

Katri Kekäläinen

”Kuin tuuli tai pilvi vain”

Naiskuva Eeva-Liisa Mannerin näytelmissä *Eros ja Psykhe* ja
Poltettu oranssi

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Teatterin ja draaman tutkimus

Kevät 2006

TAMPEREEN YLIOPISTO, TAIDEAINEIDEN LAITOS

Kekäläinen, Katri:

”Kuin tuuli tai pilvi vain”

Naiskuva Eeva-Liisa Mannerin näytelmissä *Eros ja Psykhe* ja *Poltettu oranssi*.

Pro gradu -tutkielma, 74 sivua

Teatterin ja draaman tutkimus

Kevät 2006

Tarkastelen työssäni naiskuvaa Eeva-Liisa Mannerin näytelmissä *Eros ja Psykhe* ja *Poltettu oranssi*. Vertailen näytelmien päähenkilöitä Psykheä ja Marinaa kolmen keskeisen teeman, hulluus, seksuaalisuus ja kuolema, kautta. Kysymykseni on, millainen on Mannerin naiskuva ja ovatko Marina ja Psykhe saman hahmon kaksi muotoa. Teoreettinen näkökulmani on feministinen ja käytän työssäni apuna ranskalaista feminististä kirjallisuudentutkimusta sekä psykoanalyysia.

Ranskalainen feminismi ei hylkää psykoanalyysia pelkästään naista alistavana järjestelmänä, vaan poimii siitä olennaisen omaan käyttöönsä. Julia Kristevan käsite melankolia kasvaa hulluuden, seksuaalisuuden ja kuolemankaipeuden yhteenliittäväksi kokonaiskuvaksi ja väitän, että juuri melankolia on piirre, joka yhdistää Marinan ja Psykhen. Sen lisäksi, että melankolia on kummallakin henkilöllä päällimmäinen diagnoosi ja luonteenpiirre, on Mannerin naiskuva vahvasti determinismiin sidottu. Naiset, myös Mannerin muissa näytelmissä, ovat patriarkaatin alistamia ja heidän subjektiviteettinsa on passiivinen ja alistuva.

Marina ja Psykhe voidaan nähdä saman hahmon muunnelmina, samoin kuin Mannerin näytelmät voidaan nähdä saman tarinan erijuonisina tulkintoina. Mannerin deterministisessä maailmassa ihmisten mahdollisuus rakkauteen tai ylipäättään oman elämänsä suunnan muutoksiin on minimaalinen.

asiasanat: naiskuva, melankolia, hulluus, seksuaalisuus, kuolema, feminismi

1. Johdanto	1
2. Eeva-Liisa Manner näytelmäkirjailijana	3
2.1. <i>Eros ja Psykhe</i>	4
2.2. <i>Poltettu oranssi</i>	6
2.3. <i>Uuden vuoden yö ja Toukokuun lumi</i>	8
2.4. Yhteisiä piirteitä Mannerin näytelmissä	11
3. Teoria	13
3.1. Ranskalainen feministinen kirjallisuuden tutkimus	13
3.1.1. Jacques Lacan	14
3.1.2. Luce Irigaray	16
3.1.3. Hélène Cixous	19
3.1.4. Julia Kristeva	21
3.2. Yhteenvedoa	24
4. Analyysi	26
4.1. Hulluus	27
4.2. Seksuaalisuus	35
4.3. Kuolema	52
5. Lopuksi	67
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	70

1. Johdanto

Eeva-Liisa Mannerin (1921–1995) tuotanto on laaja. Hän kirjoitti yksitoista runokokoelmaa, näytelmiä, kuunnelmia ja proosaa sekä toimi kirjallisuuskriitikona ja esseistinä. Manner sai teoksistaan useita palkintoja, mm. Valtion kirjallisuuspalkinnon viisi kertaa vuosina 1952–1967.¹ Hänen kääntämiinsä kirjailijoihin kuuluvat mm. Herman Hesse, Franz Kafka, William Shakespeare, Lewis Carroll ja Georg Büchner, jonka näytelmään *Woyzeck* (1837) hän kirjoitti jatkoa otsikolla *Santakujan Othello: lisälehtiä keskeneräiseen murhenäytelmään - Georg Büchnerin Woyzeckiin* (1987).

Tässä työssäni tutkin kahden Mannerin näytelmän, *Eroksen ja Psykhen* sekä *Poltetun oranssin* päähenkilöiden yhtäläisyyksiä seksuaalisuuden, hulluuden ja kuolemankaipuun kautta. Kaikki kolme teemaa ovat läheisessä suhteessa toisiinsa ja kietoutuvat lopulta teeman ”melankolia” alle. Tutkimuskohteeni on Mannerin naiskuva ja kysymykseni se, ovatko Psykhe ja Marina saman hahmon erimuotoiset ilmiöt. Tutkimusvälineeni on tekstianalyysi, näkökulmani feministinen.

Feministinen lähestymistapani nousee luontevasti persoonastani teatterin tekijänä, ohjaajana. Omalla feminismilläni tarkoitan tässä työssä jatkossa seuraavaa: feminismi ei ole poliittista feminismiä, naisasiaa, vaan akateemista, älyllistä feminismiä, joka on ensisijaisesti paikantumista. Feminismi on vanhojen, yleisenä totuutena pidettyjen rakenteiden ja representaatioiden kyseenalaistamista, uudelleen- tai eri kautta katsomista.

Teatterintekijänä ja sitä kautta myös tutkijana koen edellä mainitun kaltaisen lähestymistavan hedelmällisenä ja yllätyksellisenä. Mielenkiintoinen siitä tulee,

¹ Eeva-Liisa Manner tietokanta, <http://www.info.uta.fi/kurssit/a9/manner>, 29.3.2006

kun käsittelyyn otetaan kirjailija, joka ei lähtökohtaisesti ole feministinen. Eeva-Liisa Manneria pidän tällaisena kirjailijana, joka pelkän naissukupuolen tai -näkökulman kautta voitaisiin nopealla silmäyksellä määritellä feministiseksi, mutta joka tarkemmin katsoen ei sitä oikeastaan ole.

Työni koostuu kolmesta osasta, jotka limittyvät toisiinsa. Ensiksi esittelen lyhyesti Eeva-Liisa Mannerin näytelmäkirjailijana hänen pääteostensa kautta. Tämän jälkeen esittelen tutkimuksen teoreettista taustaa eli ranskalaisen feministisen kirjallisuudentutkimuksen kovaa ja keskeistä kolmikkoa, Luce Irigarayta, Hélène Cixous'ta ja Julia Kristevaa. Seuraavaksi pyöräytän analyysikoneen käyntiin ja syvennyn Psykhen ja Marinan sielunmaisemiin eri tarkennuspisteiden kautta. Lopuksi pyrin vastaamaan kysymykseeni.

2. Eeva-Liisa Manner näytelmäkirjailijana

Varsinaisia näytelmiä Eeva-Liisa Mannerilla on neljä: *Eros ja Psykhe* (1959²), *Uuden vuoden yö* (1965³), *Toukokuun lumi* (1967) ja *Poltettu oranssi* (1968⁴). Kirsi Mattila laskee lisensiaattityössään *Myytit ja maailmankuva Eeva-Liisa Mannerin dramatiikassa* (1993) Mannerin draamojen lukumääräksi kuusitoista, mikä sisältää näytelmien ja pienoisenäytelmien lisäksi kuunnelmatekstit ja yhden televisiolle kirjoitetun tekstin. Useista draamoistaan Manner teki myös eri versioita, esimerkiksi *Eroksesta ja Psykhestä* on kolme toisistaan poikkeavaa kirjapainosta, vuosilta 1959, 1960 ja 1966, sekä kaksi eri kuunnelmaversiota, vuosilta 1960 ja 1963.⁵

Mannerin näytelmiä on esitetty varsin paljon, varsinkin *Uuden vuoden yö* ja *Poltettu oranssi* ovat edelleen suosittuja teattereiden ohjelmistoissa.⁶ Tutkimuskirjallisuudessa draamatuotanto kuitenkin sivuutetaan varsin usein. Mannerin runotuotantoa on tutkittu hyvinkin monenlaisissa yhteyksissä, mutta esimerkiksi Kai Laitinen kuittaa teoksessaan *Suomen kirjallisuuden historia* (1997) Mannerin näytelmät yhdellä sivulauseella:

[...] yksinäisyys, ihmisten keskinäinen ymmärtämättömyys ja kovuus on Mannerin myöhempien näytelmienkin – *Eros ja Psykhe* (1959), *Uuden vuoden yö* (1965), *Toukokuun lumi* (1967), *Poltettu oranssi* (1968) – henkilöiden reaktiojen taustana. (Laitinen 1997, 474)

² Käytän viittauksissa myöhäisempää, vuodelta 1966 olevaa painosta. Painokset poikkeavat toisistaan joidenkin repliikkien osalta ja mm. toinen näytös loppuu ensimmäisessä painoksessa aikaisemmin.

³ Käytän viittauksissa uutta, tekijän tarkastamaan laitosta vuodelta 1989.

⁴ Käytän viittauksissa vuonna 2003 painettua laitosta, joka vastaa alkuperäistä. Näytelmästä on myös uusi versio näytelmämonisteena vuodelta 1981, valitsin käsittelyyn kuitenkin painetun version, kuten muistakin tämän tutkielman lähteenä olevista Mannerin näytelmistä.

⁵ Mattila 1993, 21–29

⁶ Teatterin tiedotuskeskus, Ilona-esitystietokanta, <http://www.teatteri.org>, 29.3.2006

Tein 30.9.2005 haun LINDA-tietokannassa (yliopistokirjastojen yhteistietokanta) asiasanalla ”manner, eeva-liisa”. Tuloksena oli 65 osumaa, joista 14⁷ käsitteli otsikkonsa tai asiasanojensa perusteella Manneria nimenomaan draamatikkona. ARTO-tietokannassa (kotimainen artikkeliviitetietokanta) löytyi 132 osumaa, joista 21 draamatikko-Mannerista. Vaikka monet ensisijaisesti lyriikkaan keskittyvät tutkimukset sivuavat myös draamatuotantoa, Manner näytelmäkirjailijana ei suinkaan ole vielä puhkitutkittu. Esittelen seuraavassa lyhyesti neljä Mannerin keskeisintä näytelmää.

1.1. *Eros ja Psykhe*

Eros ja Psykhe (1959) pohjaa löyhästi roomalaisen Lucius Apuleiuksen romaanissa *Kultainen aasi* olevaan samannimiseen tarinaan. *Kultainen aasi* on ensimmäinen täydellisenä säilynyt latinankielinen romaani, todennäköisesti peräisin vuosien 169–177 jKr. tienoilta.⁸ Teos sisältää romaanijuonensa sisällä useita pieniä kertomuksia, joista *Eros ja Psykhe* muodostaa kokonaisuudessaan romaanin seitsemännen luvun. Vaikka näytelmällä ja antiikin tarinalla on sama nimi, samoja roolihenkilöitä ja juonikuvioita, ei kyseessä ole dramatisointi, vaan oma erillinen teoksensa, joka vain ammentaa intertekstuaalisesti muinaisesta lähteestään.⁹

Eros ja Psykhe on runonäytelmä, ei juurikaan riimissä, mutta rytmissä kulkeva. Pekka Tarkka ei teoksessaan *Suomalaisia nykykirjailijoita* (1989) laske sitä edes Mannerin varsinaisiin näytelmiin, vaan mainitsee sen runoteosten yhteydessä.¹⁰

⁷ 3 liseniaattityötä, 9 pro gradu- tai laudaturtyötä sekä osuma yhteen artikkelikokoelmassa olevaan artikkeliin.

⁸ Hollo 1957, s. VI

⁹ Kirjoitin syksyllä 2004 aiheesta seminaarityön teatterin ja draaman tutkimuksen oppiaineeseen. Päädyin määrittelemään näytelmän ja tarinan suhteen seuraavalla tavalla (Mannerin musikaalisuutta kunnioittaen): [...] *näytelmä on jazz-muunnelma vanhasta klassisesta kappaleesta, jossa aineksia vanhasta on kultavisuaalisuutta, mutta joka tunnistamisen hetkellä muuttaa teemaansa salamannopeasti luoden näin jotakin aivan uutta.* (Kekäläinen 2004, 19)

¹⁰ Tarkka 1989, 104

Näytelmän rakenne noudattelee musikaalista sonaattimuotoa, sen kolme näytöstä ovat esittelyjakso, kehittelyjakso ja kertausjakso. Toisto on tärkeä piirre näytelmässä: sen lisäksi, että kokonaiset tapahtumat toistuvat, Manner käyttää toistoa myös lyhyemmissä tekstikatkelmissa osoittamaan teoksen syklistä rakennetta. Henkilöitä on viisi, Eros, Psykhe ja Morfeus, sekä ääninä esiintyvät Afrodite ja Demeter, tapahtumapaikkana on satamaravintola. Näytelmässä Psykhe joutuu valitsemaan rakkautta edustavan Eroksen ja kuolemaa edustavan Morfeuksen välillä.

Näytelmän alussa merimies Eros tulee ravintolaan, jossa Psykhe on odottanut häntä kuusikymmentä päivää. He ovat tavanneet ja rakastaneet aikaisemmin vasta kolme kertaa. Psykhe on raskaana, mutta ei osaa kertoa sitä Erokselle peläten tämän reaktiota. Morfeus, jonka henkilöllisyyttä Manner ei näytelmän alussa määrittele millään tavalla, johdattelee Psykhen paljastamaan salaisuutensa. Eros tyrmistyy ja haluaa Psykhen tekävän abortin. Psykhe ei voi uskoa, kuinka kauniit sanat muuttuvat hetkessä syytöksiksi. Eros pyytää Psykheä menemään äitinsä Afroditen luokse hakemaan hyväksyntää. Psykhe sanoo lähtevänsä oman sukunsa luo. Junan tullessa hän jää tai ehkä hyppää sen alle ja kuolee.

Toisessa näytöksessä näyttämö on sama, mutta muunneltu. Psykhe suorittaa Afroditen hänelle antamaa mahdotonta tehtävää. Afrodite ja Demeter kuullaan ääninä, jotka puhuttelevat yksin näyttämöllä olevaa Psykheä. Psykhe pyytää apua Demeteriltä, mutta tämä kieltäytyy vedoten ystävyyteensä Afroditen kanssa. Viimeisenä tehtävänä Afrodite lähettää Psykhen noutamaan rasian kauneutta Morfeukselta. Morfeus, joka nyt esittäytyy kuoleman veljeksi¹¹, viettelee Psykheä itselleen ja saa tämän hitaasti, mutta varmasti irrottamaan otteensa Erokselta ja kääntymään sen sijaan Morfeuksen syliin. Morfeus antaa Psykhelle

¹¹ Alf Henriksonin teoksessa *Antiikin tarinoita 1-2* (1996) mainitaan sivulla 339 jumalainen veljespari Thanatos ja Hypnos, Kuolema ja Uni, joista jälkimmäisellä on poika ja apulainen nimeltä Morfeus, pyöreäposkinen nuorukainen, joka kykenee matkimaan kaikkia ääniä ja ulkomuotoja ja jonka syliin ihmiskunta joskus lankeaa. Vrt. morfiini.

rasian, jota tämä on tullut hakemaan, mutta kieltää avaamasta sitä. Psykhe avaa rasian ja symbolisesti kuolee, antautuu Morfeukselle.

Kolmannessa näytöksessä palataan satamaravintolaan, missä Eros, Psykhen kuolemasta musertuneena, on istunut ja juonut kuusikymmentä päivää. Morfeus tulee ja lupaa antaa Psykhen takaisin, jos Eros vain haluaa. Maksuksi hän haluaa muiston Psykhen kuolemasta. Eros suostuu ja Psykhe tulee takaisin. Eros, muistamatta rakastetun kuolemaa, epäilee tätä pettämisestä ja loukkaa Psykheä, kylmettää itsensä. Kun Eros poistuu hetkeksi, tulee Morfeus ja tarjoaa Psykhelle toisen vaihtoehdon, kuoleman, jossa ei ole enää tuskaa. Eros palaa, Psykhe sanoo lähtevänsä kotiin ja jää tai hyppää uudelleen junan alle. Psykhe kuolee kolmannen ja viimeisen kerran, Morfeus julistautuu voittajaksi.

Näytelmä käsittelee kuolemaa deterministisestä maailmankuvasta käsin. Itsemurha on vain yksi tapa kuolla, yhtä ennaltamäärätty kuin mikä tahansa muukin. Yksilön valinnoilla ei ole juurikaan merkitystä elämän kulussa. Psykhen sielunmaisemaan perehdyn tässä työssäni tarkemmin jäljempänä.

