriksi *ethos*-termillään: henkilöahmojen luonteenlaadut yhdessä heidän moraalinsa kanssa määrittelevät myös heidän tekonsa. Digginsin mukaan amerikkalaisessa demokratiassa vapauden hengen on sanottu vallitsevan, mutta yksilön kannalta kyseenalaista on, palveleeko se tasa-arvoa vai halveksiiko se sitä. Itsemääräämisoikeus sisällyttää vapauden vain, jos *self* on vapaa himoistaan ja valmis palvelemaan demokraattista yhteisöään. (Diggins 2007, 112.)

*Buried Childia* tässä viitekehyksessä heijastaa erityisen hyvin O'Neillin vuonna 1924 ilmestynyt näytelmä *Desire Under the Elms*, jossa O'Neill asettaa hahmonsaa 1850-luvun kullankaivuun hullaannuttamaan Amerikkaan ja kehittää kolmiodraaman 75-vuotiaan isän Ephraim Cabotin, hänen 35-vuotiaan vaimonsa Abbien ja Cabotin pojan Ebenin suhteesta, jossa jälkimmäiset hahmot rakastuvat toisiinsa. Näytelmässä kehitellään raivoisa tilan perintötaistelu, jossa viettelys ja seksuaalisuus pelaavat kieroja peliä suhteessa vallankäyttöön ja omistajuuteen. Cabotin viimeinen tahto on saada vielä yksi poika uuden vaimonsa kanssa, ja Abbie näkee puolisonsa toivossa oman unelmansa, joka on saada sekä tila että Eben omakseen. Abbie synnyttää viimein perillisen, jonka isä on Eben. Näytelmä kärjistyy isän ja pojan väliseen kaksinkamppailuun, jonka katkerien



seurauksien ja yksinjäämisen pelon ahdingossa Abbie surmaa vastasyntyneen poikansa. (Diggins 2007, 98.)

*Buried Childissa* tulkitsem, että murhattu pienokainen on näyttö paitsi Tocquevillen määrittämästä ”isä on perheen pää”-olemuksesta myös yksilön oman itsemääräämisoikeuden kautta kehittynyt päätös. Dodge teki mielestään oikean hiljaisen valinnan kykenemättä statuksestaan käsin muuhun. Se, miten *Desire Under the Elms* -näytelmässä päädytään lapsen surmaan, on täysin toisella tavalla rakennettu, mutta vallan ja omistamisen esilletuomisen kautta hyvin lähellä *Buried Childin* rakennefunktiota. Näytelmän kolmiulotteisessa valtakamppailussa kukin *antagonisti* on lukittuna omaan mentaaliseen taisteluunsa (Diggins 2007, 98), jollaisena voidaan pitää myös *Buried Childin* hahmojen henkisen sietokyvyn koettelemista velvollisuudella salata lapsenmurha.

*Desire Under the Elms* -näytelmässä isä Cabotin, aivan samoin kuin Dodgen, dominoinnin kenttä on maatila. Cabotin poika Eben toivoo näkevänsä isänsä tuhoutumisen, sillä hän tietää tilan perintöoikeuden kuuluvan hänelle. Tämän voidaan nähdä heijastuvan niin Bradleyyn kuin Vincen hahmoissa samanlaisena pyrkimyksenä. Tosin Vince ymmärtää tilan perintömerkityksen vasta näytelmän lopussa.

Lisäksi koen *Buried Childin* naishahmojen Halien ja Shellyn olevan O’Neillin draaman Abbien tavoin intohimon ja syyllisyydentunteen vallassa, vaikka heidän *self*-olemuksensa on tyystin erilainen tässä luvussa jo avatusta valta-aspektista käsin katsottuna. Mielestäni Halie-hahmon valta koskettaa koko perhettä. Halie on Abbien tapaan paha nainen, jota muut kuuntelevat ja tottelevat tahtomattaankin: *Oh, shut up Bradley! Just shut up! You don’t need your leg now! Just lay down and shut up!* (Shepard 1997, 121), huutaa Halie pojalleen, vaikka hetki sitten on puolustanut tätä Shellyltä. Halien hahmossa piirtyy *Desire Under the Elms* -näytelmän Abbien tapaan viekottelevasti valtaa hyväkseen käyttävän naisen perikuva, kun taas Shelly kauneudestaan ja taloon tuomastaan voimakkaasta seksuaalisesta jännitteestä huolimatta ei haluaisi alistua perinteiseen feminiinisen naiskuvan muottiin.

Tässä yhteydessä voidaan kiteyttää Bourdieun ymmärtämä temperamenttiin viittaava sisäinen muoto, jota yksilö toteuttaa annetusta asemastaan käsin. Bourdieun mukaan

yksilön tekninen kompetenssi riippuu pohjimmiltaan hänen sosiaalisesta kompetenssistaan ja siitä, kuinka hyvin se vastaa yksilölle oikeutettua statusta. Lisäksi statukseen vaikuttaa se, miten hyvin henkilö kykenee harjoittamaan kapasiteettiaan ja siten omistamistaan. (Bourdieu 1986, 409.) *Buried Childin* Halien kohdalla fyysinen kompetenssi ylittää Shellyn, vaikka tämä särkeekin talon symbolista voimakenttää.

Siinä missä Diggins *Desire Under the Elms* -näytelmästä tulkitsee: *Maternity, it turns out, does become sinister in the play, and the house is rotting with envy and spite, 'a crushing jealous absorption.'* (Diggins 2007, 96), niin myös Halien hahmon pimeys, ehkä jopa mielipuolisuus, joka on jo todettu näkymättömän Ansel-pojan ajattelussa, todistaa, kuinka syvälle äidillinen valta kateuden ja halveksunnan mädässä on upotettu. Silti Shellyn temperamentti häiritsee Halien perheessä omaamaansa sosiaalista kompetenssia:

Shelly: *(to Halie) I don't like being ignored. I don't like being treated like I'm not here. I didn't like it when I was a kid and I still don't like it.* (Shepard 1997, 119–120.)

Bourdieu puhuu *petit-bourgeois*-termin yhteydessä myös teeskennellystä *opionated habituksesta*, jolla hän viittaa siihen, kuinka erityiset sosiaaliset tilanteet tuottavat tämän olemuksen myötä henkilökohtaisia mielipiteitä. Nämä mielipiteet asettuvat yksilöiden omaan loogiseen luonteenlaatujen systeemiin, joiden koko menneisyys ja koko projisoitu tulevaisuus on suunnattu henkilökohtaisiin pelastuksiin, jotka perustuvat jopa rasittavien velvollisuuksien torjumiseen. (Bourdieu 1986, 415.) Tätä torjuntaa harjoittaa *Buried Childin* perhe, jossa jokainen jäsen etsii omanlaistaan synninpäästöä – ei vain menneisyyteen palaava Vince.

Mielestäni näytelmän jokainen hahmo on ympäröity ikään kuin pelastusrenkaalla, mutta kukaan ei kuule, eikä tahdo kuulla heidän hätäänsä ja ahdinkoaan, koska he ovat pysyneet vaiti siihen asti, kunnes Shelly saapuu taloon. Siihen, onko Shelly pelkkä syntipukki, uhrautuja vai kenties viimeinen elävä olento, joka näkee perheen tekopyhyden, on mielestäni vaikea vastata yksiselitteisesti. Tulkitsen Shellyn valta-aseman kasvavan joka kerta, kun hän pääsee rikkomaan talossa olevien hahmojen *opionated habitusta*. Shelly

on ja toimii julkisen alueensa varassa, kun taas perheenjäsenet suojelevat kaikkein intiimeintä; kotiaan.

Hetkittäin talon sisällä otetusta sosiaalisen kompetenssin muodostamasta asemastaan ja uhmakkuudestaan huolimatta, Shelly joutuu perheen valheellisen porvarileikin piirissä hyväksymään säännöt sääntöinä. Nainen joutuu uhrautumalla identifioitumaan talon valtajärjestelmään selvitäkseen ja saavuttaakseen ulkopuolisenakin jonkinasteisen sosiaalisen tunnustuksen perheen symbolisessa voimakentässä. (Bourdieu 1986, 416.)

Mielestäni *Buried Child* esittää vallan avulla kotiin syöpyneen tekopyhän amerikkalaisuuden. Vaikka Shelly eräässä mielessä herättää perheenjäsenet horroksestaan, niin silti hahmot jäävät yhteisesti koetun ja salassa pidetyn lapsen murhan rankaisemiksi ressuikoiksi. Perheenjäsenten riivaajaksi jää kuollut lapsi ja täten he yhden yksikön instituution *habituksena* heijastuvat itseriistettyinä näyttämöllisinä kuvajaisina.

*The theater becomes the site of America's unsettled question: who gets what, when, how, and why?* (Diggins 2007, 96). Kysymys omaisuudesta on omituinen asia modernissa amerikkalaisessa demokratia-käsityksessä. Vanhassa maailmassa omaisuuden perintää on säädellyt esikoisoikeus valtuuttaen täten perheen vanhimman pojan tilanomistajaksi isän kuoltua. Kuitenkin jälkivallankumouksellisessa Amerikassa esikoisoikeuden eliminointi tarkoitti käytännössä sitä, että perinnönjaosta saattoi kehittyä karvas kilpailu ja – kuten *Desire Under the Elms* -näytelmässä toteutuu – naisen päätös naimisiinmenosta oli enemmänkin omaisuuteen kohdistuvaa kylmää laskelmointia kuin rakastajattaren rooliin astumista, joka edelleen johti siihen, että naimalla paljon vanhemman miehen nainen takasi itselleen sen, ettei hänen tarvinnut välttämättä olla koko elämänsä avioliitossa. (Diggins 2007, 97.)

*Buried Child*issa tilan perii pojanpoika Vince, ja näin tässä toteutuu esikoisoikeuden eliminointi, koska luonnollisesti tila kuuluisi Dodgen jälkeen Tildenille. Se, miten Shellyn ilmaantuminen vaikuttaa tai on vaikuttamatta Dodgen päätökseen, on mielestäni kiinnostava kysymys. Tekstissä kuultaa Shellyn halu saada selville, paitsi perheen totuus, myös selvittää oma osansa talon hierarkiassa. Selvää on, että Dodgella on huonot suhteet kumpaankin poikaansa, mitä vahvistaa jo pelkkä Halien yläkerrasta kajahtava huuto:

Halie's voice: *You tell him yourself! He's your own son. You should be able to talk to your own son.* (Shepard 1997, 68.) Tulehtuneet välit ovat todennäköisesti salassapitovelvollisuuden aiheuttamia ja siten näytelmän isä-poika-suhteet jäävät verentahrimiksi alusta loppuun asti. Kenties vain Vince on isoisän silmissä lopulta se puhtoisin, jolle hän viimeisenä tahtonaan testamenttaa maatilan.

### 3.4 Mitä jää jäljelle synnin jälkeen?

Diggins toteaa O'Neill-tutkimuksessaan tämän olleen lähellä Nietzscheä tuntiessaan ihmiskunnan vieraantumisen Jumalasta. O'Neill kuvasi hahmonsa pelastautuneina siitä, mitä oli jo tehty, ja koki Nietzsche'n filosofian vapauttavan hurskaudesta ja valheellisuudesta, ei murskaavan sivilisaatiota. (Diggins 2007, 53, 188.) Näissä O'Neillin näkemyksissä toteutuu mielestäni myös *Buried Childin* näyttämökuvan kautta avautuva keinotekoisien hurskauden esille nostaminen, jota on ehkä dramaturgisessa mielessä tietoisestikin haluttu liioitella.

*Buried Childin* hahmoissa toteutuu kärsimys ja uhraus, jotka Diggins katsoo tärkeiksi teemoiksi O'Neillin draamoissa (Diggins 2007, 186). Hurskauden aspekti avautuu *Buried Childissa* Halien uskonnollisen vakaumuksen kautta ja hänen järjestetyssä tapaamisessaan Father Dewisin kanssa. Isoäidin kristillisen elämän kunnioitus ja uskonnolliset arvot ovat saaneet näytelmässä länsimaista kristinuskoa ironisoivan leiman. Tätä todistaa Halien ja papin hiprakka ja heidän tilalle palaamisensa, joka muistuttaa salassa toisiaan tapailevan parin käytöstä. Tässä tilanteessa piirtyy erityisen hyvin myös Halien viettelevän pahoisnaisen kuva, joka on verrattavissa *Desire Under the Elms* -näytelmän Abbie-hahmoon. Halien käytös muuttuu kuitenkin, kun heidät yllättää talon sisällä oleva väki. Halie saa pian huomata reviiirinsä vaarantuneen: Shelly: *(to Halie) Don't you wanna' know who I am! Don't you wanna know what I'm doing here! I'm not dead!* (Shepard 1997, 118). Siinä missä O'Neill on huolissaan Amerikan kansakunnan sieluttomasta ja materialistisesta kadotuksesta, siinä tämän luvun alussa mainittu ranskalainen filosofi Tocqueville tyynenä toteaa, että kapitalismi on yhtä paljon seikkailu kuin löytö, enemmän romanttinen haaste kuin rahallinen kontrollin pidike (Diggins 2007, 133).

Seikkailuahan Vince ja Shellykin lähtivät *Buried Childissa* hakemaan, ja sitä he synnin syömästä pesästä myös löytävät. Vaikka näytelmän lopussa Shelly päättää lähteä talosta, jää Vince perillisenä ja talon uutena hallitsijana jatkamaan myyttistä (iso)isältä pojalleen luovutettua arvonannon tunnustusta, eikä edes se, että hän on pojanpoika, tietyllä tavalla katkaise jo muinoin luotua sanomatonta miesten välistä kunnioitusta. Tulkitsen tässä luvussa tutkimuskohteina olleiden Tocquevillen, Bourdieun sekä Digginsin O’Neillin valtanäkemyksistä käsin, että *Buried Childissa* istuu lujassa amerikkalaisen maskuliinisen voimankäytön vanha periaate, jolla kansakunta mieltää tasa-arvoon sisältyvän vapautensa ja tuttuutensa uudenkin edessä. Tocqueville kiteyttää amerikkalaisen perhedemokratian seuraavasti:

*Among democratic nations every word a son addresses to his father has a tang of freedom, familiarity, and tenderness all at once, which gives an immediate impression of the new relationships prevailing in the family. (Diggins 2007, 134).*

W.B. Worthen kirjoittaa, että teatterissa realismin hegemonia on haastettu, ei vain draaman tyyliseikkojen vuoksi, vaan myös näyttämön olemuksen takia, mikä johtaa siihen, minkälaiset erilaiset strategiat kehystävät näytelmän maailmankuvaa (Worthen 1992, 13–14), toisin sanoen tämän tutkimuksen alussa esitettyä *scenic image* -kuvaa. Tässä luvussa olen pyrkinyt heijastamaan sen, mitkä asiat tähän kuvaan liittyen sitä tekstin tasolla kontrolloivat. Worthen väittää, että moderni realistinen näyttämö on legitimoinnin väline, jossa yhdistyvät niin muodolliset kuin tyyllilliset variaatiot: tässä työssä dramaturgisesti eri tavalla rakennetut *Buried Childin* ja *Kirsikkapuiston* valta-asetelmat. Tämänkaltaisessa näyttämökuvassa Worthen näkee psykologisten motiivien ja ulkoisten ekonomisten tai sosiaalisten paineiden konfliktoituvan. (Worthen 1992, 15.) Tutkimustehtäväni on tässä luvussa ollut keräillä auki valtaan iskostuvia solmukohtia, joita jatkan seuraavassa *Buried Childin* väkivaltaan syventyvässä osuudessa. Siinä käsittelem *Kirsikkapuistoa* siinä määrin kuin olen katsonut tarpeelliseksi mies- ja naiskuvan *Buried Childiin* tukeutuvassa rinnastuksessa.

#### 4 BURIED CHILDIRIN VÄKIVALTAISEN MASKULIINISUUDEN SYNNYTTÄMÄ TEKOPYHÄ NAISPAHOLAINEN

Amerikkalainen maskuliinisuuden machokultti on keskeisesti esillä monessa Shepardin näytelmässä. Näiden teosten miehistä muodostuva väkivaltainen eetos rakentuu useimmiten negatiivisen, tuhoon vievän spiraalin ympärille. Näin tapahtuu esimerkiksi Shepardin näytelmissä *The Tooth of Crime* (1972), *Seduced* (1979) sekä *Fool for Love* (1983), joissa kaikissa miehinen machokultti huokuu myyttisiä aineksia. Näissä, kuten *Buried Childissa*, nainen ja naisen asema nähdään monesti ristiriitaisena. Tässä luvussa käsittelem *Buried Childin* naisten roolia suhteessa väkivaltaiseen maskuliinisuuteen sekä pohdin heitä edellisessä luvussa avatun *self*-käsitteen kautta. Lisäksi pyrin tässä luvussa piirtämään *Buried Childin* ja osittain myös *Kirsikkapuiston* mies- ja naishahmojen kuvaa vertailemalla näytelmien karaktereitä toisiinsa.

Avaintekijä Shepardin näytelmien tarkastelussa sukupuolinäkökulmasta on Bonnie Marrancan määrittelemä termi *violent masculinity* (väkivaltainen maskuliinisuus), josta olen käyttänyt tässä tutkimuksessa suomenkielistä vastinetta lukemisen helpottamiseksi. Nimestään huolimatta termi ei välttämättä tarkoita fyysistä väkivaltaa, vaan erityisesti mieshahmojen kerronnan tasolla ilmenevää kontrollin pitämistä. Olen korostanut niin mies- kuin naiskuvienkin analysoinnissa kriittisyyttä, ja etsinyt teksteistä kontrollille syitä ja tarkoituksia kummankin sukupuolen kautta. Lisäksi tässä osiossa miesten ja naisten välinen suhde nousee tarkasteluun vielä yksityiskohtaisemmin aiemmin avatun Bourdieun *habitus*-teorian absurdina luentana.

##### 4.1 Väkivaltainen maskuliinisuus hahmojen valtasuhteiden ja fotorealismien olemuksena

Marrancan mukaan “shepardilaisen” Amerikan äänet ovat miehen ääniä. Marranca kirjoittaa, että Shepardin näytelmien hahmot rakastavat kuulla oman äänensä ilmoille kantautumista. Hahmot saattavat toistaa dialogista muutaman lauseen, kliseen tai fraasin

parilla eri tavalla – ikään kuin heidän äänensä keskustelisi itsessään, kuvittelisi itsensä ääneksi tai hetkittäin jopa nappaisi kontrollin tuosta luodusta todellisuudesta. (Marranca 1981, 30.) *Buried Childissa* tulkitseen eritoten kliseet miehisen vallan lausumiksi, kun taas tekstissä ilmenevät toistot ovat mielestäni enemmän naishahmojen kontrollin kaikua. Tästä esimerkkinä Dodgen Shellystä ensi näkemällä luotu kliseisen yksipuolinen naiskuva:

Dodge: *(to Vince) She's a fireball, isn't she? Regular fireball. I had some a' them in my day. Temporary stuff. Never lasted more than a week.* (Shepard 1997, 90.)

Toisaalta näen väkivaltaisen maskuliinisuuden myös hiljaisuuden tehokeinona. Tällöin mieshahmot käyttävät kontrollia hallitakseen keskustelua omasta näkökulmastaan. Näytelmän naiset reagoivat tähän vaihtamalla puheenaihetta pitkän hiljaisuuden jälkeen. Esimerkkinä tästä on *Buried Childin* ensimmäisessä näytöksessä käyty Dodgen ja Halien vuoropuhelu, joka romuttaa naisen nuoruudessa luodun aseman:

Dodge: *When was this anyway?*, Halie's voice: *This was long before I knew you.* Dodge: *Must've been.* Halie's voice: *Long before. I was escorted.* Dodge: *To Florida?*, Halie's voice: *Yes. Or it might've been California. I'm not sure which.* Dodge: *All that way you were escorted?*, Halie's voice: *Yes.* Dodge: *And he never laid a finger on you I suppose? (long silence) Halie? (No answer. Long pause.)* Halie's voice: *Are you going out today?* (Shepard, 1997, 66–67.)

C. W. E. Bigsbyn mukaan yksi silmiinpistävimmistä foto- taikka hyper-realismiin piirteistä on objektin ja subjektin kääntyminen pääläelleen: *The human form is deliberately drained of spirit while the environment, which has no spirit to lose, becomes charged with nostalgia.* (Bigsby 1985, 156). Tämä ajatus kulkee mielestäni bourdieulaisen *habituksen* sekä absurdin *self*-käsitteen laajempuna *Buried Childin* näyttämökuvana. Bigsby kokee amerikkalaisessa 1970-luvun taideilmastossa, johon *Buried Childkin* lukeutuu, hengettömät ihmishahmot läpileikattuina sielun sijaisolentoina,

jotka on varustettu empatiaa anoviksi kliseiksi. Karakterit on ikään kuin jäädytetty kokonaisiksi, joiden olemus on vain muistuma realismista; todellisuus tässä mielessä kuvastuu suurelta osin realismin pilkkana. Bigsby kirjoittaa, että fotorealisisessa draaman maailmassa *self* ja maailma heijastuvat vastakkaisina, mutta se ei niinkään kuormita näyttämökuvan kylmyyttä kuin pakottaa sen johtamaan itseään nostalgiaa käsin. (Bigsby 1985, 156.)