1.2. *Poltettu oranssi*

Poltettu oranssi – balladi sanan ja veren ansoista (1968) tapahtuu pikkukaupungissa kymmenluvulla ennen I maailmansotaa. Tohtori Frommin vastaanotolle saapuu nahkatehtailija Kleinin rouva tuomaan nuorimmaistaan Marinaa. Tytär näkee kaikki miehet päättöminä ja puhuu käsittämätöntä kieltä. Tohtori arvioi, että kyseessä on hebefrenia, nuoruuden jakomielisyys. Kun Marina tuodaan sisään, yrittää tohtori saada häneen kontaktin puhumalla itsekin keksittyä kieltä. Kun tyttö hetkeksi nukahtaa ja herää sitten uudelleen, kertoo hän unen ja valveen rajamailla tohtorille pienen unen, jonka on juuri nähnyt, mutta sulkeutuu sitten taas.

Toisessa näytöksessä ollaan Kleinien kotona. Marina on käynyt tohtori Frommilla jo useita kertoja, mutta edistystä ei ole tapahtunut. Vanhemmat syyttävät itseään ja toisiaan, äiti on liian vahva ja isä liian heikko. Joitakin päiviä myöhemmin tohtori on kutsuttu Kleinien kotiin. Marina onkin avautunut tohtorille enemmän, vaikka kotonaan on yhtä sulkeutunut kuin ennenkin. Marina kertoo vieraasta miehestä, Mikaelista, jonka on tehnyt hänelle seksuaalista väkivaltaa, minkä jälkeen hän on alkanut nähdä miehet ilman päätä. Myöhemmin, tohtorin vastaanotoilla Marina kertoo toisesta, lapsuudenaikaisesta tapahtumasta, jolloin äiti on rankaissut häntä leikkimisestä pojan kanssa. Marina sanoo rakastavansa tohtori Frommia ja kosii häntä, tohtori vähättelee tytön rakkauden hulluudeksi.

Kolmannen näytöksen alussa Marina näkee romanttisen hallusinaation tai toiveunen tohtori Frommista, sitten painajaismaisen kuvaelman vanhemmistaan. Seuraavassa kohtauksessa palaa Kleinien talo ja Marinaa tuodaan tohtorille pakkohoitoon laitettavaksi. Marina laitetaan suljetulle osastolle, tohtori on epäonnistunut parantamaan häntä.

Poltetun oranssin näkökulma on selvästikin tohtori Frommin. Tyttöä analysoidessaan hän tulee analysoineeksi myös itseään ja ympäröivää maailmaa. Myös tässä näytelmässä, kuten muissakin, on onnellinen loppu alusta alkaen mahdoton, tapahtumat vievät vääjäämättä kohti tuhoa. *Poltettu oranssi* on mielestäni vahvasti *Eroksen ja Psykhen* rinnakkaisteos, molemmissa päähenkilö, tyttö tai nuori nainen, kulkee kohti ennaltamäärättyä kuolemaa. Marina ei ehkä kuole fyysisesti, mutta hänen sielunsa kuolee. Molemmilla on ristinään mahdoton, toteutumaton rakkaus. Ja edelleen, molemmat päähenkilöt ovat mieleltään järkkyneitä, raskasmielisiä. Tästä syystä keskityn jatkossa analysoimaan lähinnä näitä kahta näytelmää ja niiden päähenkilöitä.

1.3. *Uuden vuoden yö ja Toukokuun lumi*

Uuden vuoden yö (1965) on alaotsikoltaan kaksinäytöksinen komedia. Mannerin komediakäsitystä voidaan alaotsikoinnin myötä pitää vähintäänkin mustana, sen verran ilkeästi ja satiirisesti hän kuvaa kulttuuri- ja tiedeintellektuellin seurueen uuden vuoden juhlintaa, joka saa sitä absurdimpia ja raadollisempia piirteitä mitä pidemmälle ilta ja yö vierähtää.

Biokemisti Atos on kutsunut uutta vuotta viettämään viisi ystäväänsä. Egen Åsikt, hänen serkkunsa, on pappi, joka aikoo erota virastaan ja kirkosta heti vuoden alussa. Heikkovirtainsinööri Pekka ja hänen vaimonsa Liisa ovat jatkuvasti eron partaalla, välillä yhdessä, välillä jälleen Erossa. Pekan ystävä, kirjailija Kauhanen on tullut kuokkimaan. Monika, näyttelijätär, on Liisan ystävä.

Ensimmäisenä saapuu Egen Åsikt, jonka kanssa Atos pohtii uskontoa ja sen merkitystä. Seuraavaksi sisään purjehtivat Liisa ja Monika, sitten Pekka ja lopuksi Kauhanen, joka ottaa saman tien juhlien keskipisteen paikan ja alkaa provosoida ja loukata jokaista seurueen jäsentä vuorotellen. Keskustelu vaihtelee hetkessä suuntaansa ylevästä rahvaanomaiseksi ja takaisin. Atos on omalla urallaan pettynyt, hän polttaa syöpätutkimuksensa suurieleisesti takassa ja on päättänyt lähteä Länsi-Intiaan auttamaan köyhiä ja sairaita. Monika liehittelee Egeniä, joka pysyy kylmänä. Pekka kiusaa kännipäissään niin Monikaa kuin Liisakin, jälkimmäistä jo sadistisuuteen asti.

Toisen näytöksen alussa vaihtuu vuosi. Kun tinaa ei ole, lähtee Pekka hakemaan asunnoltaan lyijyä valettavaksi. Liisa pyytää päästä Atoksen mukaan Länsi-Intiaan, pakoon Pekkaa. Atos kieltäytyy. Pekka palaa, revolverin kanssa ja ehdottaa venäläistä rulettia. Asetta laukaistaan monta kertaa, väliin kohti omaa päätä, väliin toisten, kunnes Atos ottaa sen hieman hajamielisesti ja kokeilee vuorostaan. Atos kuolee, humalainen loppuseurue jää epätodelliseen tilaan.

Traagista loppuaan lukuun ottamatta näytelmä on varsin tapahtumaköyhä ja sisältää lähinnä tiede- ja taidefilosofointia. Samalla siitä kuitenkin kasvaa tutkielma ihmisten keskinäisestä julmuudesta ja kovuudesta. Egen Åsikt, pappi, on ehdottomuudessaan ja armottomuudessaan eettisen serkkunsa, Atoksen vastakohta. On tavallaan selvää, kumman heistä annetaan kuolla. Kauhanen on julma tasapuolisesti kaikkia kohtaan, jolloin hänen pistonsa menettävät tehoaan kauempaa katsottuna. Pekka taas suuntaa kaiken julmuutensa Liisaan, joka masokistisesti alistuu osaansa. Monikan osaksi jää olla jonkinlainen ennustaja, hän ”näkee” Atoksen kuoleman ennalta tämän kädestä.

Uuden vuoden yö on mielestäni Mannerin näytelmistä, näennäisen realistisesta miljööstään huolimatta, absurdein ja vieraannuttavin. Vaikka muissa näytelmissä käytetyt uni- tai kuvittelujaksot puuttuvat tästä näytelmästä täysin, on se kaikkein unenomaisin, alusta loppuun jollain tapaa painajaismainen. Roolihenkilöt ja tapahtumat on viety niin äärimmäisyyksiin, ettei empaattisen samastumisen mahdollisuutta lukijalle enää edes anneta.

Toukokuun lumi (1967) taas on mielestäni Mannerin näytelmistä ankarin. Manner ei armahda roolihenkilöistä yhtäkään. Näytelmän henkilöiden suhteessa toisiinsa on mahdollista nähdä vaikutteita Edward Albeen näytelmästä *Kuka pelkää Virginia Woolfia?* (1962). Mahdoton esikuva se ei olekaan, Albeen näytelmä sai Suomen ensi-iltansa vuonna 1963 ja Tampereellakin se esitettiin jo vuonna 1964.¹²

Toukokuun lumessa virkamies Paavo ja hänen puolisonsa Helena, sekä heidän tyttärensä Maija ja nuori abiturus Lassi läpikäyvät eräänlaista neliödraamaa. Näytelmän mottona onkin Sigmund Freudilta lainattu: ”Alan vähitellen totuttautua ajatukseen, että kaikki eroottinen toiminta on neljän henkilön keskeistä. Tästä meillä on paljonkin sanottavaa vielä” (Manner 1967, 7).

¹² Teatterin tiedotuskeskus, Ilona-esitystietokanta, <http://www.teatteri.org>, 27.9.2005

Näytelmän miljöön Manner määrittelee pikkuporvarilliseksi, tapahtumapaikkoina vaihtelevat Paavon ja Helenan olohuone sekä Lassin opiskelijaboksi.

Paavon ja Helenan avioliitossa on nähtävissä samanlaista viha-rakkaus-suhdetta kuin *Kuka pelkää Virginia Woolfia?* -näytelmässä. Toukokuun lumen Paavo on, samalla tavoin kuin Albeen George, alkoholisoitunut ja älykkyydessä turhautunut ja muuttunut julmaksi. Vaimonsa hän kuvailee vanhaksi ruusupensaaksi, kauniiksi, mutta keskinkertaiseksi. Helena on pidättyvä, tuntee alemmuutta mieheensä nähden, kokee olevansa sidottu onnettomaan avioliittoon ja flirttaa huolimattomasti espanjanoppilaansa Lassin kanssa. Ensimmäisessä näytöksessä, Lassi, joka on ihastunut Helenaan, tunnustaa tälle rakkautensa, jonka Helena torjuu. Lassin reaktio on valtava, hän on nuori ja kiihkeä niin rakkaudessaan kuin pettymyksessäänkin.

Toisessa näytöksessä on kulunut kolme kuukautta ensimmäisen tapahtumista. Lassi ja Maija ovat alkaneet seksuaaliseen suhteeseen ja Maija on tullut raskaaksi. Lassi on Helenan torjumisen jälkeen muuttunut tai muuttanut itsensä kylmäksi ja kyyniseksi ja käyttäytyy huolelta julmasti Maijaa kohtaan. Maija, naivina ja miellyttämisenhaluisena, antaa pojan kohdella itseään huonosti vain saadakseen edes vähän hyväksyntää. Samoin kuin Paavo aliarvioi ja laiminlyö vaimoaan, tekee Lassi samaa Maijalle. Maija yrittää kertoa raskaudestaan vanhemmilleen, mutta nämä eivät osaa kuunnella häntä. Paavo pilkkaa Helenan rakastumista Lassiin. Helena kertoo, että Lassin rakkaudentunnustukset käyvät rohkeammiksi ja hävyttömämmiksi, tämä on jopa käynyt uhkailemassa itsemurhalla.

Kolmannessa näytöksessä, viikkoa myöhemmin, Lassi tunnustaa Maijalle olevansa rakastunut Helenaan. Maija ehdottaa, että jos kerran he eivät voi olla yhdessä, he kuolisivat yhdessä. Kuoleman ajatus kiehtoo Lassia, mutta hän perääntyy kuitenkin. Näytelmän viimeisessä kohtauksessa Paavo näkee

hallusinaation tyttärestään lapsena, kohtauksen lopussa Manner hidastaa aikaa, kun kirje, todennäköisesti tyttären itsemurhaviestä, saapuu.

Toukokuun lumi on ihmissuhdejuonensa rinnalla ensisijaisesti filosofinen pohdinta kuolemasta ja rakkaudesta. Kuolemaa voi olla elävilläkin, Paavo ja Helena ovat umpikujassa avioliitossaan, Lassi sanoo olevansa kuollut, kun ei saa vastarakkautta Helenalta. Rakkaus on näytelmän henkilöille itsekästä ja vaativaa ja ehkä juuri siksi loppujen lopuksi mahdotonta.

1.4. Yhteisiä piirteitä Mannerin näytelmissä

Mannerin näytelmiä yhdistää sama temaattinen kehys, painotukset vaihtelevat näytelmästä toiseen, mutta tietyt aiheet tulevat vastaan kerta toisensa jälkeen. Jokaisen näytelmän lopussa on kuolema. *Uuden vuoden yössä* Atos kuolee vahingossa, *Poltetussa oranssissa* Marina kuolee henkisesti, mutta yhtä kaikki, jokainen kuolema on ennalta määrätty ja jollain tasolla näytelmässä myös ennalta nähty.

Rakkauden ja toisen ihmisen kohtaamisen mahdottomuus johtaa näytelmissä keskinäiseen julmuuteen ja kovuuteen sekä epätoivoisiin tekoihin. Rakkauden tarve kasvaa niin suureksi, että se johtaa mielenvikaisuuteen ja hulluuteen. Niin Marina kuin *Uuden vuoden yön* Monikakin käyttäytyvät epätoivoisesti, kun eivät saa vastakaikua tunteilleen. *Toukokuun lumessa* Helena torjuu Lassin ja tämä muuttuu ujosta aggressiiviseksi ja itsetuhoiseksi. Eros torjuu Psykhen kevytmielisesti ja teollaan kuvainnollisesti tönäisee tämän junan alle. *Uuden vuoden yön* Pekka ja Liisa ovat takertuneet satuttavaan ihmissuhteeseensa.

Näytelmissä on myös usein läsnä tietty unenomaisuus, hallusinaatiot vaivaavat roolihenkilöitä. Morfeus on nähtävissä kokonaan Eroksen ja Psykhen

mielikuvituksen tuotteena, jonkinlaisena jaettuna harhana. Näennäisen realistisista ulkoisista määrittelyistä Manner irrottautuu kevyesti, reaali maailman säännöt eivät rajoita näytelmien tapahtumia. Lukijalle tulee helposti tarve kyseenalaistaa, varsinkin kun näytelmissä usein enemmänkin kerrotaan, mitä on tapahtunut, kuin näytetään, mitä tapahtuu.

Mannerin roolihenkilöt ovat keskimääräistä syvämietteisempiä ja kaunopuheisempia, kielessä toistuvat samat ilmaukset näytelmästä toiseen. Mytologiaan viittaavaa sanastoa on paljon, samoin henkilöt käyttävät myyttisiä vertauksia suoraan. Nimiin ja epiteetteihin liittyy usein symboliikkaa: antiikin mytologiasta on tietenkin kotoisin koko *Eros ja Psykhe* -näytelmän henkilögalleria, mutta myös *Toukokuun lumen* kaunis Helena löytää vastineensa Troijan sodasta. *Uuden vuoden yön* Egen Åsikt, ”oma mielipide”, tai heikkovirtainsinööri Pekka ovat määritteidensä kaltaisia, Kauhanen tulee hämmentämään seuruetta kuin soppaa.

Kaikissa näytelmissä on myös nähtävissä heikko isä/vahva äiti -ristiriita, mitä pidetään myös ongelmien lähteenä. *Toukokuun lumen* Maija näivettyy uljaan äitinsä varjossa, *Poltetussa oranssissa* rouva Kleinin tullessa huoneeseen valotkin himmenevät. Eros ei pysty tekemään vaikeita päätöksiä ilman vahvaa Afroditea, joka ei voi hyväksyä pojalleen ketään toista naista ja rakkauden kohdetta kuin itsensä. *Toukokuun lumen* Paavo ja *Poltetun oranssin* Ernest Klein ovat vaimojensa suuruudesta itse pienentyneet.

Mannerin näytelmät tarjoavat mahdollisuuksia monenlaisiin tutkimuksellisiin näkökulmiin. Seuraavassa esittelen niistä omani.

2. Teoria

2.1. Ranskalainen feministinen kirjallisuudentutkimus

Toril Moi jakaa kirjassaan *Sukupuoli/Teksti/Valta* (1990) feministisen kirjallisuudentutkimuksen kahteen koulukuntaan, angloamerikkalaiseen ja ranskalaiseen. Eräs erottavista tekijöistä koulukuntien välillä on suhde Freudiin ja psykoanalyysiin. Kun 1960-luvun amerikkalaiset feministit Kate Millet etunenässään hyökkäsivät raivoisasti Freudia vastaan kokien tämän teorian, usein jopa väärin luettuina, vahvasti naisia alistavina, tarttuivat ranskalaiset feministit vuoden 1968 opiskelijamellakoiden jälkikasvuna psykoanalyysiin mahdollisuutena emansipatorisen subjektiteorian tuottamiseen ja tien avaajana tiedostamattoman tutkimukseen.¹³

Vaikka ranskalainen teoria onkin, Moin mukaan, intellektuaalisuudessaan varsin elitistinen, on se kiistämättä vaikuttanut voimakkaasti feministiseen keskusteluun naisen alistamisesta, sukupuolieron rakentumisesta ja naisten erityisestä suhteesta kieleen ja kirjoitukseen. Ranskalainen feminismi eroaa amerikkalaisesta myös siinä olennaisessa asiassa, ettei ole oikeastaan olemassa ranskalaista feminististä kirjallisuudentutkimusta, vaan ranskalaiset feministit eivät useinkaan erottele sitä, onko käsillä tekstuaalinen, lingvistinen, semioottinen vai ehkä psykoanalyttinen ongelma. Ranskalaisten feministien kynästä on myös tuotettu tekstejä, joissa runous ja teoria ylittävät kaikki genrerajat.¹⁴

Käytän tässä työssäni siis lähinnä ranskalaista koulukuntaa ja sen keskeisiä teoreetikoita, Julia Kristevaa, Hélène Cixous'ta ja Luce Irigarayta. Huomionarvoista on se, että he kaikki karsastavat määritelmää ”feministi”.

¹³ Moi 1990, 45–47, 114

¹⁴ mt., 114–115

Pam Morrisin mukaan heitä on hyvä käsitellä yhdessä, sillä heidän erottamisensa yksinkertaistaisi liikaa ranskalaisen¹⁵ feminismin moninaisuutta.¹⁶ Sinikka Tuohimaa sanoo kirjassaan *Kapina kielessä* (1994), ettei käytä Cixous'n, Irigarayn tai Kristevan ajatuksia oman tutkimuksensa metodisina malleina, vaan pikemminkin eräänlaisina virikkeinä.¹⁷ Näin olen itsekin omassa työssäni heitä käyttänyt.

Ennen kuin katsomme heitä lähemmin, on lyhyesti kuitenkin hipaistava ranskalaista psykoanalytikkaa Jacques Lacania, sillä hänen vaikutuksensa on merkittävä. Esittelen seuraavassa em. ajattelijoita apunani erityisesti Toril Moin ja Pam Morrisin tulkinnat.

3.1.1 Jacques Lacan

Eräs perustavimmista käsitteyhdistelmistä Jacques Lacanin työssä ovat *imaginaarinen* ja *symbolinen* järjestys. Nämä käsitteet määrittävät selkeimmin suhteessa toisiinsa. Imaginaarinen vastaa esioidipaalista vaihetta, jossa lapsi kokee olevansa osa äitiä ja ympäröivää maailmaa. Imaginaarisessa ei ole eroa tai poissaoloa, vaan ainoastaan yhtenevyys ja läsnäolo. Imaginaarisen järjestyksen katkaisee oidipaallinen kriisi, jossa isä rikkoo äidin ja lapsen parisuhteen, ja jonka myötä lapsi astuu symboliseen järjestykseen ja omaksuu kielen, *Isän Lain*. Isän Laki, jota *fallos*¹⁸ edustaa, merkitsee tästä lähtien lapselle eroamista ja menetystä, ja halu äitiin ja imaginaariseen ykseyteen on torjuttava. Tämä torjunta, jota Lacan kutsuu primaaritorjunnaksi, avaa tiedostamattoman.

¹⁵ Heistä kukaan ei itse asiassa ole alkujaan ranskalainen, mutta he ovat tehneet elämäntyönsä nimenomaan ranskalaisessa akateemisessa maailmassa, vaikuttajinaan Jacques Lacanin lisäksi mm. Jacques Derrida ja Michel Foucault.

¹⁶ Morris 1993, 139

¹⁷ Tuohimaa 1994, 6

¹⁸ Fallos ei ole yhtäkuin penis, vaikka moni peniksen omistaja niin luuleekin. Fallos on tässä yhteydessä lähinnä vallan synonyymi.

Kun lapsi oppii peilivaiheen¹⁹ lopuksi puhumaan ja sanomaan ”minä olen”, hän ottaa paikkansa symbolisessa järjestyksessä ja määrittelee itsensä erillisenä toisesta. Subjektina puhuminen merkitsee torjutun halun olemassaoloa, puhuva subjekti *on* puute. Lacanin mukaan siirtyminen symboliseen järjestykseen avaa tiedostamattoman, tiedostamaton syntyy halun torjumisesta, eräässä mielessä tiedostamaton *on* siis halu. Imaginaariseen jääminen tarkoittaa tulemista psykoottiseksi.²⁰

Tyttöjen ja poikien erilainen ratkaisu oidipaaliseen kriisiin suuntaa sukupuoli-identiteetin tiettyyn suuntaan. Koska kieli edustaa Isän Lakia, se jäsentää sosiaalisen ja sukupuoli-identiteettimme. Lacanin mukaan kieli ”odottaa” meitä jo ennen syntymää, olemme ”tyttöjä” tai ”poikia”. Symboliseen järjestykseen saapuminen merkitsee sijoittumista rajoittavaan ja tukahduttavaan subjekti/alistusasemaan patriarkaalisissa rakenteissa.²¹

Pam Morrisin mukaan Lacan vapauttaa teoriallaan naiset biologiasta määrittelemällä, Freudin tavoin, että sukupuoli on sosiaalinen rakennelma synnynnäisen kohtalon sijasta. Kuitenkin Lacan samalla lukitsee naiset toisenlaiseen determinismiin, jonka mukaan symbolinen järjestys on yhtä vastustamaton naisen aseman määrittelijä kuin biologiakin.²²

Juliet Mitchell taas näkee, että psykoanalyysissa subjektin, tiedostamattoman ja seksuaalisuuden kehitys kulkevat käsi kädessä, ja niitä on siksi tutkittava yhdessä. Ihminen muotoutuu seksuaalisuutensa kautta, sitä ei voida ”lisätä” häneen. Tiedostamaton sisältää toteutumattomat ja tyydyttämättömät toiveet, jotka on tukahdutettu.²³

¹⁹ Peilivaiheessa lapsi ymmärtää, että peilissä näkyvä toinen lapsi on hän itse ja alkaa käsittää itsensä ruumiillisesti erillisenä toisesta.

²⁰ Moi 1990, 118-119

²¹ Morris 1993, 128

²² mt., 131

²³ Mitchell 1983, 2

3.1.2. Luce Irigaray

Luce Irigaray (s.1930) on belgialainen psykoanalyytikko ja kulttuurintutkija. Hän väitteli lingvistiikasta vuonna 1968 ja teki toisen tohtorintutkinnon filosofiasta 1974. Hänen jälkimmäinen väitöskirjansa *Spéculum de l'autre femme* (Toisen naisen spekola) aiheutti hänelle potkut Jacques Lacanin johtamasta *École Freudienne de Paris*'sta.²⁴ Väitöskirjan feminismi oli mahdollisesti liikaa patriarkaaliselle tiedeyhteisölle.

Keskeinen käsite Luce Irigarayn ajattelussa on *spekularisaatio*. Tällä Irigaray viittaa subjettiin, joka heijastaa omaan olemukseensa, aivan kuten gynekologinen sisätutkimukseen tarkoitettu instrumentti spekola tekee. Tämä itseensä heijastuminen, itsereflektio, on Irigarayn mukaan yleistä länsimaisessa filosofisessa diskurssissa, joka kykenee esittämään feminiinisyyden ja/tai naisen ainoastaan oman heijastuksensa käännteiskuvana. Tätä hän kutsuu samuuden peilailevaksi logiikaksi, jossa nainen on länsimaisten ajattelijoiden maskuliinisuuden peili.²⁵

Sigmund Freudin käsitys sukupuolierosta perustuu poissaoloon (penis/ei penistä), sen mukaan pieni tyttö ja pieni poika eivät eroa toisistaan millään tavoin ennen oidipaalista kriisiä, jossa tyttö tajuaa oman puutteensa. Irigarayn mukaan Freudin oli pakko kehittää epäjohdonmukainen, ristiriitainen ja naisvihamielinen teoriansa, koska oli tietämättään alisteinen edellä mainitulle samuuden peilailevalle logiikalle.²⁶

Patriarkaalinen diskurssi määrittelee naisen poissaoloksi, kääntöpuoleksi tai ”vähäisemmäksi” mieheksi. Feminiinisyys sellaisenaan on torjuttua ja on hyväksytty vain miehen Toisena, peilattuna. Tässä naisen mahdollisuudet jäävät

²⁴ <http://en.wikipedia.org>, 10.4.2006

²⁵ Moi 1990, 149-150, 152

²⁶ mt., 150

kovin rajallisiksi: nainen voi olla joko hiljaa ja tuottaa käsittämätöntä jokellusta, joka samuuden logiikan ulkopuolisena ilmaisuna on käsittämätöntä miehelle diskurssille, tai nainen voi toteuttaa peilailurepresentaation itsestään vähäisempänä miehenä. Nainen miimikkona, hysteerikko, matkii maskuliiniseen malliin perustuvaa seksuaalisuuttaan, mikä on ainoa tapa pelastaa jotain hänen omasta halustaan. Hysteria ja mystiikka, johon Irigaray on erityisen viehätynyt, tarjoavat patriarkaalisessa yhteiskunnassa naisille mahdollisuuden löytää joitakin puolia mielihyvää, joka on samuuden logiikan myötä heiltä kielletty, mutta joka onkin kenties aivan erityinen ja vastaa naisen libidinaalisia viettejä.²⁷

Irigarayta kritisoidaan hänen strategiastaan jäljitellä patriarkaalista diskurssia parodian ja liioittelun nimissä. Samoin hänen käsityksensä patriarkaatista yksiselitteisenä voimana, joka estää naisia ilmaisemasta todellista luonnettaan, herättää vastaväitteitä, varsinkin kun Irigarayn käsitteenä valta on jotakin, mitä naiset vastustavat.²⁸

Mielenkiintoinen oman työni kannalta on erityisesti Irigarayn teoksessa *Sukupuolieron etiikka* (1984, suom. 1996) käsittelemä eettisen rakkauden käsite, johon liittyvät olennaisina *ihmettelyn* tunne ja *hyväilyn* ele. Descartesin mukaan ihmettely on ensimmäinen mielenliikutus, jolla ei ole vastakohtaa. Irigaray pitää ihmettelyä liikkeellepanevana voimana, joka on yhtä aikaa aktiivinen ja passiivinen teko.²⁹

Ihmettely on välttämätön paitsi itse elämän myös etiikan luomisessa. Toisen, miehen tai naisen, täytyy aina ja jatkuvasti yllättää meidät, vaikuttaa meistä uudelta ja täysin erilaiselta kuin millaisen odotamme hänen olevan. Tutkiessamme toista, tulemme samalla tutkineeksi itseämme. ”*Kuka sinä olet?*” luo vastauksen ”*minä olen*” ja ”*minä tulen*”.³⁰

²⁷ mt., 150-155

²⁸ mt., 164

²⁹ Irigaray 1996, 92

³⁰ mt., 93

Ihmettely opastaa meidät kohti harvinaisia asioita ja on siten todiste älystä ja muistista. Harkinnan puutteessa ihmettelemme liikaa, jolloin järjen käyttö väistyy syrjään ja kieroutuu. Naisten ja toisaalta keskenkasvuisten on perinteisesti katsottu olevan kykenemättömiä harkittuun ihmettelyyn. Irigaray kysyykin, puuttuko patriarkaatin mielestä naisilta ihmettelyn taidon puutteesta nousevan tietämättömyyden vuoksi pääsy objektiin ja toiseen.³¹

Irigarayn mukaan ihmettely on ennen rakkautta tai sen ulkopuolella, ihmettely mahdollistaa rakkauden. Ihmettely on tunne, jota ei voi toistaa, ensimmäisen kohtaamisen herättämä mielenliikutus, joka avaa ajan ja tilan rakkaudelle.³²

Jokin kolmas ulottuvuus. Välimuoto. Ei toinen eikä toinen, mutta ei kuitenkaan neutri. Unohdettu maaperä, jolla lepää olemassaolomme kuolevaisten ja kuolemattomien välissä, ihmisten ja jumalten välissä, luotujen ja luojaisten välissä. Meissä itsessämme ja meidän välillämme. (Irigaray 1996, 102)

Samalla tavoin määrittelemättömässä ajassa ja tilassa sijaitsee *hyväily*. Tuntoaisti on Irigaraylle aisteista ensimmäinen, joka on olemassa jo ennen oraalisuutta. Hyväily on rakkauden perusele. Ravinnonsaantikin on vain keino ylläpitää voimia, kunnes toinen palaa hyväilemään. ”Toinen antaa minulle hyväilyillään takaisin ruumiini rajat”, sanoo Irigaray.³³

Irigaray erottaa toisistaan naisen kaksi mahdollista asemaa rakkauden ja hyväilyn suhteen. Rakastettu (*l'aimée*) on passiivinen vastaanottaja, rakastajanainen (*l'amante*) aktiivinen, joka antautuu syntyäkseen uudestaan. Rakastajanainen sytyttää itse oman liekkinsä eikä vain ota sitä toiselta vastaan. Hän pyrkii omaan täyttymyksensä ja ”laskostuu valmiiksi auki voidakseen ottaa enemmän

³¹ mt., 98

³² mt., 101

³³ mt., 207

vastaaan”.³⁴ Hyväily etsii sitä, mikä rakastajanaisessa ei vielä ole puhjennut kukoistamaan.³⁵

Rakastettu taas on Irigarayn mukaan nainen, joka kieltäytyy rakastajanaisen velvoitteista. Rakastettu vain antaa periksi rakastajan viettelypyrkimyksille, eikä pidä kiinni omasta tahdostaan. Hänestä tulee rakastajan tahdon pelinappula. Naisen omasta tahdosta tulee tahdottomuutta, todellisesta antautumisesta tulee mahdotonta.³⁶

3.1.3. Hélène Cixous

Hélène Cixous (s. 1937) on Algeriassa syntynyt saksalais-juutalaisen äidin ja algerialais-juutalaisen isän tytär. Hän on Eeva-Liisa Mannerin tavoin renessanssitaiteilija ja mm. kirjailija, runoilija, draamatikko, filosofi ja kirjallisuuskriitikko. Cixous on perustanut Euroopan ensimmäisen naistutkimuksen laitoksen Pariisiin VIII yliopistoon. Psykoanalyysin lisäksi hänen vahva vaikuttajansa on dekonstruktio.³⁷

Hélène Cixous’n työssä keskeinen käsite on *l’écriture féminine*, naiskirjoitus tai feminiininen kirjoitus. Cixous kirjoitti naiskirjoituksen manifestinsa *Le Rire de la Méduse* (Meduusan nauru) vuonna 1975. Naiskirjoituksen määrittelemineen on Cixous’n mukaan mahdotonta, vaikka se silti on olemassa. Toisaalta hän nykyään vastustaa koko ilmaisua, sillä maskuliinisen ja feminiinisen termit sulkevat meidät binaaristen oppositioiden maailmaan. Tästä syystä hän mieluummin puhuu ”kirjoituksesta, jota kutsutaan feminiiniseksi”.³⁸

³⁴ mt., 214

³⁵ mt., 233

³⁶ mt., 219–220

³⁷ <http://en.wikipedia.org>, 10.4.2006

³⁸ Moi 1990, 125

Feminiinisessä (tai yhtäläillä maskuliinisessa) kirjoituksessa kirjailijan sukupuoli ei ole merkitystä. Tärkeää on kirjoituksen luonne, eikä kirjailijan ja kirjoituksen sukupuoliä pidä sekoittaa toisiinsa. Määritelmän takana on Cixous'n vahva usko kaikkien inhimillisten olentojen myötäsyttyiseen biseksuaalisuuteen, joka on moninainen ja alati muuttuva.³⁹ Biseksuaalinen kirjoitus on hänen mielestään kuitenkin yleensä aina naisten kirjoitusta ja ainoastaan hyvin poikkeukselliset miehet voivat saavuttaa biseksuaalisuuden ja sitä kautta feminiinisen kirjoituksen.⁴⁰

Cixous vastustaa patriarkaalista binaarioppositioiden mallia, jossa mies/nainen-pari rinnastetaan pareihin järki/tunne, kulttuuri/luonto, aktiivinen/passiivinen, päivä/yö jne. Näissä pareissa feminiininen puoli saa aina negatiivisen merkityksen, maskuliininen voittajan aseman. Nainen on joko passiivinen tai häntä ei ole.⁴¹