Yhtä lailla tässä näkemyksessä voidaan nähdä fotorealismille ominainen hahmojen tilallisen ajan jäätyminen (Bigsby 1985, 157). *Buried Childissa* ajan esteettiset arvot huokuvat paitsi menneisyyden kaihoa myös mainonnan kolkkoa tulkintaa, jota tässä edustaa miehen ja naisen erilainen synnyinseutu ja siitä tulkitsemani yksi ei vain sukupuoleen vaan myös ympäristöön kohdistuva *violent* -muoto:

Dodge: *It's stupid! L.A. is stupid! So is Florida! All those Sunshine States. They're all stupid. Do you know why they're stupid?*, Shelly: *Illuminate me.* Dodge: *I'll tell you why. Because they're full of smart-asses! That's why.* (Shepard 1997, 90.)

Niin *Buried Childin* kuin *Kirsikkapuistonkin* naishahmot kykenevät ajoittain kuitenkin vastaamaan edellä kuvattujen kaltaisiin kliseisiin repliikkeihin. Tämä synnyttää jännittävän kitkan kummankin sukupuolen välille. Kuten olen tutkimuksessani tuonut jo ilmi, *Kirsikkapuiston* mies- ja naishahmot leikkivät varsin usein ohipuhumisella. Sen sijaan *Buried Childissa* keskustelu raa'istuu totaaliseen toisen hahmon torjuntaan, joka muuttuu tekstissä huudoksi. Tätä kuvaa seuraava esimerkki:

Halie's voice: *Why do you enjoy stirring things up?* Dodge: *I don't enjoy anything.* Halie's voice: *That's a terrible thing to say.* Dodge: *Tilden!* Halie's voice: *That's the kind of statement that leads people right to the end of their rope.* Dodge: *Tilden!* Halie's voice: *It's no wonder people turn to Christ!* (Shepard 1997, 68.)



*Buried Childissa* hahmojen pakkomielle kuvastuu siten, että karakterit ovat pirstaloituneet fotorealistisessa kontekstissa syvälle *genotekstiin*. Allan Bloom puhuu *a real self* -käsitteestä, jolla hän näkee prioriteettien asettuvan ei-tietoiseen ja ei-julkiseen kanavaan totuuden hetkenä, jona yksilön on laskelmoitava oman olemisen ja ympäristön välinen ratkaiseva hetki. (Bloom 1987, 174). Tämä hetki on verrattavissa fotorealismien tilan pysähtyneisyydelle, jossa hahmon on tehtävä valintansa.

Shellyn hahmo *Buried Childin* toisena keskushenkilönä toteuttaa mielestäni Bloomin ajatusta *väkivaltaisen maskuliinisuuden* paineessa. Toisaalta näen, että Shellyn oma *a real self* paljastuu ennen muuta toisten hahmojen *real self* -olemusten yhteydessä, ja ponnekkaimmin se ilmenee tekstin dynaamiikassa paitsi toisen keskushenkilön Dodgen kautta myös näytelmän loppupuolella Halien kautta:

Halie: *Did you drink your whiskey?*, Shelly: *No! And I'm not going to either!* Halie: *Well that's a firm stand. It's good to have a firm stand.* Shelly: *I don't have any stand at all. I'm just trying to put all things together.* (Shepard 1997, 118.)

Näytelmän machokultti ilmenee puolestaan itseriittoisuutena, jolla maskuliinista hyväksyttävyyttä käsitellään fotorealismien kontekstissa. Näen tämän kuvan yhä voimassa olevana amerikkalaisena piirteenä, jonka juuret ovat western-henkisessä oman edun tavoittelussa. Itsenäisyys on yhtä kuin amerikkalaisuus, ja siitä on pidettävä kiinni hinnalla, millä hyvänsä. Shepard on itse myöntänyt, että hänen näytelmissään miesväkivalta esittäytyy jonkinasteisena eksorkistisena [manauksen omaisena] pyrkimyksenä tuottaa miehisyttä, näyttää miten on, elää ja käyttäytyy tosi(amerikkalainen)mies. (Bottoms 1998, 16.)

*Väkivaltaisen maskuliinisuuden* machokultti ilmenee myös tutkimukseni edellisessä luvussa valotetussa isä-poika-suhteessa. Dodgen pelko yksin jäämisestä on synonyymi tuskalle, jota mies karttaa tekemällä poikien läsnäolon oman *habituksensa* osaksi. Näen isoisän ikään kuin hyväksikäyttävän vanhinta poikaansa omaa *valtahabituustaan* syövän pelon hallitsemiseen. Niin ikään koen, että tässä pelossa elävät pojat, Tilden sekä

Bradley, eivät kykene normaaliin tunteiden ilmaisuun, vaan he pystyvät ahdistuksessaan kuvaamaan ainoastaan murhatun lapsen fyysisiä yksityiskohtia, ja tätäkään eivät vanhemmilleen, vaan perheen taustoja tuntemattomalle henkilölle Shellylle. Isä-poika-suhteen keskinäistä väkivaltaa perustelen Bigsbyn näkemyksellä, jossa fotorealismien kontekstin tai karakterin piilevä merkitys arvioidaan uudelleen suhteessa siihen, miten objekteja havainnoidaan tietoisuudesta itsestään käsin. (Bigsby 1985, 150.)

## 4.2 Naiset erotisoituina ja ostettuina objekteina

*Kirsikkapuistossa* Ljubov Andrejevnan veljellä Gajevilla on selkeä kuva sisarestaan: *Hän on kaunis, hyvä, herrtainen, minä rakastan häntä suuresti, mutta mitä lieventäviä asianhaaroja siinä koettaisikin keksiä, täytyy myöntää, että hän on synnillinen nainen. Se näkyy hänen pienimmästäkin liikkeestään.* (Tšehov 1980, 34.) Näen *Buried Childin* Shellyssa ja *Kirsikkapuiston* Ljubov Andrejevnaassa selkeän erotisoidun julkisen naisen kuvan, josta Worthen puhuu. (Worthen 1992, 41). Tämä tarkoittaa, että näiden näytelmien keskeisimpien naishahmojen Shellyn ja Ljubov Andrejevnan ideologinen näkökulma on havaittavissa tekstin sosiaalisessa viitekehyksessä. Koen, että nämä naishahmot tulevat näkyviksi aristoteelisen mimesiksen eli jäljittelyn kautta, jossa näytelmän aihe pitkälti ohjaa Shellyn ja Ljubov Andrejevnan toimintaa ja heidän tekemiään valintojaan.

Tässä kohdin on syytä nostaa esille jo aiemmin käsiteltyä absurdin draaman olemusta, joka vastaa erityisesti kysymykseen näytelmän dramaturgiassa puhutusta itsestä (*self*). Esslin esittää kysymyksen, mitä tarkoittaa absurdissa draamassa saavutus tai saavuttaminen subjektin ja objektin välisessä identifioitumisprosessissa. Hän väittää, että kohteella (*object*) on halu samaistua aiheeseensa (*subject*), jonka tässä yhteydessä näen nimenomaan käsitteen *self* laajemmassa kontekstissa. (Esslin 1986, 51.) *Buried Childissa* tulkitsen, että identifikaatiossa miesten erotisoima objekti Shelly ja hänen halunsa saada tietää totuus on näytelmän dramaturgiassa kyseenalaistetun murhatun lapsen subjekti, johon nuori nainen samastuu. Kuten Esslin itse toteaa, absurdin draaman subjekti on kuollut ja ehkä tämä on tapahtunut useampaankin kertaan. *Buried Childissa*

keskushenkilön halu on saada tietää totuus – totuus, joka on muuttanut muotoaan jo monta kertaa tekstin edetessä, ennen kuin se elottomanakin saa jonkilaiset kehukset.

Sen sijaan tulkitseen tekstissä, että isoäiti Halie yrittää peittää perheen brutaalia tekoa rousseaulaisen keskiluokkaisuuden aatteen hengessä. Bloom on kirjoittanut Rousseauin vaikutuksesta amerikkalaisessa *self*-käsitteessään, jossa hän on havainnut sen hinnaksi sille henkilölle, jolla on vähiten varaa kohdata todellista itseään (ks. *a real self*, s.46). Toisin kuin näytelmän mieshahmot, jotka hamuavat synninpäästöä isoisän teosta, Halien hahmo asettuu tässä kiehtovassa hierarkiassa yhteiskunnallisten halujen bourdieulaisittain kuvatuksi ostetuksi objektiksi, jolle ei edes luvata *self*-olemuksen täydellistymistä, saati synnistä pelastumista. Rousseauin ajatus räjäyttää yksinkertaiseksi mielletyn luonnon ja yhteiskunnan harmonisen järjestyksen, jonka Bloom on mieltänyt Amerikan lähtökohdaksi ja jonka *Buried Childin* kärsivässä naiskuvassa näen bourdieulaisen *habituksen* Amerikalle tyypillisenä raadollisena *self*-olemuksena.

Tekopyhänä kirkkorouvana pitämäni Halie tahtomattaan puolustelee poikiensa olemuksen karkeutta ja siveettömyyttä Shellylle tekemällä tästä oman olemuksensa synnillisen subjektin ja itsestään kärsivän objektin. Täten Haliestä tulee teeskennellyssä *petit-bourgeois*-viitekehityksessä puolueeton hurskastelija Father Dewisin silmien alla:

*Halie: They don't train like they used to. Not at all. They allow themselves to run amuck. Drugs and women. Women mostly. (Halie hands the cup of whiskey back to Shelly slowly. Shelly takes it.) Halie: Mostly women. Girls. Sad, pathetic little girls. (she crosses back to Father Dewis) It's just a reflection of the times, don't you think Father? An indication of where we stand? Dewis: I suppose so, yes. Halie: Yes. A sort of a bad omen. Our youth becoming monsters. (Shepard 1997, 117.)*

Vince näkyy niin ikään irrottautuvan *a real self* -olemuksestaan rakentaakseen Shellyn tavoin heille paremmin muotoutuvaa bourdieulaista *habitusta*. Haluan tässä kohdin viitata O'Neillin *More Stately Mansions* -näytelmään (1964). Siinä keskushenkilö Simon kulkee runoilijan haaveistaan huolimatta vaimonsa Saran viitoittamaa yrittäjätietä ja sallii täten

naisten määrittellä uudestaan olemustaan ja yhtäältä myös elämäntaloutaan. Kuten Diggins toteaa O'Neill-tutkimuksessaan, näytelmässä Simon jättää taakseen Thoreaun aatteet – kuten teki Amerikka itse. (Diggins 2007, 121.) Näin tekee myös *Buried Childin* Vince, tosin ei suinkaan naisten vaatimuksesta – kuten ei *väkivaltaisen maskuliinisuuden* representaatio sallisikaan – vaan mieheltä miehelle lankeavan *habituksen* bourdieulaisena perintönä sekä perhehistoriaan sisällytetyn brutaaliuden vaateena:

Vince: *I am a murderer! Don't underestimate me for a minute! I'm the Midnight Strangler! I devour whole families in a single gulp!*  
(Shepard 1997, 126.)