Millaista sitten on feminiininen kirjoitus? Pam Morrisin mukaan se on voimakkaan metaforista, monimerkityksistä, ylistävää ja itsevarmaa, ja se pyrkii ilmaisemaan kollektiivista feminiinistä identiteettiä positiivisena voimana.⁴² Cixous'n tapa kirjoittaa *Médusassa* ilmaisee runsautta, luovaa hillittömyyttä, leikkisää ylenpalttisuutta, eikä naisellista puutetta tai poissaoloa.⁴³ Kuitenkin on sanottava, että samalla Cixous'n määritelmä feminiinisestä kirjoituksesta vahvistaa samoja luonnehdintoja – tunteellisuus, irrationaalisuus, epäjärjestys –, joita patriarkaatti on perinteisesti käyttänyt naisten kirjoituksesta ja identiteetistä.⁴⁴

Cixous rinnastaa kirjoittavan naisen ja hänen äänensä. Nainen on kokonaan ja fyysisesti läsnä äänessään, joka nousee naispsykyen syvimmistä kerrostumista,

³⁹ mt., 126

⁴⁰ mt., 127

⁴¹ Cixous 1975, 64

⁴² Morris 1993, 147

⁴³ mt., 148

⁴⁴ mt., 151

ajalta ennen Isän Lakia.⁴⁵ Tällä tavoin *l'écriture féminine* on myös poliittinen visio, utopia naisluovuudesta yhteiskunnassa, joka ei ole sortava tai seksistinen. Cixous ei kuitenkaan analysoi niitä materiaalisia tekijöitä, jotka estävät naisia kirjoittamasta, vaan hänen utopiassaan kirjoitus on absoluuttista luovuutta, johon kaikki naiset automaattisesti osallistuvat.⁴⁶

Cixous'n näkemys kirjoituksesta ennemmin vapautumisen konkreettisena toimeenpanona kuin sen välineenä on vahvasti individualistinen. Hän ei kuvaa naisten kollektiivisuutta juuri lainkaan, vaan näkee naisten väliset suhteet ensisijaisesti dualistisina suhteina kuten äiti/tytär, opettaja/oppilas tai lesborakastavaiset.⁴⁷ Kirjoitus itsessään on libidinaalinen teko tai objekti. Siirtämällä huomion seksuaalisuuden ja tekstuaalisuuden yhteyteen, Cixous pyrkii ulos kirjailijakeskeisestä empirismistä.⁴⁸

3.1.4. Julia Kristeva

Julia Kristeva (s.1941) on bulgarialaissyntyinen filosofi ja psykoanalyytikko, joka nykyään on laajentanut reviiriään dekkarikirjallisuuden pariin. Hän on myös Lacanin oppilaita, psykoanalyysin lisäksi hänen työssään on vahvasti läsnä poststrukturalismi.⁴⁹

Julia Kristeva on näistä kolmesta muusastani erityisen varovainen suhteessaan feminismiin. Feminismi on Kristevan mukaan samalla tavalla analysoitava vastarinnan muoto kuin työväenaate tai avantgardekirjallisuus. Toril Moin mukaan Kristevan lähestymistapa on taipumattoman antiessentialistinen, eikä

⁴⁵ Moi 1990, 131

⁴⁶ mt., 138–140

⁴⁷ mt., 142

⁴⁸ mt., 143

⁴⁹ <http://en.wikipedia.org>, 10.4.2006

tällä ole olemassa varsinaista teoriaa naiseudesta tai feminiinisyydestä vaan marginaalisuudesta, kumouksellisuudesta ja toisinajattelusta.⁵⁰

Kristevan mukaan ”naista” ei voi määritellä. ”Nainen on se mitä ei voi esittää” (ref. Moi 1990, 179). Kristeva epäilee identiteettiä ylipäätään ja hylkää ajatukset *l’écriture fémininestä*. Vaikkakin on mahdollista erottaa naisten kirjoittamissa teksteissä tyylillisiä tai temaattisia toistuvia piirteitä, ei niiden lähtökohdaksi voi suoraan osoittaa sukupuolta.⁵¹

Kristevalle identiteetti on prosessin alainen, muotoutuva ja performatiivinen.⁵² Samoin kieli, joka on Kristevan keskeinen tutkimuskohde, on enemmän monimutkainen merkityksen muodostumisprosessi kuin yhtenäinen järjestelmä. Tätä prosessia hän pyrkii määrittelemään tai ymmärtämään väitöskirjassaan *La Révolution du langage poétique* (Poeettisen kielen vallankumous) vuodelta 1974, jossa hän korvaa Lacanin imaginaarisen ja symbolisen järjestyksen eron *semioottisen ja symbolisen erolla*.⁵³

Semioottinen liittyy äidin ja lapsen esioidipaaliseen ja esikielelliseen suhteeseen, jossa lapsella ei vielä ole tunnetta erillisestä identiteetistä, vaan hän on osa äidin ruumiin jatkumoa.⁵⁴ Esioidipaalinen äiti sisältää sekä maskuliinisuuden että feminiinisuuden, eikä esioidipaalisessa ole näiden kahden välistä vastakohtaisuutta. Siirtymisessä symboliseen naisella on kaksi vaihtoehtoa: äiti-identifikaatio, joka vahvistaa naisen psyyken esioidipaalisia osatekijöitä ja tekee naisesta marginaalisen symbolisessa järjestyksessä, tai isäidentifikaatio, joka luo samuuden symbolisesta järjestyksestä identiteettinsä saavan naisen.⁵⁵

⁵⁰ Moi 1990, 180

⁵¹ mt., 180

⁵² Morris 1993, 175, 186

⁵³ Moi 1990, 177

⁵⁴ Morris 1993, 173

⁵⁵ Moi 1990, 181

Esioidipaaliset prosessit ovat Kristevan mukaan ensisijaisesti anaalisia ja oraalisia. Anaalisen hylkäämisen ja ulostyöntämisen kautta semioottinen näkyy symbolisessa. Tekstin tasolla se näkyy negatiivisuutena, säröilynä, poissaoloina, usein myös temaattisesti.⁵⁶ Halu palata kuviteltuun semioottiseen järjestykseen on Kristevan mielestä erityisen vaarallista naisille. Tämä johtuu siitä, että torjuessaan symbolisen järjestyksen nainen antautuu alttiiksi tiedostamattomille haluille, joista voimakkain on aina kuoleman vietti. Semioottiseen liittyvä halu palata äitiin on halua identiteetin menettämiseen ja sitä kautta kuolemaan. Näin ollen naisen luovuus rinnastuu suoranaiseen itsemurhariskiin.⁵⁷ Kristeva vaatiikin luopumaan symbolisen ja semioottisen ääripäistä ja vaatii näiden kahden jatkuvaa vuorottelua.⁵⁸

Monimutkainen merkityksen muodostumisprosessi, joka kieli on Kristevan mukaan, muodostuu samalla tavoin ääripäiden välillä, keskellä ja rajalla. Kieli on diskurssia, tilannekohtaista ja se toteutuu puhuvissa subjekteissa ja heidän välillään.⁵⁹ Kristevan kehittämä käsite *intertekstuaalisuus* kuvaa yhden tai useamman merkkijärjestelmän siirtymistä toisiin merkkijärjestelmiin. Niinpä tutkimuskohteena on tekstin⁶⁰ rinnalla sen suhde yhteiskuntaan, psyykeen ja muihin teksteihin.⁶¹

Cixous ja Irigaray näkevät feminiinisyden puutteena, jonkinlaisena ei-olemisena. Kristevalle myös feminiinisyys on positioon liittyvä eli se riippuu aina katsojan asemasta. Patriarkaatti käsittää Kristevan mukaan naisen raja-alueeksi miehen ja kaaoksen välillä, välillä samastaen naisen semioottisen kaaoksen osaksi, välillä taas nostaan hänet symbolisen rajan suojelijaksi. Yhtäkaikki kumpikaan näistä positioista ei vastaa essentiaalista totuutta naisesta. Kristevalle feminiinisyys on siten patriarkaalinen rakenne, feminiinisyys on

⁵⁶ mt., 186

⁵⁷ Morris 1993, 177–178

⁵⁸ mt., 181

⁵⁹ Moi 1990, 170

⁶⁰ Teksti on tässä laajemmassa merkityksessä kuin kirjoitettu teksti. Tietyllä tavalla käsitän tekstiksi myös identiteetin.

⁶¹ Moi 1990, 172

marginaalinen patriarkaatissa aivan samalla tavalla kuin semioottinen on marginaalinen kielelle.⁶²

Kristevan teorit nähdään subjektivismiin edustajina. Diskurssit, kuten seksuaalisuus tai sosiaalinen sukupuoli luovat yhdessä yksilön.⁶³ Näin ajateltuna onkin pakko kysyä: onko myös subjekti intertekstuaalinen?

2.2. Yhteenvetoa

Feminismillä ja psykoanalyysillä on paljon yhteistä, vaikka psykoanalyysi on nostettu varsinkin amerikkalaisessa feminismissä yhdeksi patriarkatin suurimmista ja pahimmista käytyreistä. Amerikkalainen radikaalifeministi ja teologi Mary Daly pitää teoksessa *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism* (1978) psykoanalyysiä ja gynekologiaa sado-rituaalien eli mm. noitavainojen, intialaisen leskenpolton tai tyttöjen ympärileikkauksen moderneina jatkajina, joiden tehtävänä on kastroida naiset niin henkisesti kuin ruumiillisestikin.⁶⁴ Nykyfeminismi suhtautuu jossain määrin vähemmän ehdottomasti ja on kykeneväinen näkemään psykoanalyysin tarjoamat mahdollisuudet.

Barbara Freedman näkee feminismissä ja psykoanalyysissä paljon yhtäläisyyksiä. Kumpikin pyrkii rekonstruoimaan subjektiviteettia tiedostamattoman ja seksuaalisuuden häiritsevästä näkökulmasta, kummassakaan subjekti ei ole pysyvä, vakaa tai varma. Kummassakin identiteetti on jollain tavalla riippuvainen Toisesta.⁶⁵

⁶² mt., 182–183

⁶³ mt., 185

⁶⁴ Daly 1978, 228

⁶⁵ Freedman 1990, 60

Freedman lainaa teatterintutkimukseen elokuvatutkimuksen käsitteitä, eritoten Laura Mulveyn ja Teresa de Lauretiksen teorioita elokuvallisesta nautinnosta. Laura Mulveyn mukaan katse on elokuvassa sukupuolieron paikka, sillä miehellä on perinteisesti etuoikeus katseeseen, kun taas nainen on katseen kohde, fetissi. Elokuvallinen katse jakaa meidät siten voyeristiseen maskuliinin ja ekshibitionistiseen feminiiniin. Teatterissa ei ole kyse pelkästään katseesta vaan myös narratiivista, jossa mies on toimija, nainen objekti, joka on miehen muutettavissa. Näin myös toiminta edustaa sukupuolieroaa. Juoni ja nautinto ovat peräisin maskuliinisesta fantasiasta, joka on puolestaan riippuvainen naisen hyväksikäytöstä niin katseen kuin kerronnankin tasolla. Naisen synnit vievät juonta eteenpäin. Freedman kysyy, perustuuko teatterinkin nautinto naisen fetissoidun alistamisen ja rankaisemisen katsomiseen.⁶⁶

Freedmanin mukaan feminismi, teatteri, lacanilainen psykoanalyysi ja dekonstruktio kaikki kietoutuvat toisiinsa, ja niiden määritelmiä on oikeastaan mahdoton erottaa toisistaan.⁶⁷ Teatteri on aina esittänyt identiteetin muuttavana, ja sukupuolen tai luokan naamioiden kautta, sitä kautta se myös tarjoaa mahdollisuuksia feminismille tai psykoanalyysille. Kun feminismi tai psykoanalyysi pyrkii tuottamaan subjektia paikasta, joka on sille itselleen näkymätön (oli se sitten sukupuoli, ideologia, tai tiedostamaton), tarjoaa teatteri pirstomalla ja vastakkainasettamalla välineet, joilla itse(e)n näkeminen on mahdollista. Freedmanin mukaan teatteri on siis pohjimmiltaan dekonstruktiivinen ja haastaa siten feminismin ja psykoanalyysin uudelleenpohtimaan termejään, tavoitteitaan ja identiteettejään.⁶⁸

⁶⁶ mt., 59

⁶⁷ mt., 70

⁶⁸ mt., 74

3. Analyysi

Riitta Pohjolan artikkelissa *Näytelmäkirjallisuus – Dramatiikka* (1992) määritellään näytelmän pääteksti ja sivuteksti. Pääteksti sisältää kirjoitetut vuorosanat eli repliikit, sivuteksti taas näyttämöohjeet eli parenteesit.⁶⁹ Analysoin seuraavassa luvussa sekä pää- että sivutekstiä, sillä katson, että kirjailija on usein halunnut kertoa roolihenkilöistään toiminnan kautta jotakin sellaista, mikä ei ääneen puhuttuna välity. En siis analyysissäni ota laadullista kantaa siihen, tuleeko informaatio jonkun roolihenkilön vai kirjailijan suulla, vaan pidän eri lähteistä tulevaa informaatiota yhtä tärkeänä. Näin analyysini myös pyrkii olemaan ”puhdasta” tekstianalyysiä, jossa oletettu esitystilanne ei vaikuta, koska sitä ei ole.

Teen vertailevaa tutkimusta näytelmien päähenkilöiden, *Eroksen ja Psykhen* Psykhen ja *Poltetun oranssin* Marinan, hulluuden, seksuaalisuuden ja kuolemankaipuun kautta. Pyrin osoittamaan niiden välillä yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia ja siten vastaamaan kysymykseeni: millainen on Mannerin naiskuva ja ovatko Psykhe ja Marina saman hahmon kaksi muotoa?

Analyysini on taaksepäin katsova, eli käsittelen seuraavissa luvuissa ensin Marinaa ja sitten Psykheä, vaikka näytelmät kronologisesti ovatkin toisessa järjestyksessä. Tämä on mielestäni perusteltua ensiksikin siksi, että tulkintani mukaan Mannerin Psykhe on muunnelma antiikin tarinasta ja Marina taas puolestaan muunnelma muunnellusta Psykhestä. Marina myös näyttää ulospäin sen, mitä Psykhe peittää, joten analyysissäni on helpompi näyttää ensin selkeämpi esimerkki ja sitten vaikeammin avautuva. Kyse on myös työtavasta. Koska Psykhe oli minulle tätä työtä aloittaessa tutumpi, halusin keskittyä ensin hieman tuntemattomampaan Marinaan ja etsiä yhtäläisyyksiä sitä kautta.

⁶⁹ Pohjola 1992, 394

3.1. Hulluus

Hulluus on otsikkona tarkoituksellisen monimerkityksinen ja jollakin tasolla myös provosoiva. Marina määritellään *Poltetussa oranssissa* muiden henkilöiden toimesta hulluksi. Myös *Eroksessa ja Psykhessä* Eros kysyy Psykheltä, onko tämä tullut hulluksi. Hulluus, mielisairaus, on kuitenkin näissä tapauksissa tulkinnanvaraista. Tohtori pyrkii läpi näytelmän tekemään Marinasta diagnoosin. Hänen diagnoosinsa vaihtelee hysteriasta hebefreniaan, ja lopulta hän pyörittää puheensa kokonaan ja kyseenalaistaa tytön hulluuden täysin.

Tohtorin ja sitä kautta mielestäni tavallaan kirjailijan mielipide hulluudesta tulee ilmi jo näytelmän alkuvaiheessa:

Tohtori: /.../ Siinä mielessä hullujen maailma on parempi kuin tämä normaali. Normaalimaailmassa ihmiset puhuvat kauniisti ja ajattelevat rumasti, kulkevat ja punovat juonia, hautovat valheita, pieniä likaisia verukkeita, tuumivat yhtä, sanovat toista. Hullujen maailma on paljon puhtaampi. (PO, 10)

Rouva Kleinin mielestä Marina on heikkojärkinen. Hän sanoo, että tyttö näkee miehet ilman päätä, tästä tohtori tekee ensimmäisen diagnoosinsa: ”hysteristä sokeutta” (PO, 11). Kun rouva Klein kertoo tyttärensä hullusta kielestä, arvioi tohtori että kyseessä on ”eräänlaista syntaksikapinaa” (PO, 13). Marina siis käyttää kielen rakenteita kapinallisen tavoin, hän kyseenalaistaa symbolisen järjestyksen vallan kielessä. Rouva Klein mukaan tytär ei leiki, vaan ”puhuu sitä kieltään tosissaan, kuolemanvakavana, ja myös tarkoittaa sillä jotain, sen näkee sen päältä” (PO, 13). Tohtorin kommentti tähän on mielestäni kiintoisa:

Tohtori: Sen ei tarvitse tarkoittaa muuta kuin että hän haluaa salata teiltä todellisen olemuksensa. (PO, 13)

Myöhemmin samassa kohtauksessa tohtori analysoi Marinan kirjoittamaa runoa ja sanoo:

Tohtori: Raskasmielisyys voi olla joskus syvämielisyyttä, pirstamielisyys monimielisyyttä. /.../ Niin hyvä rouva, kun sielu takautuu alkukantaisempiin muotoihin – lapsen, tai sanotaan villin asteelle – se alkaa muodostaa myös sanoja niin kuin lapsi tai villi. /.../ Mutta voi olla niinkin, ettei mitään sielullista vastinetta enää ole, puhemoottori vain käy käymistään /.../ (PO,17)

Ehkä tohtori tulee näissä esimerkeissä esittäneeksi kuvauksen Luce Irigarayn hahmottelemasta hysteerikon käsittämättömästä jokelluksesta, joka nimenomaan sisältää merkityksiä, mutta joita patriarkaatin herradiskurssin, johon tohtorikin itse mitä ilmeisimmin kuuluu, on mahdotonta käsittää.⁷⁰ Hélène Cixous puolestaan puhuu näytelmänsä *Portrait de Dora* (1976) yhteydessä hysteerikon voimasta. Vaikka tuo voima kääntyy hysteerikkaa itseään vastaan, se voisi olla voima, joka tuhoaa ympäröivät rakenteet. Hysteerikko ei ole vain joku, jolta on viety sanat, vaan hysteerikon tuska nousee halusta, jota ei voi näyttää.⁷¹ Marina on suljettu porvarilliseen vankilaan, jossa häneltä on viety kaikki toimijuuden mahdollisuudet.

Tohtori määrittelee Marinan ensin skitsofreenikoksi (PO, 14) ja sitten tarkemmin hebefreenikoksi⁷²:

Tohtori: (välittelevästi) Hebefrenia on eräs skitsofrenian muoto, nuoruuden jakomielisyyttä. Lapset, jotka ovat älykkäitä ja originelleja, voivat murrosiän jälkeen jäykistyä ja tylsistyä. Katsokaahan, elämä on palamista ja hebefrenia on liian nopeaa palamista. Sielu – tai ruumis – palaa ikään kuin karrelle. (PO, 18)

⁷⁰ Moi 1990, 152

⁷¹ Cixous 1975, 154

⁷² hebefrenia: (kreik. Hebe 'nuoruus', fren 'mieli, sielu'), nuoruuden tylsistyminen, skitsofrenian muoto (Turtia 2001)

Marina tulee näyttämölle vasta toisessa kohtauksessa. Tohtori näytetään päättömänä kohtaamisen alussa. Marina kieltäytyy vastaamasta tohtorille, kunnes tämä käyttää mielikuvituskieltä. Heti kun kontakti syntyy, saa tohtori pään. Tohtori yrittää mielikuvituskielen lisäksi muillakin kielillä ja tekee kuin ohimennen freudilaisen tulkinnan tytön kielen laadusta: ”Luulen, että hän on vain äidinkielelleen, äitinsä kielelle allerginen” (PO, 22).

Äiti herättää tohtorissa jatkuvaa vastenmielisyyttä, joka vain kasvaa näytelmän kuluessa. Myös näytelmän lopulla, epäonnistuttuaan tytön kanssa, tohtori syyttää vanhempia ja erityisesti heidän freudilaisittain vääristynyttä valtasuhdettaan:

Tohtori: /.../ Olisi edes toisinpäin – isä voimakas ja äiti väistyvä – mutta kun asetelma on tällainen, saadaan labiileja, häilyviä lapsia. /.../ Mutta äiti ei hillitse, hän heijastaa oman levottomuutensa lapseen, eikä sitten kuitenkaan anna lapsen olla levoton, lapsen kaikki ilmaisu tukahdutetaan alkuunsa /.../ (PO, 76)

Lopulta hän suoraan syyttää äitiä ja väittää, että tämä on dominoinut tyttärensä hiljaiseksi:

Tohtori: /.../ Olette aivan toisenlainen kuin tyttärenne; ne ominaisuudet, jotka teillä ovat aseita (*näyttää: ottaa nipun sukkapuikkoja ja nostaa ne pystyyn*), ovat tyttärellänne muuttuneet yliherkiksi tuntoelimiksi ja kääntyneet sisäänpäin (*kääntää puikot itseensä päin*). Hirviöiden lapset ovat myös hirviöitä, mutta he ovat hirveitä tavallisesti itselleen. (PO, 79)

Äiti ei ole pelkästään olemuksellaan edesauttanut tyttärensä sairautta, vaan hän on tohtorin mukaan tekemällä tehnyt tästä sairaan:

Tohtori: /.../ Tahdotte tietää miksi tyttärenne on sairas, ja minä sanon sen teille: koska hän ei ole kestänyt dresyyriä⁷³. Hän kertoi minulle

⁷³ dresyyri: (ransk. dressure), toistava harjoittaminen, kouluminen, vars. eläinten (Turtia 2001)

pitävänsä sirkuksesta, tuosta temppuilun julmasta maailmasta, – hän samastaa itsensä rääkättyihin eläimiin. /.../ Nuorten tyttöjen protesti on kuitenkin heikko ja sekava, kapina kääntyy loppujen lopuksi aina heitä itseään vastaan. Tosiasia kuitenkin on, että hän ei ole sopeutunut. Hän ei ole sopeutunut tähän melun ja kulkusten maailmaan. (PO, 80–81)

Tohtori määrittelee Marinan sairaaksi, hebefreenikoksi. Itse väitän Marinan tilaa melankoliaksi, varsinkin kun tarkastellaan Julia Kristevan määritelmää teoksessa *Musta Aurinko. Masennus ja melankolia* (1999). Kristeva puhuu vihamielisestä ja toiseen suuntautuneesta masennuksesta, mutta myös tästä poikkeavasta masennuksen muodosta, jossa surullisuus viestii haavoittunutta, tyhjää ja alkukantaista minää. Tällainen yksilö ei pidä Kristevan mukaan itseään haavoittuneena, vaan perustavaan puutteeseen, syntymävikaan sairastuneena. Surullisuus on masentuneen ainoa kohde. Itsemurha ei ole silloin peitelty sotatoimi vaan yhtyminen suruun ja mahdottomaan rakkauteen, jota ei koskaan saavuteta ja joka on aina toisaalla, kuten lupaukset ei-mistään ja kuolemasta.⁷⁴

Seuraava kappale kuvastaa mielestäni Marinan melankolian luonnetta. Lisäksi se kertoo, että Marina on oikeastaan jollain tasolla itse enemmän selvillä sairaudestaan ja yrittää saada tohtorin sanomaan sen ääneen, jotta siitä tulisi todellista.

- Marina: Te harjoitatte vilppiä. Teeskentelette niin kuin kaikki muutkin ihmiset täällä. Lupaatte parantaa sielun, vaikka ette usko että sielua on olemassakaan.
- Tohtori: Mahdollisesti sitä ei ole olemassa. Mikä on olevaista on välinettä. Vaikuttavaa on se mitä ei ole.
- Marina: (*valppaasti*) Tarkoitatte, että minä... olen eksynyt rakkauteen, jota ei ole? (PO, 58)

⁷⁴ Kristeva 1999, 24

”Rakkauteen, jota ei ole” on mielestäni selvä todiste Marinan melankoliasta. Mahdoton rakkaus, johon melankolinen sielu hakeutuu tietäen sen mahdottomaksi, on suojakeino. Kristeva sanoo myös, että masentunut on kirkasälyinen havainnoitsija, joka vahtii yötä päivää onnettomuuttaan ja ahdistustaan. Masentuneesta saa vaikutelman, ettei hän ole koostanut symbolista suojarustustaan. Masentuneen puhe on naamio, ”vieraaseen kieleen” veistetty kaunis julkisivu.⁷⁵ Onko Marinan semioottinen jokellus, se, mitä tohtori kutsuu syntaksikapinaksi, tällainen naamio?

Edellisen dialogin jatkuessa Marina toistaa ilmaisun ”rakkauteen, jota ei ole”. Tuo toisto tekee siitä mielestäni entistä selvemmin Marinan pääväittämän, joka määrittelee hänen suuntansa.

- Tohtori: Teillä on filosofista mieltä. Tarkoitin kyllä yleisemmin, mutta voi sen noinkin sanoa.
- Marina: Että minä olen kadotettu? Rakkauteen jota ei ole?
- Tohtori: Niin. Miten tahdotte.
- Marina: Nyt te itse vetäydytte pois pelistä.
- Tohtori: Mitään peliä ei ole. Minä vain selvitän teidän sotkujanne.
- Marina: *(kylmästi)* Mitä te selvitätte?
- Tohtori: Selvitän teidän... vyyhtejänne. Tarkoitin, huolianne.
- Marina: *(tyynesti)* Ei minulla ole huolia. Minulla on vain suruja. (PO, 58)

Suru on Marinalle ainoa todellinen tunne, hän ei tunne edes kipua, hänellä ei ole aikakäsitystä, hänen kielensä on muuttunut vankilaksi. Kristevan mukaan masentuneen aikakäsitys on hämärtynyt. Masentuneen aika ei kulu, sitä ei hallitse ennen-jälkeen-vektori, joka ohjaisi sitä menneisyydestä kohonkin päämäärään. Melankolisen ihmisen muisti on kummallinen, kaikki on päättynyt, mutta minä on päättyneelle uskollinen. Menneisyys valtaa psyykkisen jatkuvuuden.⁷⁶ Tohtori pukee sanoiksi Marinan onnettomuuden:

⁷⁵ mt., 70

⁷⁶ mt., 75

- Tohtori: Kaikki pettymykset ja harhat, johtuvat haluistamme. Niin kauan kuin haluamme, joudumme kirjaa lukiessammekin sanan ja veren ansoihin.
- Marina: *(painaa päänsä pöydälle käsivarsiensa väliin, toistaa)* Ansoihin. Sanan ja veren ansoihin. *(Nyyhkyttää miltei äänettömästi)*
(PO, 42)

Mitä pidemmälle Marinan terapia etenee, sitä enemmän tohtori alkaa kyseenalaistaa Marinan sairautta. Kun Marina sanoo, että hänen vanhempansa vihaavat häntä, koska hän on hullu, vastaa tohtori: ”Ette te ole hullu, olette vain onneton” (PO, 43). Tohtori kiertää kohtauksessa kehää: juuri kun hän on kieltänyt Marinan olevan hullu, saa tytön rakkaudentunnustus hänet huudahtamaan: ”Suokaa anteeksi, mutta olette hullu!” (PO, 45). Epäonnistuneen vastaanoton jälkeen tohtori toteaa: ”Hullu tyttö, ei voi auttaa” (PO, 67). Kuitenkin tohtorin määritelmä hulluudesta alkaa saada yhä enemmän runollisia sävyjä. Alkujaan tieteelliset, psykologiset diagnoosit hebefrenia, hysteria tai autismi, muuttuvat epätieteellisiksi, mutta Marinan kannalta selkeämmiksi ja tarkoituksenmukaisemmiksi diagnooseiksi:

- Apulainen: Joskus minusta tuntuu, että kaikki ihmiset tässä kaupungissa ovat nykyään hulluja. Sekin Kleinin tyttö. Mikä häntä oikein vaivasi? Hän oli niin erilainen eri aikoina.
- Tohtori: Mikäkö? Ikävyys.
- Apulainen: Mikä taudin nimi se on?
- Tohtori: Se on taudin nimi /.../ Tiedättekö mistä kaikki johtuu: unelmista. /.../ Unelmat voivat viedä järjen nuorelta kapearaiteiselta tytöltä.
(PO, 73–74)

Lopulta tohtori joutuu tunnustamaan, että hän on epäonnistunut kahdella tavalla: Hän ei ole osannut auttaa Marinaa, eikä hän ole osannut edes määritellä tämän sairautta. Marinan ei ehkä ollut hullu ollenkaan, ehkä hänet lopulta tehtiin hulluksi.

Tohtori: /.../ Jos sitä sittenkin olisi voinut auttaa psykologisin keinoin?
Eivät kaikki tule omia aikojaan hulluksi, jotkut *tehdään* hulluksi.
Jospa se pohjimmaltaan on aivan terve ja tavallinen tyttö? /.../
(PO, 90. Kursiivi kirjailijan)

Marina on näytelmässä nimetty sairaaksi, vaikka sairauden olemassaolosta ja sen laadusta ollaankin eri mieltä. Mielestäni Marinan hulluus, melankolia, ei ole pelkästään kliinisesti määriteltävissä oleva taudinkuva, vaan näen vahvasti sen myös henkilön luonteenpiirteenä, vaikuttavana ominaisuutena.

Sinikka Tuohimaa vertaa Marinaa Sigmund Freudin *Doran tapaukseen* ja Hélène Cixous'n tapauksesta kirjoittamaan näytelmään *Portrait de Dora*. Hän toteaa, että Marinan sairaus johtuu patriarkaalisen yhteisön aiheuttamista paineista.⁷⁷ Tuohimaan mukaan Marinalla on, väistyvästä isästä ja dominoivasta äidistä johtuen, jäänyt tapahtumatta positiivinen naisidentifikaatio ja siksi jäljelle on jäänyt vain täydellinen umpio ja tyhjyys.⁷⁸

Psykhe ei paljasta hulluuttaan, melankoliaansa, niin suoraan kuin Marina. Psykhe tukahduttaa sen, minkä Marina tuo ulos semioottisena viestinä. Psykhe peittää todellisen luontonsa Erokselta, mutta Morfeus ”näkee syvemmälle”, onhan koko hahmo mahdollista nähdä Psykhen mielikuvituksen tuotteena. Seuraava kappale paljastaa minulle sen, että myös Psykhe on kristevalaisen melankolian esimerkkitapaus.

Eros: Oletko onnellinen, Psykhe?
Psykhe: Onnea on monenlaista, mutta aina
onni lainaa surulta varjon, joka taipuu
hetkien mukaan.
Eros: Olet surullinen, Psykhe.
Suru on varjosi. Otan sen pois.
Psykhe: Ei. Kaikella todellisella on varjo.

⁷⁷ Tuohimaa 1994, 66

⁷⁸ mt., 76

En tahdo onnea joka ei ole totta.
 Varjosta näen, että onneni on tosi.
 Varjosta näen, että onneni on.
 En anna sitä pois. (EP, 24)

Psykhe on onneton omasta tahdostaan, hän nauttii onnettomuudestaan. Ilman onnettomuutta, varjoa, ei onneakaan olisi. Psykhen melankolia on yhtä patologista kuin Marinankin, mutta todellisessa maailmassa Psykheä ei vietäisi hoitoon. Hän olisi ”vain” raskasmielinen nainen, onneton ja melankolian vallassa. Melankolinen olisi Psykhen kaltaisen ihmisen kuvauksessa nimenomaan adjektiivi, laatusana, eikä kliininen diagnoosi. Näytelmässä Psykhen hulluus välähtää näkyviin harvoin, mutta se on yhtä kaikki läsnä. Toisessa näytöksessä Psykhe itsekin diagnosoi itseään: ”Raskasmielisyys virtaa ruumiissani ja valmistaudun kuolemaan” (EP, 58).

Avattuaan Koren rasian Psykhe on tullut selvänäköiseksi kohtalostaan ja on valmis antautumaan Morfeuksen edustamalle kuolemalle. Hän laulaa hulluudestaan pienen laulun:

Psykhe: Olenko minä puutarha vai nainen
 Oi vaeltava puu, menen puistooni takaisin
 Oi virtaava puu, olen itse virta
 Samassa tajunnassa vedet ja hiukset
 hiuksissa lintu, linnussa puisto
 laulu kuin hulluus. Hyvästi hyvästi
 raskas ilo, suruni on kevyt
 hulluuteni on puussa. (EP, 63)

Niin Marinan kuin Psykhenkin hulluuden määrittelevät toiset. Kolmannen näytöksen alussa Eroskin sanoo Psykhestä: ”Tuli hulluksi ja hyppäsi – tahtoi kuolla” (EP, 67), myöhemmin hän huudahtaa: ”Puhut mielettömästi! Mitä tarkoitat? Oletko tullut hulluksi?” (EP, 80). Myös tässä näytöksessä Psykhen kristevalaisen melankolian tuo esiin Morfeus.

Psykhe: *(istuu. Itsekseen.)*
 Minun on paha olla.

Morfeus: *(tulee luuttuineen, näpäyttää epäsoinnun)*
 Sinun on aina paha olla, Psykhe.
 Sinun kohtalosi on tyytymättömyys./.../

Psykhe: Mutta miksi? Miksi minä – ?