Tulkitsen, että näytelmässä syyllisyys pakottaa Vincen uuteen *a real self* -olemukseen. Tässä miehen uudessa olomuodossa jatkuu tekopyhän naisen pahuus, jopa papin vahvistama amerikkalaisen ”hyvän” perheen ja suvun pönkitetty *petit-bourgeois*-kuva: Dewis: *There's nothing to be afraid of. These are all good people. All righteous people.* (Shepard 1997, 121.) Yhtäältä myös Halien bourdieulaisittain tuotettu olomuoto luo jonkinlaisen esteen äiti-poika-suhteelle. Halie piiloutuu pojiltaan Tildeniltä ja Bradleyltyä kyeten kohtelemaan heitä ainoastaan *väkivaltaisen maskuliinisuuden* suoman naispaholaisena muotoutuvan *self*-olemuksen kautta.

### 4.3 ”A Brutish being is true man”

Digginsin O'Neill-tutkimuksessa hyvä ja paha eivät välttämättä ole yksinkertaistettuja sosiaalisia konventioita, jotka vaihtelevat kulttuureittain ja jotka siten olisivat vain rakennelmia odottamassa uudelleen rakentamista. Kuten on jo aiemmin kuultanut *Buried Childin* Halien hurskahtelussa, myös monessa O'Neillin näytelmässä – tässä luvussa vertailuesimerkkinä olleessa *More Stately Mansions* -draamassa – uskonnolliset arvot ovat tuhotut modernissa yhteiskuntäkäsityksessä, kun yksilö on ymmärtänyt perimänsä juuret.

Digginsin mukaan ymmärtäessämme, mistä ideat kumpuavat historiallisesti, haluamme häpäistä ne paljastamalla niiden alkuperäisen epävarmuuden (Diggins 2007, 126). Tämän

voisi eräällä tapaa mieltää Bloomin *a real self* -olemuksen suojeluksi, jota esimerkiksi Halie käyttää peittäessään synnyttämiensä lasten epävarmat taustat ja osittain myös heidän epävarmaksi jäävän isyyden:

Dodge: *Bradley doesn't even live here!* Halie: *It's his home as much as ours. He was born in this house!* Dodge: *He was born in a hog wallow.* Halie: *Don't you say that! Don't you ever say that!* Dodge: *He was born in a goddamn hog wallow! That's where he was born and that's where he belongs! He doesn't belong this house!* (Shepard 1997, 76.)

Jatkuvuus ja sen mukana myös itse vapaus ei kuitenkaan Digginsin mielestä ole harhauttava silloin, jos mieli on kyvytön ajattelemaan itse. O'Neillin *More Stately Mansions* -näytelmän Simon pohjimmiltaan kieltää sen, mitä hän tietää itsestään – Bloomin ajatusta tulkiten, *a real self* -olemuksestaan – ja täten hän ajautuu pysyvään konfliktiin, jossa hän elää jakautuneena *self* -olemuksena itseään vastaan. Kuten Diggins O'Neill-tutkimuksessaan päättelee, Simon – aivan kuten *Buried Childin* Vince – on vapaa valitsemaan, mutta vapaus on menneisyydessä koettua ja ihannoitua vapautta. Nykyinen ja tuleva vapauden illuusio on ”isä on perheen pää” -muodostaman myyttikuvan orjuuttama (Diggins 2007, 126, 125.) Vince joutuu *Buried Childissa* suhteuttamaan suvun geneettisen alkuperänsä, *a real self* -olemuksensa sekä tulevaisuuden kohtalonsa. Menneen myyttikuvan kehyksissä hän on tuleva olemaan samanaikaisesti niin mielensä kuin halunsakin herra ja orja.

Olen tässä tutkimuksessa tuonut ilmi Bonnie Marrancan näkemykset Shepardin hahmojen rakenteesta. Aiempiin Esslinin ja Bloomin *self*-käsitteen sekä Bigsbyn esittämiin fotorealimin ajatuksiin vedoten on syytä palata Marrancan Shepard-tutkimukseen. Marrancan mukaan Shepardin radikaalinen transformaatio perinteisestä realistisesta karakterististä perustuu siihen, että henkilöahmo toimii fragmenteissa, kuiluissa ja muunnoksissa – kaikessa, joka rikkoo jatkuvuuden.

Marranca käyttää Shepardin yhteydessä termiä *the transformational character*, joka tarkoittaa, että draaman henkilöahmo ei välttämättä ole itse yksin vaan useita itsejä on

kasautuneena samaan hahmoon. Marrancan mukaan nämä kerrostuneet *self*-olemukset ovat kyltymättömän muunnoksen alaisia. (Marranca 1981, 14). Mikä erottaa ratkaisevasti *Buried Childin* ja *Kirsikkapuiston* hahmot toisistaan on juuri se, että Shepardin muodonmuutosta hakevalla hahmolla on joustava ja eteenpäin vievä suhde muuntuvien todellisuuksien maastossa, kun taas perinteinen Tšehovin hahmo realistisessa draamassa on jo alusta asti suhteutettu todellisuuteensa, johon sen on muunnuttava tämän todellisuuden itsensä suhteuttamana seurauksena. Shepardin moraalisuus onkin Marrancan mielestä piilotettuna dramaturgiseen muotoon, ja itse näen, että *Buried Childissa* tämä toteutuu, koska näytelmän henkilöhahmot kehittyvät menetyksen kanssa kommunikoinnin seurauksena ja toimivat vailla toisenlaista ratkaisua väkivaltaisten ihanteiden saastuttamassa tekopyhässä tilassaan.

Stephen J. Bottomsin Shepardia käsittelevän teoksen *The Theatre of Sam Shepard – State of Crisis* (1998) mukaan *Buried Childissa* tylyt keskustelut toimivat hahmojen yhteismotiivina ylläpitää valtaa perheessä. Bottoms kirjoittaa, että näytelmän odottamattomat teot voidaan ymmärtää epätoivoisiksi yrityksiä painaa unohduksiin *a real self* -olemuksesta ahdistavat, ja tunteita repivät haamut, joihin henkilöillä ei ole kontrollia. Hahmot säilyttävät Bottomsin määrittelemän *schizoid instability* -luokitellun olemuksen, jonka fyysiseen senhetkisyys he voivat luottaa, ja vakuuttaa itsensä olemassa olevaksi suhteessa ulkoiseen vastaanottoon. Tämä [*skitsoidinen epävakaa tila*] tarkoittaa, että hahmot ovat minuutensa alituisen luomisen ja uudelleen luomisen kehässä, eivätkä tunne tarvetta riisua maskia taikka roolien valepukua. (Bottoms 1998, 15.)

Bottomsin *schizoid instability* -olemuksen voi mielestäni rinnastaa O’Neillin draamoissa esitettyyn maskidraamaan. Tästä sairaasta hahmon tilasta esimerkkinä on Vincen riehuminen *Buried Childin* lopussa, jossa hän sekavassa tilassaan kuvittelee Shellyn paradoksaalisesti talon vangiksi:

Vince: (to Shelly) *Have they got you prisoner in there, dear? Such a sweet young thing too. All her life in front of her. Nipped in the bud. [--] We'll have to negotiate. Make some kind of a deal. Prisoner exchange or something. A few of theirs for one of ours. [--] Don't come out here! Don't you dare come out here! [--] This is taboo territory. No man or woman has ever crossed the line and lived to tell the tale!* (Shepard 1997, 127.)

Tulkitsen, että *Buried Childin* symbolisessa voimakentässä, ei vain Vincestä, vaan kaikista näytelmän henkilöhahmoista tulee Bottomsin skitsoidisen epävakaa tilan varassa hoipertavia Amerikan kansakunnan väkivaltaisen maskuliinisuuden myytissä eläviä ja bourdieulaisittain tahtaan toteuttavia vaivaisolentoja.

#### 4.4 *Buried Childin* näyttämöllinen, avoin *dream realism*

*Buried Childin* kodissa ei ole rakkautta, mutta se ei estä hahmojen pyrkimystä luoda jonkinlainen järjestys kaaokseen. Sadomasokistisessa tyhjiössä he tarvitsevat toisiaan ja toistensa läsnäoloa. Samanaikaisesti he hyväksikäyttävät toinen toistaan halveksunnan ja väheksynnän foorumina, jossa kukin karaktääri kilpailee toisen perheenjäsenen tunnustuksesta omalle olemassaololleen. Tästä huolimatta näytelmän hahmot ovat haluttomia kommunikointiin, mutta juuri pelko hiljaisuudesta sekä tuska jakautuneesta, *skitsoidisesta epävakasta self* -tilasta ajaa heidät toinen toistaan loukkaaviin keskusteluihin. Tätä puhumattomuuden piinaa on tavalla tai toisella estettävä ja siksi heidän äänessään kuulee kieroutuneen descartesilaisuuden kaiun: *I talk, therefore I am*. Vaikka hahmot olisivat kyvyttömiä ajattelemaan itse, niin he tarvitsevat tässä unitodellisuudessa elääkseen myös realistista hiljaisuuden rikkomista, oman äänen kuuntelemista ja vakuuttumista omasta olemassaolostaan. (Bottoms 1998, 164–165.)

Näen jakautuneen *self*-olemuksen myös lohduttavana aspektina *Buried Childin* miljöön muovaajana. Digginsin O'Neill-tutkimuksessa käy ilmi, miten O'Neillin hahmojen

loputtoman halun angsti ajaa heidän *self*-olemustaan kahteen vastakkaiseen suuntaan: halu joko kasvaa yksilön sisällä jättäen ulkopuolisen maailman omaan arvoonsa, tai se laajenee maailman ulkopuolelle kiivaina toiminnan muotoina saamatta koskaan täyttä tyydytystä. Näiden kahden ääripään prosessissa *self*-olemus hämärtyy. Se on aina liikkeessä aikaansaaden kaoottisuudessa konfliktoituvat tunteet vaikuttamaan yksilön ja yhteiskunnan välillä. (Diggins 2007, 128–129.)