Morfeus: Koska epäilet onnea /.../
 Sinun elämäsi on jokapäiväistä seurustelua
 surun ja hulluuden kanssa /.../ (EP, 77)

Hulluus, melankolia, on niin Marinalla kuin Psykhelläkin subjektia määrittävä tekijä. Marina oirehtii melankoliaansa ulospäin, niin että siitä on mahdollista tehdä kliininen diagnoosi. Psykhe taas suuntaa melankoliansa ainoastaan sisäänpäin, kieltäen itseltään onnellisuuden. Kummassakin tapauksessa melankolia painaa alleen muut määrittelyt.

3.2. Seksuaalisuus

Päähenkilön suhde seksuaalisuuteen on molemmissa näytelmissä kompleksinen. Marina kärsii hyväksikäytöstä johtuvasta traumasta, Psykhe taas kokee seksuaalisuuden jollain tasolla itsestään irrallisena, sellaisena, että se toteutuu vain toisen ihmisen kautta. Käsittelen tässä luvussa aihetta, jonka olen otsikossa nimennyt seksuaalisuudeksi, mutta joka laajenee välillä myös tarkoittamaan ruumiillisuutta ja rakkautta. Pohjimmiltaan luvussa on siis kysymys itsen ja toisen suhteesta sekä ruumiillisessa että henkisessä muodossa.

Marinan ensimmäinen kohtaaminen näytelmässä seksuaalisuuden kanssa on sulkeutuva. Hän kertoo ensimmäisen tapaamisen aikana näkemänsä unen tohtorille ja tohtori alkaa analysoida sitä:

- Tohtori: /.../ Tämän matkan eroottinen sisältö ei ole vain patja, vaan myös vene, ja vene ei ole vain rajanylitysneuvo, vaan – (*äkkiä, nopeasti, vaativasti*) Mikä se on? Mikä vastine sillä on todellisuudessa? Vastatkaa!
- Marina: En tiedä.
- Tohtori: Minä olen tullimies. En voi auttaa teitä eteenpäin ellette kerro. (*Marina avaa käsilaukkunsa, ottaa sieltä hitaasti ja demonstroivasti nenäliinan*)
- Marina: En tiedä. Ei minulla ole muuta kuin tämä nenäliina.
- Tohtori: Mutta minähän vain tahdon auttaa teitä.
- Marina: En tiedä. En tiedä. (*Paniikin vallassa*) EN TIEDÄ. En tiedä en tiedä en tiedä. (*Alkaa hysteerisesti veivata*) Entiedäentiedäentiedäentiedä.
- Tohtori: No niin. Rauhoittukaa. (*itseksseen*) Ei tästä tule nyt mitään. /.../ (PO, 25)

Ensin Marina turvautuu näennäisen viattomaan harhautusyritykseen – “ei minulla ole muuta kuin tämä nenäliina” –, jotta tilanne menisi ohi. Kun tohtori ei kuitenkaan suostu antamaan periksi, Marina pyrkii pakenemaan tilanteesta, ja koska ei voi sitä fyysisesti tehdä, käyttää lapsenkaltaista strategiaa, kuin laittaisi kädet korville, ja sulkee tohtorin ulkopuolelle.

Samalla tavoin kaihtavasti Marina kertoo myöhemmin kohtaamisestaan Mikaelin kanssa, tohtorin on kysyttävä kysymys joka välissä, jotta kertomus etenisi. Väistäminen tulee fyysiseksi: kun Marina siirtyy puhuessaan pöydän ympärillä olevalta tuolilta seuraavalle, tohtori siirtyy perässä.

- Tohtori: Ja järvellä hän tunnusti teille rakkautensa?
- Marina: (*kuiskaa*) Niin, ja...
- Tohtori: Ja mitä te teitte?
- Marina: Minä... (*siirtyy*) hyppäsin.
- Tohtori: (*hämmästyneenä*) Järveenkö?
- Marina: Niin. (PO, 38)

Marina kertoo vain kaikkein näkyvimmän: ”Minä hyppäsin”. Hän ei kerro, miltä hänestä tuntui tai miksi hän hyppäsi, vain selkeimmän eli toiminnan.

Tohtori: Mitä sitten tapahtui?
 Marina: Hän veti minut ylös.
 Tohtori: Hän pelasti teidät?
 Marina: *(toistaa)* Hän veti minut ylös. (PO, 38–39)

Toisto vahvistaa lausuman merkityksen, Marina kieltäytyy kutsumasta ylös vetämistä pelastamiseksi. Hän olisi halunnut hukkuu.

Tohtori: Ja sitten?
 Marina: Hän... *(siirtyy)* suuteli minua.
 Tohtori: *(siirtyy)* Siellä veneessä?
 Marina: *(siirtyy)* Niin ja –
 Tohtori: *(siirtyy)* Ja?
 Marina: Hän kantoi minut huvilaan ja – *(siirtyy)*
 Tohtori: *(siirtyy)* Olkaa hyvä ja jatkakaa.
 Marina: Pani minut sänkyyn ja – *(siirtyy)*
(Tohtori nyökkää ja siirtyy myös)
 Marina: Ja riisui minut ja sitten – *(siirtyy)*
 Tohtori: *(siirtyy)* Ja sitten?
 Marina: *(peittää kasvonsa)* Tuli totuuden hetki.
(Siirtyminen lakkaa. Kun totuus on tullut esille, tytön ei tarvitse enää paeta) (PO, 39–40)

Miksi hyvin konkreettisten askelten - suuteli minua, kantoi huvilaan, pani sänkyyn, riisui – jälkeen Marina yhtäkkiä vaihtaa metaforaan? Miksi juuri tämä on ilmaistava metaforalla? Ehkä Marinan itsesuojeluvaisto kieltää häntä puhumasta lopullisesta teosta, raiskauksesta ja seksuaalisesta hyväksikäytöstä, vaisto suojelee häntä muiston kivulta. Siksi Mannerin parenteesi ”kun totuus on tullut esille, tytön ei tarvitse enää paeta” on ristiriidassa puheen sisällön kanssa, sillä totuus on vain arvattava. Marina ei sitä kerro. Tohtori yrittää vielä saada

selvemmän tunnustuksen, mutta Marina on päättäväinen, kaikki tarpeellinen on kerrottu:

- Tohtori: Ettekö te pannut vastaan?
 Marina: (*nyökkää*) Sanoin, että se on synti.
 Tohtori: Ja mitä hän sanoi?
 Marina: Että synti on elämän suola.
 Tohtori: Ja sitten?
 Marina: Niin sitten. Ei... en... Sen pituinen se. (PO, 40)

Mikael on tytön vietteltyään jättänyt hänet ja seuraavalla kerralla Marina on nähnyt hänet ilman päätä. Tälle tohtorin määrittelemälle ”vertauskuvalliselle mestaamiselle” Marina kertoo syyn:

- Marina: Jos ihmiset olisivat siveitä, he peittäisivät kasvonsa eikä *sitä* (*Peittää kasvonsa*)
 Tohtori: Miksi te niin ajattelette?
 Marina: *Siinä* ei ole mitään ihmeellistä. *Kasvoista* tulevat kaikki rumat sanat ja loukkaavat ilmeet. (PO, 41, kursivit repliikeissä kirjailijan)

Tässä yhteydessä seksuaalinen kokemus Mikaelin kanssa on ollut selvästikin epämiellyttävä ja nöyryyttävä. Kuitenkin aiemmin, yksin ollessaan Marina puhuu Mikaelista intiimimmin. Kohtaaminen saa jollain lailla erilaisen, ristiriitaisen sävyn.

- Marina: /.../ Miksi minä en hukkunut silloin kun hyppäsin? Vedessä tunsin yhtäkkiä että käsistäni kasvoi siivet, ja ne pitivät minua veden pinnalla. Siivet estivät minua... siivet estävät minua. Minä lensin, ja alhaalla oli Kyynelten järvi. Ja sitten se mies nosti minut veneeseen ja suudelmat tekivät minut ruumiilliseksi olennoiksi. Hyvä Jumala, mitä minun pitäisi tehdä? Ruumiini tahtoo toista. Sieluni toista... ruumis estää minua... vai mikä minua estää?

(Levittää kätensä ja liikuttelee niitä aivan kuin lentäisi, hypähtelee pöydän ympäri.)

Kuka erotti ruumiin ja sielun toisistaan? Mutta ennen kuin se tapahtui, en ollut ihminen vaan henki.

(Menee peilin eteen ja hengittää siihen, niin että pinta huurtuu. Kysyy kovaltaan ahdistuneesti:)

Ruumis? Vai sielu? (PO, 27)

“Suudelmat tekivät minut ruumiilliseksi olenoksi” houkuttelee tarkempaan syventymiseen. Toisaalta olen näkevinäni siinä Irigarayn kuvaileman hyväilyn kokemuksen, jossa toisen kosketus antaa minulle takaisin ruumiini rajat.⁷⁹ Kuitenkin toisaalta, varsinkin koska koen Irigarayn hyväilyn ensisijaisesti positiivisena kokemuksena, on samassa ilmaisussa nähtävissä myös Kristevan abjekti⁸⁰. Kristeva kutsuu seksuaalisuuden tyyssijaa ’Asiaksi’. Asia on reaalin houkutusten ja vastenmielisyyden keskus, joka ei tottele merkityksenmuodostumista. Asiaa ei aistita merkitsevänä kohteena vaan minän reunaosana.⁸¹

Asian esiintulo sysää liikkeelle muodostumassa olevan subjektin elämänvoiman: olemme kaikki raakileita, jotka selviävät hengissä ainoastaan takertumalla toiseen, joka koetaan täydennykseksi, tekojäseneksi ja suoja-kuoreksi. *Samanaikaisesti* tämä elämänvietti hylkää minut täydellisesti, eristää minut ja hylkää toisen. Viettiritiriita ei ole koskaan niin uhkaavaa kuin tässä toiseuden alkupisteessä, jossa en voi kielen suodattimen puuttuessa sijoittaa raivoani sen enempiä sanaan ’ei’ kuin mihinkään muuhunkaan merkkiin. Voin ainoastaan karkottaa sitä elein, kouristuksin ja huudoin. Työnnän sitä kauemmaksi, projisoin sen. Minulle välttämätön Asiani on myös ehdottomasti viholliseni. /.../ Tämä malja sisältää saasteeni, kuonani ja kaiken sen, mitä *caderesta*⁸² seuraa. (Kristeva 1999, 26–27, kursiivi kirjailijan)

⁷⁹ Irigaray 1996, 207

⁸⁰ *Musta Aurinko* -teoksen suomentaja Mika Siimeksen määritelmä kirjan lopussa olevassa sanastossa: /.../ Se ei ole silloin kohde eikä myöskään ei-kohde. Abjekti on siltä väliltä. Se on rajalla, ja siksi se on sekä kiehtovaa, että kauhistuttavaa. Abjekti kyseenalaistaa rajoja ja uhkaa minuutta. (Kristeva 1999, 290)

⁸¹ Kristeva 1999, 25–27

⁸² Latinan *cadere* tarkoittaa mm. putoamista, vajoamista, sortumista, kukistumista, häviämistä, epäonnistumista ja masentumista (Kristeva 1999, 44)

”Ruumiini tahtoo toista. Sieluni toista... ruumis estää minua... vai mikä minua estää?”, sanoo Marina. Tämä kysymys jää mielestäni auki. Ehkä Marinakaan ei löydä vastausta tähän kysymykseen. Sinikka Tuohimaa näkee Marinan raiskauksesta huolimatta haluavan Mikaelia. Marinalla ei kuitenkaan ole mahdollisuutta ilmaista omaa haluaan, kaikki yritykset johtavat itsetuhoon.⁸³

Toisen näytöksen kolmannessa kohtauksessa tohtori kommentoi tapahtumaa Mikaelin kanssa melko kyynisesti: ”Terve tyttö ei luhistu yhdestä päällekkarkauksesta” (PO, 43). Kommentti on vähättelevä ja jollain tasolla hyväksikäytön hyväksyväkin. Marina on kuitenkin kokenut sen hyvin ahdistavana, ja syykin selviää seuraavassa, vapaata assosiaatiota tai hypnoositilaa jäljittelevässä jaksossa, joka paljastaa lapsuuden muiston.

Kahdeksanvuotiaana Marina on leikkinyt kuurupiiloa naapurin Allanin kanssa. Äiti on yhtäkkiä riuhtaissut Marinan pois leikistä ja ajanut Allanin pois. Marina ei ole lainkaan ymmärtänyt, miksi äiti on niin vihainen:

Marina: /.../ Olin niin hämmästyntynyt, että en osannut sanoa mitään, ja kun vihdoinkin sain ääntä suustani, huusin että en ollut tehnyt mitään, mutta silloin äiti riuhtaisi minut mukaansa, hän vei minut puutarhan vesialtaalle, painoi pääni kraanan alle ja suihkutti vettä päähäni. ”Joko tunnustat mitä teit sen pojan kanssa pensaassa, vai annanko tulla lisää?” hän kirkui. Minä olin tukehtumaisillani, ja olin niin raukkamainen että tunnustin kaiken mitä hän halusi, vaikka en ollut tehnyt mitään, en yhtään mitään. Sitten hän päästi minut, ja olin pyörtymäisilläni ja käsitin että hän vihasi minua ja tahtoi minut tappa. (PO, 43–44)

Mitä Marina on tunnustanut? Mikä on se äidin mielestä kauhea asia, mitä hän on Allanin kanssa tehnyt? Ainoa informaatio, mitä Marina tohtorille antaa on: ”Ja me leikimme kuurupiiloa pensaikossa, Allan ja minä. Minä olin kahdeksan vuot-

⁸³ Tuohimaa 1994, 79–80

ta, Allan kymmenen tai yksitoista. Pidin hänestä, jollakin lailla” (PO, 43). Siinä kaikki. Toki voimme arvailla, minkälaisen leikkimisen äiti on nähnyt rankaisemisen arvoisena, mutta kuitenkin Marina ei sanallakaan viittaa siihen. Joka tapauksessa kohtaaminen on jättänyt häneen arven. Ehkä tapahtuma on jopa aiheuttanut Marinalle sen, ettei toisiin ihmisiin saa koskea ja sitä kautta Mikaelin hyväksikäyttö on tuntunut entistä vakavammalta, jopa rikokselta. Marina tuntuu syyttävän itseään molemmista tapahtumista.

Myöhemmin Allanin puutarha on muuttunut Marinalle hiljaiseksi paikaksi. ”Oli kuin lasikupu olisi laskettu kaiken päälle”⁸⁴(PO, 44). Marina ja Allan eivät enää koskaan leikkineet yhdessä. Tämän muiston jälkeen tohtorin diagnoosi muuttuu:

- Tohtori: *(nyökkää)* Tiedättekö mitä tuo oli? Kuvaus autismin syntymisestä. Shokki ja loittoneminen, itseensä vaipuminen
(Kertoessaan tyttö on purkanut tukkalaitteensa ja pudottanut upeat punaiset hiukset hartioilleen. Peittää niillä kasvonsa, aivan kuin tahtoisivat piiloutua)
- Marina: Tarkoittaako se sitä että olen hullu?
- Tohtori: Ei. *(Hiukan kyllästyttyään)*. Ja vaikka olisittekin... Ihmisellä on oikeus olla mikä on. /.../
- Marina: /.../ En halua oikeuksia tai velvollisuuksia. *(Kuiskaa)* Haluan rakastaa.
- Tohtori: Mutta ihmisellä ei useinkaan ole oikeutta rakastaa... oikeutta rakastaa juuri sitä ketä hän tahtoisivat. Hm. Ketä te tahtoisitte... rakastaa?
- Marina: *(pitkän hiljaisuuden perästä, nöyrästi)* Teitä.
- Tohtori: Suokaa anteeksi, mutta olette hullu! (PO, 44)

Tohtori torjuu Marinan rakkaudentunnustuksen kylmästi, sen sijaan että pitäisi sitä analyysisuhteessa normaalisti esiintyvänä tunteensiirtona. Marina kuvailee kaipuunsa hyvin konkreettisten mielikuvien kautta, hänen ikävänsä alkaa huonekaluista, mutta välähtää sitten hetkeksi profetiaksi tulipalosta. Marina

⁸⁴ vrt. Sylvia Plathin kokemus psykoosista romaanissa *Lasikellon alla* (1963)

kaivaa kassistaan epämuodostuneen sukankutimen, siitä on tullut hänelle tohtoriin suunnatun rakkauden symboli. Hän ei halua parantua siitä, mitä tohtori kutsuu ”sydämen hulluudeksi” (PO, 49). Marina on itsepintainen, eikä anna periksi tohtorin järkeilylle. Lopulta hänelle jää vain yksi keino käytettäväksi, joskaan se ei tuota toivottua tulosta:

- Marina: *(vaatimattomasti)* Menkää kanssani naimisiin.
- Tohtori: *(moraalisesti suuttuen)* Voitte tehdä tuollaisia ehdotuksia nuorukaisille, mutta ette minulle!
- Marina: Oh. Suokaa anteeksi. *(Punastuu. Kalpenee)* Olen loukannut teitä. *(Tyynesti)* Mutta minä rakastan teitä.
- Tohtori: *(hyvin harkitusti)* Jos tarkoitatte eroottista rakkautta, niin teidän on hyvä tietää että se –
- Marina: *(hiljaa)* Se?
- Tohtori: On sotaa.
- Marina: En tiennyt. Tai ei, kyllä minä tiesin, mutta en muistanut. *(Kuiskaa)* Voisin kuolla häpeästä.
- Tohtori: Ei häpeästä kuole. Siitä korkeintaan pyörtyy.
- Marina: *(nostaa päätään)* Minä en aio pyörtyä. Hillitsen itseni. *(Kylmä hohde kohoaa hänen kasvoilleen ja säilyy sitten koko kohtauksen loppuun)* (PO, 52–53)

Lyhyen kohtauksen aikana Marina käy läpi valtavan kirjon tunteita hämmennyksestä vakavan tyyneyden ja häpeän kautta itsehillintään, näennäiseen kontrolliin. Marina kylmettää itsensä torjunnan jälkeen. ”En muistanut” viittaa mielestäni toisaalta Mikaeliin, mutta toisaalta myös yleisempään kokemukseen Asiasta.

Marina kokee tohtorin niin voimakkaasti, että hänen omat rajansa sekoittuvat tohtoriin. Tohtori tulee hänen päähänsä:

- Marina: Niin, ja te ajattelette... aina niin terävästi, että minä saan siitä päänsärkyä.
- Tohtori: Vain omista ajatuksistaan voi saada päänsärkyä.

- Marina: Nyt te ette ymmärtänyt. Te ajattelette minua niin terävästi, että päähäni koskee.
- Tohtori: Totta puhuakseni ajattelen teitä hyvin harvoin.
- Marina: Jos se on totta, koskee vielä enemmän.
- Tohtori: Siinä sitä taas ollaan. Koskee kun ajattelen, kun en ajattele koskee.
- Marina: Mutta te *koskette* minua ajattelette tai ette.
- Tohtori: Kosken teitä?
- Marina: Painatte päätäni ettekä anna nukkua.
- Tohtori: Me kierrämme nyt kehää. Kuinka sanoittekaan? ”Kaikki menee ympäri”. Keskustelu on hyödytöntä, jos ette tule ulos ympyrästänne.
- Marina: Mistä ympyrästä?
- Tohtori: Mielikuvittelun. Siitä mitä te sanotte hypnoosiksi... tai rakkaudeksi.
- Marina: Siitäkö ympyrästä? Rakkauden ympyrästä en tahdokaan tulla pois. Eikä se kuulu kenellekään – edes teille. (PO, 61–61. Kursiivi repliikeissä kirjailijan)

Edellä olevassa keskustelussa Marinan kokemus rakkaudesta muuttuu: ensin se on vaativaa kaipausta: ”Jos se on totta, koskee vielä enemmän” Sitten tunteesta tulee pakonomaista, ulkopuolista pakotusta: ”Painatte päätäni, ettekä anna nukkua”. Lopussa se muuttuu omaksi tahdoksi, vapaaehtoiseksi vankilaksi: ”Rakkauden ympyrästä en tahdokaan tulla pois”. Onko tässä Marinan mahdollisuus vapaan tahdon kokemukseen, subjektikokemukseen? Marina valitsee mahdottoman rakkauden.

Lopussa, kun Marina on polttanut kotitalonsa, hänen rakkautensa on muuttunut tuskaiseksi ja vaativaksi. Hän purkaa kaikki ulkoiset pidäkkeet.

- Marina: *(menettää äkkiä ekstaattisen ylpeytensä, tajuaa tohtorin todellisen olemuksen ja vetoaa tuskaisesti)* Ottakaa! Ottakaa! [sairaalaan, KK]
- Tohtori: Otan kyllä, mutta ette te pääse minun osastolleni. Minä olen miesten puolella. *(Vastaillessaan tohtori istuu pää painuksissa ja piirtelee koko ajan jotakin mekaanisesti)*

- Marina: Pankaa minut miesten puolelle! Pukekaa minut mieheksi ja ottakaa vaimoksenne!
- Tohtori: Jos ottaisın vaimokseni kaikki jotka etsivät minusta turvaa, olisi minut jo ajat sitten pantu moniavioisuudesta vankilaan.
- Marina: *(lankeaa tohtorin eteen polvilleen ja syleilee hänen jalkojaan. Kuiskaa intensiivisesti)* Ottakaa minut! Ottakaa minut!
(Rouva Klein tulee tytön luokse ja lyö häntä napakasti. Tyttö ei näytä lainkaan tuntevan kipua.) (PO, 78)

Julia Kristeva sanoo: ”Olemme tuomitut menettämään rakkautemme. Tästä tietoisena saatamme surra vain enemmän kun huomaamme rakastajassamme häivähdyksen kauan sitten menetetyistä rakastetusta” (Kristeva 1999, 17). Marinan rakkaus tohtoriin on tavallaan ensirakkautta, vaikka hänellä onkin seksuaalisia kokemuksia (tosin pelkästään epämiellyttäviä ja nöyryyttäviä). Rakkaus tohtoriin on mahdoton jo perustaltaan, mutta se ei ole Marinalle este, ehkä se jopa rohkaisee häntä. Onhan tohtoriin rakastuminen tunteensiirtoa, jollaiseksi tohtorikin sen lopulta määrittää.

- Tohtori: /.../ Kaikki tunteensa, jotka ovat jääneet kiinni äitiin, isään, enoon, opettajaan, lapsenhoitajaan ja imettäjäänkin kukaties, hän siirsi minuun ja järkyttyi kovasti, kun en toiminut niin kuin rakastettu vaan niin kuin joku kurja auktoriteetti... niin kuin nuo vanhat auktoriteettirakastetut, jotka ovat haavoittaneet häntä... näitte itse että hän on rakastunut... hän melkein kosi minua. Eikä se ollut ensimmäinen kerta. Mitä siinä sitten voi tehdä? /.../ (PO, 83)

Tuohimaan mukaan Marinalta (kuten Freudin tai Cixous'n Doraltakin) on kielletty mahdollisuus rakkauteen. Mahdollisuus rakastaa olisi ollut myönteinen akti minäksi tulemisessa niin, ettei Marinan olisi tarvinnut valita tulipalon sytyttämistä, rakkaudenaktille vastakkaista tuhon aktia.⁸⁵

⁸⁵ Tuohimaa 1994, 92

Psykhe ei, toisin kuin Marina, vaikuta rakkaudessa kokemattomalta, vaikkakaan hänellä ei ole Eroksen veroista virtuositeettia. Siksi hän onkin ehkä varovaisempi, hän pelkää haavoittumista. Kristeva sanoo, että melankolia perustuu kyvyttömyyteen sietää kohteen menetystä ja merkitsijän epäonnistumiseen sen etsiessä helpottavaa ulospääsyä niistä itseensä sulkeutumisen tiloista, joihin subjekti turvautuu aina toimettomuuteen, kuoleman teeskentelemiseen, jopa itsemurhaan asti.⁸⁶ Se, joka ei ota riskejä, ei haavoitu.

Psykhien seksuaalisuus on ruumiillista ja arkista, samalla tavoin kuin hänen puheensakin. Hän ei ymmärrä Eroksen metaforista ja runollista, kielikuvia pursuilevaa puhetta. Hänen on vaikea tunnistaa Eroksen siirtoja⁸⁷, vaikka jonkinlainen epäily toisen täydellisestä rehellisyydestä tuleekin jo aivan näytelmän alussa:

Psykhe: Puheesi loukkaa ja huvittaa minua, Eros.
 Eros: Loukkaa ja huvittaa... kuinka? Olet monimutkainen.
 Psykhe: Se loukkaa sydäntäni, mutta huvittaa korviani.
 Se sekoittaa mieleni. (EP, 16)

Kun Eros vie tilannetta yhteen suuntaan, muuttaa Psykhe sen toiseen, kuten seuraavassa kohtauksessa huomataan.

Eros: /.../ Olen nähnyt džonkkien värisevän suurissa koskissa ja
 naisten
 tuskassa värisevän, mutta en ole nähnyt naista,
 jonka silmissä on laiva.
 (suutelee Psykheä silmiin)
 Psykhe: (hämillään) Viini antaa sinulle laivoja, Eros. (EP, 18)

⁸⁶ Kristeva 1999, 22

⁸⁷ Eros pelaa mielestäni strategiapeliä, jonka tarkoitus on saada Psykhe suostumaan seksiin. Kun Psykhe ilmoittaa olevansa raskaana, Eroksen strategia menee sekaisin.

Psykhe pistää Eroksen kaunopuheisuuden humalan piikkiin. Eros ottaa esiin seuraavan keinonsa, mahtailun.

Eros: En tarvitse kuviteltuja laivoja,
Setäni Poseidon omistaa kymmenen vakavaa alusta,
vien sinut parhaaseen niistä.
Olen Oidipuksen perämies,
Oidipus, oikkua nopeampi, käy joka satamassa,
Ja Nausikaa neitsytlaiva on kaunis kuin Nausikaa.
Ja maailma –

Psykhe: on ruma. Ihmiset –
Katso ympärillesi, heidän sielunsa ovat rumat. (EP, 18)

Psykhe ei vaikutu, vaan yrittää päinvastoin saada Eroksen näkemään maailman samalla tavalla, kuin hän itsekin näkee. Eroksen seuraava taktiikka on imartelu ja tulevaisuuden utopistinen maalailu. Psykhe taas katkaisee maalailun ottamalla ikään perustuvan ylästatuksen⁸⁸ Erokseen nähden.

Eros: Olet onneton. Silmäsi ovat surua täynnä,
mutta rakastan niitä.
Niissä on laiva, meidän laivamme, menemme pois,
Saareen, jossa on kesä, jossa laulaa satakieli,
sata satakieltä, se on Satakielisaari –

Psykhe: *(keskeyttää)* Olet niin nuori.
Nuoret ihmiset luulevat,
että siellä missä me emme ole, on parempi olla. (EP, 18–19)

Kuitenkin, vaikka Psykhe vieroksuu Eroksen kuvainnollista kieltä, eikä oikein ymmärrä sitä, ei suora viittauskaan tuota tulosta. Psykhe loukkaantuu, kun Eros ehdottaa seksiä suoraan.

⁸⁸ Status on eräs keskeinen käsite Keith Johnstonen improvisaatiometodissa. Statuksilla tarkoitetaan valtasemien tasoja, voimasuhteita ja niille ominaisia piirteitä, jotka tulevat ilmi vuorovaikutussuhteissa. (Koponen 2004, 46)

- Eros: /.../ Psykhe, yön tytär, katso, tulee ilta.
 Punertaa. Ilta on haavoittunut.
 Missä vietämme tämän yön?
 Tavaravaunussa – ?
- Psykhe: (*loukkaantuneena*) Olet humalassa, tai hullu.
- Eros: Miksei.
 /.../ Tänä yönä vietämme häämme.
 Katso, miten ilta riisuu purjeitaan.
 (*kuiskaa*) Tänä yönä riisun sinut.
- Psykhe: Ja sitten purjehdit taas pois,
 ja minä saan odottaa kolmekymmentä päivää, tai ehkä
 kolmekymmentä vuotta. (EP, 22–23)

Psykhe ei ole Eroksen tavoin kykeneväinen elämään hetkessä ja nauttimaan ilman huolta tulevaisuudesta. Voi olla että raskaus, jota ei vielä ole paljastettu, tekee hänestä varovaisen. Hän ei tiedä, mitä Eros tulee asiasta ajattelemaan, ja ehkä ajatus lapsen saamisesta jatkuvasti merillä olevan miehen kanssa pelottaa häntä, ja siksi hän on torjuva. Kuitenkin näen, että Psykhen luonne, sellaisena kuin Manner on sen esittänyt, on ennemmin varovainen kuin impulsiivinen. Tästä varovaisuudesta johtuen hänen haavansakin ovat syvempiä, koska luottamus toiseen ihmiseen ei ole tullut itsestään selvänä.

Psykhe on jo haavoittunut, eikä hän suostu siitä luopumaan. Aivan samoin kuin hän on aiemmin kieltänyt Erosta ottamaan varjoa pois, kieltää hän myöhemmin Morfeusta:

- Morfeus: Kuolema on balsami, elämän lääke,
 hän parantaa myös sielun haavat, sinun haavasi, Psykhe,
 helposti kuin kukan hän ottaa sen pois.
- Psykhe: Haavani on niin syvä, että siihen menehtyvät
 kaikki muut haavat,
 minua on haavoitettu niin paljon, että en haavoitu enempää.
 (EP, 56)

Mielestäni Psykhen seksuaalisuus on passiivista ja hänen rakastamisensa uhrautuvaa ja toiseen suuntautuvaa. Näenkin Psykhessä hyvin selvästi Luce Irigarayn hahmotteleman *rakastetun*. Päinvastoin kuin aktiivinen rakastajainainen, rakastettu ei pidä kiinni omasta tahdostaan, vaan antaa periksi rakastajan viettelypyrkimyksille. Hän ei kykene todella antautumaan, ja hänen oma tahtonsa on sidoksissa rakastajan tahtoon.⁸⁹ Seuraava kappale, jossa Psykhe vastaa Morfeukselle, kun tämä puhuttelee häntä ensimmäisen kerran, paljastaa rakastetun Psykhen. Ja koska Morfeus on luettavissa Psykhen päänsisäiseksi ääneksi, Psykhe puhuu peittelemättä.

Psykhe: Rakastaminen ei ole vaikeaa,
mutta lakata rakastamasta – !
Ja toivo on kevyt.
Mutta... miksi kehotat minua rakastamaan?
Minähän jo rakastan.
Ja mitä minä toivoisin?
Hän toivoo puolestani.
Ei minun tarvitse... En osaa edes sen kieltä... (EP, 25–26)

Kenelle Psykhe vakuuttelee omaa tahdottomuuttaan? Itselleen vai Morfeukselle, vai ehkä nukkuvalle Erokselle, joka ei häntä kuule? Tahdottomuus, tai oikeammin tahto siihen, mitä toinen tahtoo, voi olla Psykhelle turvapaikka, palaaminen imaginaariseen esiodipaaliseen yhteyteen, jossa minä ja toinen ovat yhtä, eikä minua yksinään ole olemassa. Näin minä ei myöskään voi haavoittua.

Psykhe ei kuitenkaan tunne oloaan hyväksi siinä objektin asemassa, johon Eros häntä jatkuvasti pyrkii asettamaan. Hän näkee oman arvonsa, eikä ole täysin toisen tahdon alainen, vaikka aiemmassa katkelmassa sitä vakuuttaakin.

Eros: /.../ Hauraimmasta luustani luotiin sielu, Psykhe
Psykhe: (loukkaantuneena)
Minä olin olemassa, kun sinä vielä keinuit puissa.

⁸⁹ Irigaray 1996, 219–220

Sinä tulit vasta, kun Jumala suunnitteli soitinta naiselle.

Tuo sinun kuoresi on tyhjä ilman minua. (EP, 27–28)

Psykhe ahdistuu, kun Eroksen suunta on selvä, rakastelu. Hän muuttaa dialogin suuntaa jatkuvasti pois päin Eroksen aistillisista vihjauksista, kohti arkisempia merkityksiä.

Eros: /.../ Hyväilyni tekevät sinut todelliseksi...

Silmät... suu... korvien osterit.

(kuiskaa) Syön ne tänä yönä.

Psykhe: Kaikki te tahdotte aina syödä kaiken.

Kauneutta ei voi syödä, kauneutta voi rakastaa. (EP, 28–29)

Marina muistelee kohtaamista Mikaelin kanssa sanoin: ”suudelmat tekivät minut ruumiilliseksi olennoksi” (PO, 27). Eroksen ”Hyväilyni tekevät sinut todelliseksi” taas herättää Psykhessä torjunnan. Hän vaatii Erokselta jotakin konkreettisempaa, työtä, toimeentuloa, jonkinlaista turvallisuutta, jotta hän voisi kertoa Erokselle raskaudestaan. Pelkät viettelevät puheet eivät riitä:

Psykhe: /.../ Ihmiset, jotka tarkoittavat totta,

eivät puhu niin monimutkaisesti ja kauniisti.