Shepardin näytelmien voima piilee niiden tapahtumien poissaolossa – tilassa, jonka hän jättää lukijan taikka katsojan mielikuvituksen varaan. Marrancon mukaan tässä myyttisessä tilassa ilmentyy amerikkalainen kokemus (*American experience*), joka paikantuu fiktiivisten henkilöiden olossa ja olemuksessa. Tulkitseen *Buried Childin* näyttämökuvan unitodellisuuden tyhjäksi tilaksi. Kuten Marranca on havainnut, se syntyy ja elää hahmon senhetkisessä mielessä – tilassa – jossa myytti on muovannut itsensä näkymättömäksi (Marranca 1981, 32–33), ja josta edelleen itse tulkitseen, että tämä on tila, jossa moninaisena analysoimani *self* tekee itsensä ymmärrettäväksi konseptiksi.

Shepard on itse todennut: '*Everybody's caught up in a fractured world that they can't even see* (Bigby 1985, 221)'. Shepardin avoin *dream realism* -tila kiinnittyy todellisuuteen, joka ei välitä sen rationaalisesta muodosta. Avoin, unenomainen todellisuus ylistää eroavaisuuksia, asioiden tai tilojen epäsäännöllisyyksiä sekä kokemusten simultaanisuutta laajennetussa aika-tilahaarukassa. Havainnollisin esimerkki mieltämästäni *dream realism* -tilasta on Shepardin ensimmäisiin näytelmiin lukeutuva vuonna 1965 ensi-iltansa saanut *Icarus's Mother*, jossa hahmojen olemassaolon provosointi käyttäytymisen takana on arvoituksellinen, ja jossa kuvien (ks. O'Neillin *scenic images*, s.4–5 ) dramatisointi kumpuaa yksilön ja ryhmän tietoisuudesta rakentuen uudelleen populaariksi ydintuhoa kuvaavaksi apokalyptiseksi myytiksi (Bigby 1985, 222–223).

Shepardin draama-ajattelussa yksinkertaisinkin näyttämö luottaa pohjimmiltaan muinaismaailman ekspressiiviseen esteettisyyteen ja mytologian moderniin luentaan. (Bigby 1985, 227). Shepard ulottaa kiinnostuksensa maailmaan muodon takana välittäen myytin merkityksen enemmän mysteerisenä kuin traditionaalisenä kaavana. (Bigby



1985, 231). Tässä mielessä Digginsin O'Neill-tutkimuksessa havaittu pettämätön vapaus toimii toistuvana tekstin mysteerisenä elementtinä ja hakee mielestäni oikeutusta hahmojen valtasuhteissa. Esimerkkinä *Buried Child*issa on Dodgen Shellyyn kohdistuva, kyvyttömyydessä, mutta vapauttavassa unitodellisuudessa luotu imaginaarinen tulevaisuuden ja sen mukaisen ihmisen *self* -kuva:

Dodge: *Full of faith. Hope. Faith and hope. You're all alike you hoppers. If it's not God then it's a man. If it's not a man then it's a woman. If it's not a woman then it's the land or the future of some kind. Some kind of future.* (Shepard 1997, 109.)

*Buried Child*in *dream realism* -tilan muodostamassa kokonaiskuvassa näen, että näytelmän miehet ovat väkivaltaisen maskuliinisuuden täydellisiä toteuttajia. Kuten Shelly saa karvaimmin kokea häijyn Bradleyyn myötä:

Bradley: *(sitting up on sofa) We don't have to tell you anything, girl. Not a thing. You're not the police are you? You're not the government. You're just some prostitute that Tilden brought in here.* (Shepard 1997, 120.)

Vaikka Shellyn naiivius särkyä näytelmän edetessä, niin silti nainen lopussa uskottelee itselleen, että hän lähtee talosta yhdessä Vincen kanssa. Se, että Vince päättää jäädä taloon ja perheeseen, on merkki Shepardin unitodellisuuden lohdullisesta toteutumisesta. Shelly luovuttaa näytelmän lopussa lähtemällä talosta ja täten antaa Vincen nauttia menneen myyttikuvan heijastamasta väkivaltaisen maskuliinisuuden *self*-olemuksestaan. *Buried Child*in unitodellisuudessa talon henki jatkaa myyttinä elävää, teeskenneltyä bourdieulaista perheonnea. Vincestä tulee jakautuneen ja pakottavan muunnoksen *self*-olemuksessaankin vain kaoottiseksi kuvatun symbolisen näyttämön tahrima poikapolo:

Halie: *There wasn't a mean bone in his body. Everyone loved Vincent. Everyone. He was the perfect baby.* (Shepard 1997, 128.)

## 5 ”SHEPARDILAISUUS?”

Näen, että *Buried Child*issa yhdistyvät sekä O’Neillin tarkoittama *behind life* -näyttämökuva että Tšehovin realistinen teatterimiljö. Ensin mainittu nousee dramaturgian kannalta tähdellisemmäksi, koska sen avulla on mahdollista tulkita Shepardin tekstiin piilottamia esineitä ja muita tekstielementtejä myyttisen luennan avulla, jota olen harjoittanut tämän tutkimukseni luvuissa. Marranca on todennut, että parhaissa töissään Shepard on kyennyt avaamaan henkilöahmon emotionaalisen territorian, jossa tämä voi turvallisesti projisoida tunteitaan ulospäin – tunteita, jotka ovat ahmon henkilökohtaisessa imaginaarisessa maailmassa (Marranca 1981, 19–20) ja jotka tässä yhteydessä tulkiten O’Neillin kaltaiseksi *behind life* -näyttämöä kuvaavaksi poeettiseksi tekijäksi.

Shepardin teksteissä hahmojen tunteet syntyvät usein yksittäisestä havainnosta ja rakentuvat vähitellen verbaalisiksi taikka visuaalisiksi kuvien ketjuiksi. Nämä kuvasarjat ilmentävät karakterin sisäistä havaintoa tai kuvaa, joka ylittää hänen välittömän tilanteensa senhetkisessä mielikuvitustodellisuudessa (Marranca 1981, 19–20.) Marrancan mukaan *Buried Child* on Shepardin töistä vähiten provokatiivisin, koska sen symbolinen kieli on tutumpaa. Siksi koenkin, että on kiehtovaa tarkastella sitä, missä määrin eurooppalaisen ja amerikkalaisen draaman symbolifunktiot kohtaavat, esimerkiksi sosiaalisten suhteiden muodostamassa kehässä. Näen symbolisen näyttämön ennen kaikkea kiehtovana dramaturgisena areenana, josta voidaan muun muassa poimia kirjailijan – tässä tapauksessa Shepardin – kerrontaan simultaanisesti limittyviä subjektiivisia ja objektiivisia oletuksia, kuten olen tehnyt tutkimuksessani Bourdieun avulla.

*Buried Child* on draama, joka nykydraama-ajattelussa on luokiteltu näytelmätekstien goottiseen genreen kuuluvaksi. Näytelmää hallitsevat epämääräinen kronologia, identiteetin sumentumat, vääristynyt seksuaalisuus sekä groteski elämäntyyli. (Bottoms 1998, 159.) O’Neillin *scenic image* -mallia mukaillen groteskius yhdistyy ”sarjakuvamaisten” hahmojen kanssa synnyttäen yliampuvan näyttämömiljöön. Tutkimuksessani on kuvastunut se, kuinka häpeä ja katkeruus ovat tekstin pysyvä tila,

jossa armahdus saattaisi estää elämän sietämisen. Muistin vääristäminen ja hiljaisuus heijastuvat tekstistä hahmojen hätähuutona ja pelkona.

Järjettömyydessään *Buried Childista* muodostuu kaikkiaan traaginen perhedraama, jona sitä on kuljetettu tässä tutkimuksessa Tšehovin *Kirsikkapuiston* osittain absurdina rinnakkaismaailmana. Näytelmässä henkilöahmot ovat pyrkineet unohtamaan muinoin avioliiton ulkopuolelle syntyneen ja sittemmin murhatun lapsen. Tämä hirveä salaisuus on syönyt näytelmän jokaisen henkilön mielenrauhaa, eikä vähiten perheen isoisän Dodgen, joka on syyllinen murhaan. Tekstistä piirtyy kuva jonkin tason inkarnaationa leijuvasta, jo kauan sitten tuhotusta perhe-elämästä, joka oli ennen hyvä. Murhatun lapsen myötä talossa henkii rakkaudettomuus, jossa mennyt ja tuleva koetaan yhtä mitättöminä. Perhe pyrkii peittelemään syntiä katkerien, tuomitsevien valitusten varjolla sekä hakemalla samanaikaisesti kiihkeästi hyväksyntää elämälleen. Tämä unenomainen kuvajainen heistä jää lopulta jäljelle näyttämön suuressa *self*-potretissa.

Tutkimukseni aiemmista luvuista voidaan päätellä, että *Buried Childin* hahmot ovat aikaan ja paikkaan jähmettyneitä eräänlaisia haamuolentoja. He elävät egojensa kyltymättömässä ilmapiirissä, jossa toisten läsnäolo saa hengityksen salpautumaan, milloin kauhusta, milloin sairaudesta, tai vammasta. Yksinäisyys on yksi näytelmän tärkeimmistä teemoista, joka aika ajoin rinnastetaan toiseen yhtä tärkeään teemaan, kuolemaan.

Perheen isoäidille Halielle myyttisen Ansel-pojan olemattomuuden konnotisoima kuolema tai vastaavasti Dodgen pakokauhu yksin jäämisestä ovat hahmojen *dream realism* -tilaan läheisesti sidottuja turvasatamia. Näkymättömänäkin Ansel-hahmo on eräänlainen turva Halielle, koska se helpottaa pitämään kiinni jossakin, joka oli ennen osa häntä ja hänen *self*-olemustaan. Vastaavasti Dodgen autonomisena esiintyvä olemus alkaa rapista näytelmän lopussa muiden häneen kohdistamien ulkoisten objektien ristipaineessa. Tässä emotionaalisessa stressissä originaalit vietit ottavat vallan, jolloin miehen olemisesta tulee lopulta Julia Kristevan määrittelemän *subjektiivisen olemisen tapa* – tapa joka on syntynyt negatiivisen kokemuksen kautta (Stewen 1991, 132). Tätä

perustelen sillä, miten olen tässä tutkimuksessa esitellyt *Buried Childin* hahmojen teeskentelyn kautta kertynyttä voimaa heidän subjektiivisissa *self*-olemuksissaan.

## 5.1 Virtuosaisten sooloilijoiden jumalaton *self*

1900-luvun lopun amerikkalaisessa draamassa nousi keskeisesti esille absurdiuden ohella viha, jota eksistentiaalisessa filosofiassa pidettiin moderniin yhteiskuntaan kuuluvana. Absoluuttiset arvot väistyivät, kun elämän peruskysymysten pohtiminen tuli tehdä tietoiseksi ihmisestä itsestään käsin ja hänen elämisestään universumin sisällä. Tässä filosofisessa suuntauksessa tärkeimmäksi muodostui käsite *self* siinä mielessä, että eksistentiaalistit asettivat ensisijaiseksi kysymykseen olemassaolon (*being*) määrittelyn. Sitä ei kuitenkaan pelkkä oleminen itsessään pysty syvällisesti selittämään, koska eksistentiaalisessa filosofiassa elossa oleminen ei ole vielä kyllin riittävä, vaan ihmisen olemassaolo on ennen kaikkea laaturiippuvainen tila. (Brockett and Findlay 1973, 584.)

Tässä ihmislaadun oikeutuksessa tai sen oikeudettomuudessa toteutuu mielestäni *Buried Childin* hahmojen aiemmin käsitelty *habitus* sekä Rousseau'n *self*-määritelmä, jotka kumpikin kuvastavat Marranca mieltämän shepardilaisen draaman henkilöihahmojen ekspressiivistä karakteriolemusta. Marranca erottelee draaman henkilöihahmot sen mukaan, ketkä keskustelevat (*talk*) ja ketkä puhuvat (*speak*). Ensin mainittu koskee Marranca mukaan Shepardin karakterejä, joita keskustelun ohella dominoivat yleisesti – kuten mielestäni myös O'Neillin hahmoja – enemmän monologi- kuin dialogisuusdet. Shepardin hahmoista kehkeytyy esiintyjä (*the performer*), joiden *self*-olemus henkii enemmän itselleen puhumisena, varsinaisen toiminnan jäädessä toissijaiseksi tekijäksi. Olen viitannut työssäni aiemmin hahmojen speaktaakkelinomaisuuteen, joka jälleen yhdistää *Buried Childin* ja *Kirsikkapuiston* henkilöt. Juuri puhumalla *Buried Childin* karakterit yrittävät ennen muuta kestää jo aiemmin mainittua emotionaalista stressiä. (Marranca 1981, 22, 28–29.)

*The true self is not only good for individuals but provides a basis for consensus not provided by religions or philosophies,* kirjoittaa Allan Bloom omassa *self*-

määritelmässään (Bloom 1987, 175). Hänen mukaansa halusta (*desire*) tulee eräänlainen oraakkeli, jonka johdolla keskustelua käydään, kun taas menneisyydessä halu oli pikemminkin kyseenalainen ja vaarallinen osa olemustamme. Halusta kehkeytyy eksistentiaalisessa kontekstissa suostutteleva. Siitä tulee voimakkaiden kokemusten, esimerkiksi pelon ja väkivaltaisen kuoleman, seurauksena henkilön olemukseen myötävaikuttava piirre.

Bloomin *self*-ajatus halun sisällä kulminoituu mielestäni *Buried Childin* Dodgen ja muiden hahmojen kyseenalaistettuun haluttomuuteen tuoda näytelmän edetessä lapsen surma julki. Shellyn taloon tulon jälkeen kauhu kasvaa kasvamistaan hahmojen välittöminä ja vyöryvinä subjektiivisina *self*-kokemuksina, ja mikä olennaisinta tässä, kokemus lapsen kuolemasta pyritään kieltämään. Kuten Bloom toteaa, ja kuten erityisesti Dodgelle viimein käy, yksilön voidaan nähdä käyttäytyvän kuin kuka tahansa suostutteluun taipuvainen henkilö käyttäytyy. Tämä aspekti viittaa Shepardin henkilöhahmoissa todettuun karikatyyrimäisyyteen. Toisaalta hahmoista häviävät ne kuvitteelliset rajoitukset ja voimakkaat piirteet, jotka pidättäisivät heitä käyttäytymästä eri tavalla, mikäli kyseessä olisi lapsen luonnollinen kuolema. (Bloom 1987, 176.)

Eksistentialismin amerikkalaisen teatterin viitekehyksessä on väitelty siitä, kuinka jokaisen yksilön tulisi määritellä omat arvonsa, jos hän haluaa tulla olemassa olevaksi yksilöksi. (Brockett and Findlay 1973, 584). Tämä ajatus on mielestäni liitettävissä Bourdieun *habituksen* nimenomaan ulkoisen auktoriteetin valossa, koska toisin kuin Bourdieun *habitus* yleisesti vastustaa muutosta, eksistentialismi pyrkii rimpuilemaan vapaaksi ulkoisista auktoriteeteista pakottaakseen yksilön löytämään itsessään piilevät valinnan ja toiminnan tilat.

Eksistentialismin pääsuunnan kannattajana usein nähdyn Jean-Paul Sartren yksi ydinajatus on Nietszchen tavoin se, että Jumala ei ole enää olemassa maailmassa, josta samanaikaisesti on kadonnut ihmisarvojen taivas. Näen *Buried Childin* hahmot jumalattoman universumin eräänlaisina vastapuolina. He eivät ole täysin luopuneet kuuliaisuudesta ylempää auktoriteettia kohtaan Bourdieun *habituksen* vuoksi, mutta he Sartren teoriassa ovat kieltäytyneet valitsemasta vapauden ja joutuneet sen seurauksena

kauheiden tapahtumien otteeseen. Tässä näkökulmassa tekstissä muotoutuva hahmojen kokonainen *scenic image* on ikään kuin näennäisesti synnistä vapaa absurdikonstruktio. Etenkin Dodgen ymmärrys siitä, että hän elää merkityksettömässä universumissa, kasvattaa miehen salaisuuden taakse patoutunutta vihaa, joka kulminoituu kuvotukseen ja epätoivosta syntyneeseen hyödyttömyyden kokemukseen.

Dodge: [--] *It lived, see. It lived. It wanted to grow up in this family. It wanted to be just like us. It wanted to be a part of us. It wanted to pretend that I was its father. She wanted me to believe in it. Even when everyone around us knew. Everyone. All our boys knew. Tilden knew.* (Shepard, 1981, 124.)

Tulkitsen Dodgen tekemän lapsen surman yhteiskunnalliseksi teoksi Bourdieun *habitus*-teorian valossa. Miehellä on tarve sulautua sosiaaliseen ja moraaliseen minäänsä, joka eksistentiaalismin olemassaolon tajunnassa on mahdollista vain valinnan ja toiminnan kautta, koska *'man is only what he does'* ja *'man becomes what he chooses to be.'* (Brockett and Findlay 1973, 586.) Kuten olen aiemmissa tulkinnoissani antanut ymmärtää, Dodge surmaa lapsen perheen hyvinvointia ajatellen ja oman kunniansa vuoksi. Hän ei halua tulla halveksituksi muiden silmissä ja uskoo siksi, että hän omaa ja perheen etua ajavalla pakkomielteellään voittaa moraalin puolelleen välittämättä muiden vastustuksesta taikka tekoon sisältyvästä vaarasta. Dodgen valheellisesta *petit-bourgeois*-asusta tulee tällöin paitsi yksilön pönkitetty *self* (ks. Halien *self*, s.48), myös hänen itsensä vapaasti valitsema jumalaton *habitus*, joka anelee teennäistä synninpäästöä likaantumatta. Tällöin se ei bourdieulaisittain myöskään muutu.

## 5.2 Shepardin sanamaailman maagisuus

*Personality is everything that is false in human being...* (Marranca 1981, 13). Näin on sanonut Shepard itse. Hänen hahmojensa sisäistä ja/tai ulkoista-olemusta voidaankin problematisoida monesta eri näkökulmasta: Mitä, jos ei ole olemassa totuudenmukaista *inner self* -olemusta, vaan kaikki, jopa näyttelijän vapaana vellova olemus on roolin taikka roolien sanelemaa? Mitä, jos idea hahmon *personal essence* -määritteestä on vain

pinnalta ulospäin avautuvan persoonallisuuden luomaa fiktiota, jolloin se kykenee luomaan illuusion hahmoon uskotusta syvyydestä (Bottoms 1998, 13–14.)

Tämä kysymys koskettaa Shepardin näytelmissä ilmenevää hahmojen vastaikkainasettelua: subjektiivisuus-objektiivisuus, todellisuus-fantasia, maskuliinisuus-feminiinisyys ja niin edelleen, mutta samalla se herättää myös kysymyksen, miksi nämä henkilöt ovat samassa tilassa ja kuinka he toimivat suhteessa toisiinsa huolimatta identiteettikriisistä, eksistentiaalisesta ja ontologisesta ongelmasta. (Bottoms 1998, 12, 4.)

Mihail Bahtin, joka ymmärtää kirjallisen tekstin kauttaaltaan systeemiksi, pohtii, kuinka tekstin merkitys syntyy, ei kysymällä, mitä teksti on, vaan kuinka se voi olla erilaisia asioita yhtä aikaa. Pekka Pesonen puhuu Bahtinin yhteydessä ”sanamagiasta” (Pesonen 1991, 33), jossa näen yhtenevän intertekstuaalisen pinnan shepardilaisen draaman kanssa. Tämä sanojen taianomaisuus perustuu dynaamiseen käsitykseen kielestä jatkuvasti muuttavana, uutta luovana prosessina, jossa vallitsee dialektinen suhde sanojen ja niiden lukemattomien eri kontekstien välillä.

Bahtinin dialoginen ymmärrys kätkee sisäänsä niin ikään tutkimuksessani monipolvisena kulkenneen *self*-käsitteen. Teoreetikolle sana on vailla kiinteää merkitystä ja merkitys määräytyykin vasta käyttötilanteessa. Kertoja saattaa puhua sankarille tai sankarista, mutta puhuessaan hänellä on ilmaisun, sanan taikka kontekstin mukana jo aiemmin saatu tai kenties myös oletettu uusi vastaus. Tämä näkökulma liittyy *Buried Childin* dramaturgian vielä vahvemmin myyttiseen luentaan, koska monet hahmojen käymät keskustelut kuuluvat menneisyyteen, tai mikä näytelmän tekstissä kiehtovinta, *antisankarien* häpäistyyn menneisyyteen:

Dodge: [--] *Everything was settled with us. All we had to do was ride it out. Then Halie got pregnant again. Outa' the middle a' nowhere, she got pregnant. We weren't planning on havin' any more boys. We had enough boys already. In fact, we hadn't been sleepin' in the same bed for about six years.* (Shepard 1997, 123.)

Kuten Bahtinin dialogia-käsitys antaa ymmärtää, jokainen puhuja tarkastelee toista puhujaa, ympäröivää maailmaa, mutta samalla myös itseänsä, jonka tässä tutkittu hahmojen kerrostunut *self* on tuonut ilmi. Kuten *Buried Childin* teksti on tutkimuksessani osoittanut, sen hahmojen useimmissa sanavalinnoissa kuvastuu sosiaalisen tilanteen ja sosiaalisten suhteiden verkko. (Pesonen 1991, 33.)

O'Neillin *scenic image*-näyttämökuvaa näen läheisesti liittyvän Shepardin kirjoittamistyyliksi nimetyn *the jazz-solo techniquen* (*jazz-soolo-tekniikan*). Tälle tekniikalle on leimallista, kuten O'Neillille, monologiensa itsenäisyys ja aariamainen luonne, jolla pyritään eräänlaiseen hypnoottiseen efektiin henkilöihahmojen sielunmaiseman kuvailussa. Vastaavasti kirjailijan näytelmien kirjoittamisprosessista on käytetty termiä *collage method* (*kollaasimetodi*), joka tarkoittaa, että tekstiin on lisätty siitä täysin erillistä materiaalia, etenkin silloin kun johdonmukaisesti rakennettu malli motiiveineen nousee löyhästi punottujen kuvakollaasien ja puheiden yläpuolelle. (Bottoms 1998, 128–130). Koen, että nämä molemmat tekijät ovat syynä siihen, miksi niin useat Shepardin näytelmät jäävät verrattain avoimeksi. Tulkitseen, että *behind life* -näyttämökuvassa eivät selkeästi etenevä juoni ja hyvin muotoiltu ratkaisu ole pääasia – kuten eivät ole *Buried Child* -näytelmässäkään.

*Behind life* -näyttämökuvan perspektiivissä *Buried Childin* dramaturgiassa, klassisesta dramaturgiasta poiketen, ei näytetä merkityksiä avoimesti, koska avoin näyttäminen kyseenalaistaisi silloin käsitteiden luonnollisina pidetyt ideologiset sisällöt, joihin ne ovat vakiintuneet viittaamaan arkitajunnassamme. Tämän vuoksi erityisesti Bourdieun *habitus* on ymmärrettävä näytelmän hahmojen ja heidän keskustelunsa semioottisena



sulkeutumana, jossa valtasuhteet pelaavat tekstin hierarkisina merkkeinä yhä uudelleen ja uudelleen luoden sen myyttistä luentaa.

Shepardin draaman sanallista kenttää voi lähestyä myös Bloomin mielenkiintoisesta laiminlyönnin näkökulmasta. Hänen mukaansa puhuessamme valinnan oikeutuksesta, tarkoitamme, että sillä ei välttämättä ole tarvittavia seuraamuksia ja että kieltäytyminen on vain ennakkoluuloa ja syyllisyys vain neuroosia. (Bloom 1987, 228). Voisi ajatella, että *Buried Childissa* Vince on syytön perheessä tapahtuneisiin kauheuksiin, mutta toisaalta hän ajautuu eräänlaiseen neuroosiin toisten perheenjäsenten syylistämänä. Tämä syyllisyys syntyy omasta yksityisestä *habituksesta* käsin, vaikka sitä pyritään torjumaan. (ks. *opionated habitus*, s.39.)

Tekstissä neuroosia kuvaava esimerkki löytyy Vincen epätoivoisesta ja samalla koomisesta näyttämöohjeisiin kirjoitetusta yrityksestä herättää perheensä muistot kiinnittämällä huomion yksityiseen olemukseensa:

*(Vince pulls his shirt out of his belt and holds it tucked under his chin with his stomach exposed. He grabs the flesh on either side of his belly button and pushes it in and out to make it look like a mouth talking. He watches his belly button and makes a deep sounding cartoon voice to synchronize with the movement. [--] Vince: (deep cartoon voice) "Hello. How are you? I'm fine. Thank you very much. It's so good to see you looking well this fine Sunday morning. I was going down to the hardware store to fetch a pail of water."* (Shepard 1997, 95–96.)

Kuitenkaan en näe, että hahmojen yksityinen *habitus* olisi kieltävä pyrkiessään uusintamaan symbolista järjestystä. Päinvastoin teksti korostaa herois-patriarkaalista järjestystä, joka on käynyt selväksi näytelmän väkivaltaisen *maskuliinisuuden* ja sosiaalisten suhteiden auki purkamisessa. Shelly toteaa sekavan perhekuvion olemuksellisen kriisin, jossa nainen yrittää myöntyä miehisen vallan alla omasta pelostaan välittämättä: *Why don't you get him a bottle, Vince? Maybe it would help everybody identify each other.* (Shepard 1997, 94.)

Mielestäni käsite *toinen* saa kiehtovan näkökulman *Buried Childin* tragediaksi määrittelemässäni näytelmässä. Toisin kuin klassisen dramaturgian ymmärtämässä tragediassa, jossa tekstin loppu luhistaa mahdollisen ja tähän sisältyvän poissaolon kategorian, niin eepin rakenteen omaava näytelmä – jollaisena *Buried Child* -näytelmää voidaan osittain pitää muun muassa sen näyttämökuvien ansiosta – kääntää käsitteen *toinen* merkitsevyysuhteen. Tällöin *toinen* merkitsee positiivista, filosofista mahdollisuutta tai mahdottomuutta, miksei myös moneutta. Ennen kaikkea *toinen* edustaa mahdollisen rakennetta, jatkuvuutta, olemassa olevan ja tuntemattoman olemattomuutta, yhtä hyvin kuin näiden suhdetta. Kuten on tutkimuksessani heijastunut *Buried Childin* vallan ja omistajuuden tarkastelussa, käsite *toinen* voi representoitua halujen ja puutteiden samanaikaisina, tyhjentämättöminä kategorioina. (Reitala & Heinonen 2001, 64–65.)

Tässä tutkimuksessa katson *toinen*-termin ennen muuta tekevän ymmärrettävämmäksi näytelmän kokonaisuuden sekä siinä ilmenevän vallan vaikutuksen. Tulkitsen, että *Buried Childin* dramaturgiassa on sarkasmin, ironian ja osittain absurdin myötä pyritty ideologiseen funktioon, jossa maailma toimii mustavalkoisena oppositioiden kautta, muun muassa hahmojen minän (ks. Bloomin *a real self*, s.46) ja toisen (ks. Bourdieun *habitus*, s.26) sekä keskustelussa kärjistyneiden totuuden ja valheen kautta. (Reitala & Heinonen 2001, 62.)

*Buried Childin* hahmojen karikatyyrimäisyys ja motiivit tai motiivien mahdottomuus korostaa tekstin rakenteen dynamiikassa ajatusta siitä, että kaikella on lupa elää – mutta kaikella on lupa myös kuolla. Tämä dramaturgian ristiriita toteuttaa jo analysoimaani bourdieulaista *habitusta*, vaikka se ei oikeuta Dodgen menneisyydessä tehtyä hirmutekoa. Kuten Raymond Williams on todennut, vallankumouksellista taistelua ei käydä vain instituutioita ja rakenteita, vaan eläviä ihmisiä vastaan. (Pohjola, 2001, 91.)

## 6 PÄÄTELMÄT

*Buried Child* on tämän tutkimuksen valossa näyttänyt olevan vahva myyttinen valtanäytelmä. Yksi merkittävimmistä syistä tähän lienee aika, jonka näen Augustinen määrittämän ajan tietoisuuden *distentio animi* -valossa. (Bacon 1994, 97; Augustine 1957). Augustine on ajatellut sen mielen paisumisena, jossa aika laskostuu kolminkertaisena konseptina: nykyisyydessä ilmenevät menneisyyden asiat, nykyisyydessä ilmenevät nykyisyyden asiat ja nykyisyydessä ilmenevät tulevaisuuden asiat. Tutkimuksessani kuvaillun myyttisen kontekstin sekä dramaturgian kautta purettujen sosiaalisten suhteiden myötä ovat kaikki kolme konseptia havaittavissa tässä Sam Shepardin näytelmässä, jossa sen henkilöihin kuuluvat niin vanhan kuin uudenkin sukupolven edustajat. Jo tekstin alku porautuu isoisän turhautuneeseen mieleen, josta se pikkuhiljaa menneisyyden kautta rakentuu kolmen sukupolven vyyhdiksi päättyen nuorimman polven tulevaisuuden taitekohtaan.

Mielestäni *Buried Child* on myyttisyyden kannalta mielenkiintoinen aikamatka. Toisaalta se on myös ymmärrettävissä perinteisen aristoteelisen draaman ja tšehovilaisen tekstin valossa, erityisesti hahmojen bourdieulaisen *habituksen* ja valtasuhteiden voimasta. Ajan tyylillinen teho voidaan nähdä bourdieulaisen vallan kontekstissa, jossa ylikorostuu hahmon leuhka *self*-olemus, kuten kuvastuu tässä isoisän repliikissä:

Dodge: *Vince's friend! That's rich. That's really rich. "Vince!" "Mr. Vince!" "Mr. Thief" is more like it! His name doesn't mean a hoot in hell to me. Not a tinkle in the well. You know how many kids I've spawned? Not to mention Grand kids and Great Grand kids and Great Great Grand kids after them?* (Shepard 1997, 112.)

*Buried Childin* ajan ja paikan hetkittäisyydessä elävät karakterit ovat ikään kuin heitettyjä maailmaan, jota he tuskin ymmärtävät. Heidän menneestä elämästään muodostuvan juonen sarkasmi on siinä, että he – ”karikatyyrimäisinä” hahmoina –

yrittävät ymmärtää näyttämökuvan nykyisyyttä, johon he tässä tulkitsemisani moninaisissa *self*-olomuodoissa sisältyvät.

Kuten Bigsby väittää, Shepardin näytelmien hahmot joutuvat usein vastatusten menneisyyden mysteerien kanssa, joiden he olettavat selittävän nykyisyyttä, jos he vain kykenevät selviytymään siitä. Kuitenkin hän lisää, ja kuten tässä draaman tutkimuksessa on tuotu ilmi, suurin osa tekstissä auki puretusta menneisyydestä on vain nykyisyyden peilaamista. Tämän vuoksi Bigsby näkee, että Shepardin myöhemmät näytelmät, *Buried Child* mukaan luettuna, ovat lähentyneet englantilaista näytelmäkirjailijaa Harold Pinteriä. Niiden sosiaalikkritisismi onkin aina paradoksaalisesti läsnä tekstin absurdissa, sosiaalisten myyttien hajottavan rakenteen omaavassa yksityiskohtaisuudessa. (Bigsby 1985, 242.)

Shepardin dramaturgian kuvat ovat itsessään vastakkaisia banaalille rationalismille. Kirjailija tarjoaa ne vitaalisina erilaisten visioiden lähteinä, eloisina eri medioiden (sarjakuva, elokuva, televisio, populaarimusiikki) kautta avautuvina näpytyksinä, joiden perusta on jokapäiväisten kokemusten tai objektien merkitsevyydessä. Tässä moniulotteisessa mediakontekstissa dramaturgian ydin on asetettu ristituleen (amerikkalaisen) kulttuurin negatiivisen puolen kanssa. Bigsbyn ajatuksesta seuraa se, että Shepard – muiden vaistonvaraisten eksistentiaalistien tavoin – etsii amerikkalaisen ”underground” -elämän henkeä ja näkee, että elämä on muunnettavissa helposti sen mukaan, kuinka sitä katsomme. Väärät arvot tekevät mahdottomaksi tunnistaa yksilön ja yhteisön muodostamien kokemusten loistavia variaatioita, jos elämä on kuvattu yksiulotteisesti. (Bigsby 1985, 249.) *Buried Child* ei dramaturgiansa puolesta rajoitu yksiulotteiseen näkymään vaan yksinkertaisuudessaankin moniulotteiseen perhekuvaan.

Mielestäni *Buried Child* on hyvä esimerkki näytelmästä, jossa myyttiset tragedian ainekset sekä realismi on saatu upotetuksi toisiinsa. *Buried Child* keskittyy dramaturgiassaan kuoleman, äärimmäisen kärsimyksen ja hajoamisen ongelmiin, mitä Shepardin motto *Buried Childin* alussa hyvin kuvaa. Pablo Nerudan runo kiteyttää shepardilaisuuden ja sen mukaiset draama-ainekset yksinkertaiseen, mutta silti monitulkintaiseen muotoon.

Mielestäni näytelmässä toteutuu Pohjolan ymmärtämä nietzscheläiselle tragedialle tunnusomainen piirre, jossa ihminen myöntää, että hän on itsessään ja olemassaolossaan eläimellinen, eikä täten käännä sitä itseään vastaan. (Pohjola, 2001, 75–76) Kuten Pohjola kirjoituksessaan toteaa: *tragediassa olennaista on arvoista kiinnipitäminen – tragedia syntyy juuri siitä, että jokin arvokas tuhoutuu.* (Pohjola, 2001, 77). *Buried Childissa* tuhon tragedia ei synny vain haudatusta lapsesta, vaan kokonaisen kolmen sukupolven kattavan eläimellisyyden ylösnoususta myyttiseksi, hahmojen moninaisten self-olemusten hallitsevaksi ja murskatuksi murhenäytelmäksi.

Tutkimukseni alussa esittämäni kysymykset eivät saa lopullista vastausta *Buried Child* -näytelmässä. Olen tehnyt draamasta ja sen henkilöahmoista tulkintoja, jotka perustuvat bourdieulaiseen *habitukseseen*. Näistä tulkinnoista on muodostunut yksi yhteinen tutkimustulos: Tekstiin kirjoitetut hahmot edustavat kaikessa karikatyyrimäisyydessään teennäistä *habitusta*, joka on mahdollista erilaisten kerroksellisten *self*-tilojen takia. *Buried Childin* henkilöahmot ovat ikään kuin kerroksittain vaatedut valeihmiset. Valheellisia heistä tulee teennäisen *habituksen* vuoksi.

Dodgen tekemä lapsen murha on ollut keskeinen vaatekerros tässä valepuvussa. Tutkimuksessani tämä valepuku on kyseenalaistunut, ei vain Dodgen vaan myös muiden hahmojen vääränä *habituksena*. Tutkimuksessani on kuljettu yksilön ja perheen yhteenliittämän *habituksen* välillä. Se on tuonut ilmi, että yhden perheenjäsenen teko bourdieulaisella kentällä (ts. kodissa) muuttaa muiden perheenjäsenten *habitusta* ja sen myötä kaikkien henkilöiden toimintaa.

Bourdieun *habitus*-teoriaan pohjautuen olen tässä tutkimuksessa osoittanut, miten valtahierarkia voi vaikuttaa tuhoisasti niinkin pienessä instituutiossa kuin perheessä, jos valta on perheen pään yksinoikeus, kuten se on *Buried Childin* isoisälle Dodgelle. Murhaajalla on vastuu ainoastaan siinä määrin, kuin se on tarpeellista teennäisen *habituksen* ylläpitämiseksi. Näytelmässä muut perheenjäsenet ovat tulkintani mukaan mukautuneet valtaa pitävän haluamaan *habitukseseen* bourdieulaisessa *voimasuhteiden tilassa*. Tutkimukseni on pyrkinyt avaamaan tätä vallan ja väkivallan ympäröimää

näytelmää, jossa hahmot elävät turvautuneena teennäiseen *habituksensa*. Edelleen se kuitenkin jättää jatkotutkimukselle varaa kysyä, miksi näin on tapahtunut?

Jatkotutkimusta ajatellen Bourdieun *habitus*-teorian tutkimusta voisi laajentaa *Buried Childin* lisäksi näytelmiin *True Westiin* sekä *Curse of the Starving Class*, jotka yhdessä muodostavat Shepardin amerikkalaisen perhekuvauksen trilogian. Jatkotutkimuksessa voisi selvittää, missä määrin nämä näytelmät käsittelevät perheen sisäistä valtahierarkiaa; mikä *habituksessa* yhdistyy ja mikä eroaa dramaturgisessa kontekstissa. Syntyisikö näytelmätrilogiasta kenties syvempi yhteys bourdieulaiseen teoriaan? Miten näytelmät yhdessä kykenisivät vastaamaan *väkivaltaisen maskuliinisuuden myyttiin*?

Sam Shepardin *Buried Child* on tässä tutkimuksessa kulkenut O'Neill-tutkimuksen ja Anton Tšehovin *Kirsikkapuiston* analysoinnin kautta kohti Pierre Bourdieun *habitus*-teoriaa. Olen hakenut tutkimukseeni ulottuvuuksia monista eri haaroista, joista *habituksen* lisäksi ovat korostuneet useat *self*-tulkinat. Bonnie Marrancan *väkivaltainen maskuliinisuus* on löytänyt oman sijansa työni myyttisyyttä käsittelevässä osuudessa, jossa näytelmän dramaturgia ja hahmot ovat hakeneet yhteistä kommunikointikenttää. Tästä huolimatta näytelmän hegemonisen näyttämökuvan olemassaoloa on ollut vaikea löytää. Tämä tutkimus yhdessä muiden Shepard-tutkimusten kanssa osoittaa, että Sam Shepardin näytelmien ja hänen draamatekniikkansa tutkimusta on syytä jatkaa – myös eurooppalaisen dramaturgiatutkimuksen piirissä.

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### **Painetut**

Augustine 1957 *Confessions*. Translated by E.B. Pusey. Dent & Sons, London, sit.  
Bacon, Henry 1994 *Continuity and Transformation – The Influence of Literature and Drama on Cinema as a process of cultural continuity and renewal*. Suomalaisen Tiedeakatemia, Helsinki.

Bloom, Allan 1987 *The Closing of the American Mind*. A Division of Simon & Schuster, Inc., New York.

Bottoms, Stephen J. 1998 *The Theatre of Sam Shepard – State of Crisis*. Cambridge University Press, Cambridge.

Bourdieu, Pierre 1986 *Distinction – A social critique of the judgement of taste*. Routledge & Kegan Paul Ltd., England.

Bourdieu, Pierre 1987 *Sosiologian kysymyksiä*. Gummerus Oy, Jyväskylä.

Bourdieu, Pierre 1993 *The Field of Cultural Production*. Polity Press, Cambridge.

Brockett, Oscar G. & Findlay, Robert R. (edit.) 1973 *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama since 1870*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.

Egri, Lajos 2004 *The Art of Dramatic Writing: Its basis in the creative interpretation of human motives*. A Touchstone book by Simon & Schuster, New York.

Esslin, Martin 1986 *The Theatre of the Absurd*. Penguin Books, England.

Laksin, Vladimir 1984 *Tolstoi ja Tšehov*. Otava, Keuruu.

Marranca, Bonnie 1981 *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. PAJ Books, United States.

Pesonen, Pekka 1991 Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimukseen. Teoksessa Viikari, Auli (toim.) 2006 *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. s.31–58. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Pohjola, Riitta 2001: [Yksinäisiä tekstejä, jotka odottavat historiaa] *Moderni tragedia – vallankumouksen tragedia?* Teoksessa Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. s.75–104. Helsingin yliopiston tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia sekä Palmenia-kustannus.

Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.) 2001 *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsingin yliopiston tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia sekä Palmenia-kustannus.

Stewen, Riikka 1991 Julia Kristeva & teksti. Teoksessa Viikari, Auli (toim.) 2006 *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. s.128–144. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Tiusanen, Timo 1968 *O'Neill's Scenic Images*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Tšehov, Anton 1980 *Kirsikkapuisto ja kuusi novellia*. Suomentanut Eino Kalima. WSOY, Porvoo-Helsinki-Juva.

Shepard, Sam 1997 *Sam Shepard: Plays 2*. (Näytelmä *Buried Child*) Introduced by Richard Gilman. Faber & Faber Limited, London. Näytelmän ensimmäinen julkaisu vuonna 1979.

Törnqvist, Egil 1968 *A Drama of Souls: Studies in O'Neill's Super-naturalistic Technique*. Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, Uppsala.

Worthen, W.B. 1992 *Modern Drama and the Rhetoric of Theater*. University of California Press, Ltd.



## **Painamattomat**

Diggins, John P. 2007 *Eugene O'Neill's America: Desire Under Democracy*. Chicago, IL, USA: University of Chicago Press. Haettu 01.09.2010 osoitteesta <http://site.ebrary.com/lib/tampere/Doc>.

Österlind, Eva 2008 *Research in Drama Education*, Vol.13, No.1 [71-82]: Acting out of habits – Can Theatre of the Oppressed promote change? Boal's theatre methods in relation to Bourdieu's concept of habitus. Routledge: Taylor & Francis Group, Department of Education, University of Gävle, Sweden. Haettu 17.08. 2010 osoitteesta [http://www.nypl.org/academic search premier](http://www.nypl.org/academic_search_premier). Saatavana myös seuraavassa painetussa julkaisussa *Research in Drama Education*, Volume 13/Issue 1 2008 *The Journal of Applied Theatre and Performance*. Themed Issues Archive. Routledge.