He puhuvat paljon kömpelömmiin. (EP, 76)

Psykhen kokemus ruumiillisuudesta on voimakas, ja se tulee ensimmäisessä näytöksessä juuri raskauden kautta. Kun Eros ehdottaa Psykhelle aborttia, Psykhen reaktio on ehdoton: ”Se on ruumiini osa. Sitä ei oteta pois.” (EP, 32). Ajatus abortista on voimakkaan ruumiillinen tunne. Olen sitä mieltä, että Psykhe jopa tuntee sen kipuna seuraavassa kohtauksessa.

Eros: Koeta nyt ymmärtää. Se pitää ottaa pois.

Minä hoidan jutun.

Morfeus: *(kulkee ohi luuttuineen)* Veitsiä teroitetaan!

Psykhe: *(monotonisesti, itsekseen)*

Mieleni irti leikataan.
 Vain veitsi muistaa sen.
 Varjoni kulkee irrallaan
 katuun takertuen.
 Ruumiini irti leikataan.
 Se muistaa väärät syleilyt.
 Rakkaus opettaa vihaamaan.
 Olen siinä nyt. (EP, 33)

Toisessa näytöksessä, vaikka se onkin tekstin tasolla vaikeampi ja metaforisempi, kuin näennäisesti realistisemmat ensimmäinen ja viimeinen, Psykhe on avoimempi ja voimakkaampi tunteissaan ja kokemuksissaan. Hän puhuu Eroksesta ensi kertaa aistillisessa sävyssä.

Psykhe: Koska rakastan Erosta.
 Odotan hänen lastaan.
(kuiskaten) Eros suutelee naista,
 avaa soljen,
 tuoksuvat hiukset
 putoavat, ja vaatteet.
 /.../
 Horros laskeutuu, linnut peittävät päänsä,
 ja yhtäkkiä huomaa että on alaston.
(Nyyhkyttää) Eros – (EP, 53)

Tämä muisto on kivulias. Kipua lisää tieto siitä, että Eros on hänet torjunut, samoin Afrodite, jolta Psykhe on hakenut armahdusta. Vaikka Eros on valehdellut ja pettänyt Psykhen, hän ei voi päästää irti: ”Jos voisin ohjata lempeä, käskeä rakkautta, valitsisin toisen puolison.” (EP, 55). Kristeva sanoo, että nainen kokee eroottisen kohteen menetyksen, rakastajan hylkäämisen, hyökkäyksenä sukupuolielimiään vastaan, kastration tavoin. Vaikka naisella ei ole penistä menetettävänä, hän tuntee ruumiin ja sielun olevan hukassa. Eroottisen kohteen menetys pirstoo naisen psyykkisen elämän ja uhkaa tyhjentää

sen täysin, aivan kuin hänen psyykensä olisi hänen falloksensa. Ulkoinen menetys koetaan sisäisenä tyhjiytenä.⁹⁰

Samalla tavoin kuin Marinan rakkaus tohtoriin, on Psykhen rakkaus Erokseen pakonomaista, satuttavaa ja mahdotonta. Jälleen kohtaamme siis kristevalaisen melankolian ja esimerkin mahdottomasta rakkaudesta, johon masentunut sielu hakeutuu. Marina ei halua pois rakkauden ympyrästä. Psykhe taas huomaa kaiken olleen valhetta.

Psykhe: Siis minäkin, joka rakastin hellemin kuin nainen
on koskaan rakastanut – oi, enkö ollut itse rakkaus?
Oliko minunkin rakkauteni kuvitelmaa?
Oliko minunkin rakkauteni loukkaus?
(*Väsyneesti*)
Jos kaikki oli kuvitelmaa, kaikki on rauennut. (EP, 61)

Luce Irigarayn mukaan naisen on koko ajan toistettava itselleen: ”Sinä, joka ei koskaan muutu minuksi ja joka et koskaan tule olemaan minun, sinua minä rakastan”. Näin nainen oppii pysymään itsenäisenä yksilönä rakkaudessa ja elämässä yleensä.⁹¹ Mielestäni niin Marina kuin Psykhekin epäonnistuu tämän periaatteen toteuttamisessa, he ovat riippuvaisia toisesta, ja kun toinen menetetään, ei jäljelle jää itsenäistä minää.

Kun Psykhe kolmannessa näytöksessä palaa takaisin kuolemasta, hän ei ole enää sama. Vaikka hänellä ei näytäkään olevan selkeitä muistoja sieltä, missä hän on ollut, hän tuntee muuttuneensa. Eikä Eroskaan vaikuta hänestä samalta, vaan syyttää häntä uskottomuudesta. Rakastetun menetys saa hänet yrittämään itselleen epätyypillistä lähestymistapaa.

⁹⁰ Kristeva 1999, 97–98

⁹¹ Korsström 2003, 204

Psykhe: /.../ kaipaen liikuntaa, ja –
(kuiskaa)
 sinua. Jäseneni
 ovat uneksineet sinusta. (EP, 73)

Näin suoraan Psykhe ei puhu koskaan muulloin, näin suora viittaus seksuaalisuuteen ja ruumiillisuuteen Eroksen kuullen on hänelle poikkeuksellinen paljastuminen ja vaatii paljon rohkeutta. Marina paljastaa rakkautensa tohtorille, joka torjuu hänet sanomalla häntä hulluksi. Psykhe paljastaa halunsa Erokselle, joka torjuu hänet vielä julmemmin ja nöyryyttää Psykheä. Tämän jälkeen Psykhellä, niin kuin Marinallakaan, ei enää ole kohdetta mahdottomalle rakkaudelle. Hänen seuraava suuntansa on siis peittelemättä kuolema.

3.3. Kuolema

Kuolemankaipuu on kummallakin päähenkilölläni pohjimmainen, päämäärään pyrkivä voima. Vaikka melankolia ja hulluuden oirehtiminen eri tavoin pyrkivät suojelemaan haurasta minää hajoamasta sirpaleiksi, on kuolema kuitenkin läsnä jatkuvasti ja näytelmien edetessä näyttäytyy yhä vahvemmin.

Marina näkee kuolemaa enteileviä näkyjä ja kuulee ääniä, ”Pahuuden ajatuksia”, kuten hän niitä kutsuu. Kotitalonsa polttamisen hän kertoo tohtorille etukäteen, tämän sitä ymmärtämättä.

Marina: Mutta joskus kaikki hehkuu punaisena. Sohva on punainen, kissa sohvalla punainen. *(Tauko)* Huone hehkuu... kuin lyhty. *(Tuskaisena)* Jonakin päivänä se syttyy palamaan.

Tohtori: Mutta te kuvittelette.

- Marina: Niin. Minä tiedän. Mutta se ei muuta mitään. Ruumiini kuvittelee, enkä minä voi käskää sitä. Joskus ajattelen, että kun huone syttyy, minulla on vähemmän tuskaa.
- Tohtori: Miksi te niin ajattelette?
- Marina: En tiedä. Niin vain on. (*Tauko*) Ja syntyi hirveä kauneus – (PO, 47)

”Kun huone syttyy, minulla on vähemmän tuskaa” on mielestäni selvä viittaus itsemurha-ajatuksiin. Tohtori ei sitä huomaa, vaan pyrkii osoittamaan Marinalle, kuinka hänen tulisi opetella elämään normaalin tytön normaalia elämää. Marina sanoo: ”Voisin kuolla ikävästä” (PO, 50), tohtori ottaa sen vain kyllästymisen merkinä ja vastaa: ”Ei ikävään kuole. Siihen vain nääntyy” (PO, 50). Kun Marina sanoo, tohtorin torjuttua hänet: ”Voisin kuolla häpeästä” (PO, 53), vastaa tohtori: ”Ei häpeästä kuole. Siitä korkeintaan pyörtyy” (PO, 53). On selvää, ettei tohtorin olisikaan hyvä ruokkia ajatuksia, mutta hän kieltäytyy täysin edes pysähtymästä niiden kohdalla.

Marina tuntee kuoleman jonkinlaisena mielentilana. Tuon mielentilan symbolina ovat hevoset. Ikkunasta katsoessaan Marina on nähnyt suruhevosten vetämät vaunut kadulla:

- Marina: /.../ Se oli kuin taulu, tai elävä kuva, ja minä ajattelin: Hitaat hevoset vetävät kuolleita. Hitaat hevoset vetävät kuolleita.
- Tohtori: Miksi te niin kovasti katsotte kelloa?
- Marina: Kun minulla ei ole enää iltatunnetta eikä aamutunnetta, minun pitää katsoa kelloa. Aika on lakannut. Enkä minä voi enää tuntea.
- Tohtori: Mitä te ette voi tuntea?
- Marina: Mitään... tavallisia tunteita, kuten hauskuutta, väsymystä tai huolta. Kun ne hevoset vetivät sitä ruumista, minä en tuntenut mitään, vaikka tiesin että se oli enne, ajattelin vain että siinä on nyt yksi ruumis. Tai kaksi. Sillä eikö jokaista kuollutta vastaa yksi hevonen? (PO, 63)

”Jokaista kuollutta vastaa yksi hevonen” selittyy hetken päästä, kun Marina pyytää tohtoria selittämään, mitä hevonen tarkoittaa. Tohtorin mukaan se voi olla ”vaellusmotiivi, muutoksen symboli, kuolema... mutta tavallisesti se on itse”(PO, 64). Marina vastaa, että hevonen on enkeli ja että hänen enkelinsä on kuollut edellisenä yönä. Hänen unessaan on ollut hevonen, jonka nimi oli Poltettu oranssi:

Marina: Kaunis punaruskea hevonen, melkein varsa vielä, tuli syliini ja minä lämmitin sitä sillä se oli aivan kohmeessa, sen takajalat olivat jäykät, melkein kuin halvaantuneet. Ja sitten äkkiä, kun se virkosi ja oli taas aivan elävä, se juoksi pois luotani, laukkasi huoneessa edestakaisin punainen harja hulmuten, ja äkkiä se syöksyi harja tulessa läpi ikkunan ja putosi kadulle ja murskaantui, ja minä kuulin kuinka se itki.

Tohtori: *(surullisesti, pitkähkön tauon jälkeen)* Niin, enkeli on kuollut *(Tauko)* Tiedättekö, en minä voi auttaa teitä. *(Nousee)* Olen pahoillani, mutta en voi auttaa teitä, enkä halua herättää teissä väärää illuusioita, se olisi eräänlainen petos /.../ (PO, 65)

Jopa tohtori tuntuu samastavan hevosen tytön sielun kuvaksi. Kertoessaan unestaan Marina tavallaan kertoo oman kohtalonsa. Tohtori tekee hänelle vielä yhden testin, joka ”imitoi hyvin vapaasti Szondin testiä” (PO, 65). Marina ahdistuu, raivostuu ja lopulta syöksyy huoneesta. Tohtori toteaa pahoitellen: ”Hullu tyttö, ei voi auttaa”(PO, 67). Tuohimaan mukaan poltetun oranssin värinen hevonen symboloi sielun palamista ja johtaa Marinan ainoaan toimijuuden kokemukseen, kodin polttamiseen. Hän tuhoaa tuhoajansa, vanhemmat, mutta astuu itse lopulliseen kaaokseen.⁹²

Myös Psykhen kuolemankuvassa ovat läsnä hevoset, kuitenkin hänen symbolinsa on puu. Ennen ensimmäistä kuolemaansa Psykhe puhuu puusta, joka edustaa hänen sukuaan ja menneisyyttään.

⁹² Tuohimaa 1994, 91

Psykhe: /.../ Minun puuni ei ole ankara, se iloitsee elämästä.
 /.../(*poissaolevasti*) Menen kuulemaan sitä puuta.
 Menen itäiseen kaupunkiin.
 Siellä on kultaiset tornit ja hevoset kultaiset,
 joilla paimenet ajavat kultaisessa tomussa
 aina taivaanrantaan...
 (*väsyneenä*)

Mutta miten minä pääsen täältä? Olen hukannut aika-
 taulun.

Ja keskusasemalle on pitkä matka – (EP, 37)

Poltetussa oranssissa Marina näkee tohtorista toiveunen tai hallusinaation. Tohtori kutsuu häntä tyttäreksen, sisareksen ja morsiamekseen, ja lupaa, ettei koskaan jätä Marinaa yksin. Katkelma unen vuoropuhelusta muistuttaa kovasti Psykhen hyvästijättöä Erokselle *Eroksen ja Psykhen* ensimmäisen näytöksen lopussa.

Marina: Aamu on kaunis.
 Tohtori: Aamu on nainen. Sinä –
 Marina: Ei. Minä olen ilta.
 Tohtori: Kuljemme yhdessä läpi puistojen –
 Marina: – läpi laulujen –
 Tohtori: – lehtien puhjetessa –
 Marina: – lehtien varistessa –
 Tohtori: Sateet kulkevat ylitse – (*avaa sateenvarjon*)
 Marina: Linnut nukkuvat puiden siimeksessä –
 Tohtori: Vettä pitkin kantautuu soittoa –
 Marina: Veneeni on tyhjä. Sydämeni –
 Tohtori: Sydämeni. Sisareni. (PO, 69–70)

Hélène Cixous'n määrittelemien binaarioppositioiden eli vastakohtaparien joukossa on pari päivä/yö.⁹³ Yö (*la nuit*) tai tässä tapauksessa ilta (johon voidaan

⁹³ Cixous 1975, 63

viitata sekä maskuliinisella *le soir*- tai feminiinisellä *la soirée*-sanalla) on feminiininen, passiivinen. Alla olevassa *Eroksen ja Psykhen* kappaleessa ilta viittaa mielestäni samalla tavalla naiseen, Psykhen ajatus ”ilta ei ole enää kaunis” kertoo kaikenkattavasta pettymyksestä.

Eros: Katso, on ruvennut satamaan.
 Psykhe: Ilta ei ole enää kaunis.

Eros: Ilta on sama, se ottaa vain uuden verhon
 Psykhe: On syksy.
 Eros: Lehdet satavat pois.
 Psykhe: Kaupunki sataa pois.
 Eros: Muistot – (*Pysähtyvät katselemaan. Tummat hahmot piirtyvät yksinäisinä tyhjää sumuista taustaa vasten.*)
 Eros: Merellä on sumua.
 Psykhe: Kaduilla on sumua.
 Eros: Puissa on tyhjiys.
 Psykhe: Tyhjät oksat.
 Eros: Tyhjät keinut.
 Psykhe: Tyhjät sanat.
 Eros: Kateelliset tuulet
 ovat vieneet kaiken pois.
 Psykhe: Lähden matkalle. Ethän unohda minua? (EP, 39–41)

Kummassakin katkelmassa lehdet varisevat pois, puut siis kuolevat, on syksy ja rakkaus on kuollut. Myös tyhjiys on läsnä. Vene, jonka merkitystä tohtori on tivannut Marinalta jo ensi kohtaamisessa, on tyhjä. Ehkä sen merkitys onkin nyt selvinnyt, se on Marinan sielun kuljettaja. Puut, jotka ovat puolestaan ovat Psykhen sielun ja kuoleman kuvia, ovat tyhjiä, oksat ovat varistaneet kaikki lehtensä.

Unikuvan lopussa tohtori kieltää Marinaa katsomasta taakseen. Marina kääntyy ja tohtori katoaa.⁹⁴ Hallusinaation jatkuessa astuu huoneeseen herra Klein, jolle

⁹⁴ vrt. Orfeus ja Eurydike, Lootin vaimo

Marina kertoo menettäneensä toivonsa. Isän vastauksessa kiteytyy Marinan kohtalo:

Hra Klein: Maailman surullisin lause: Olen kadottanut toivoni. Se on siis sinun tautisi nimi. Se on sinun nimesi: Olen-kadottanut-toivoni. (PO, 72)

Kristeva puhuu *masennuksen affektista*, joka on tulkittavissa puolustuskeinoksi palasiksi hajoamista vastaan. Surullisuus on masennuksen perusmieliala. Surullisuus palauttaa tunnekiinteyden minälle, joka koostaa itsensä affektin suojassa jälleen yhtenäiseksi. Masentunut mielentila rakentuu narsistiseksi tueksi, joka tosin on kielteinen, mutta tarjoaa minälle sanattoman eheyden. Samalla se suojaa masentunutta itsemurhaan päätyvältä äkkipikaiselta toiminnalta. Suoja on kuitenkin hauras, ja samalla masentunut kiistäminen ajaa subjektia kohti itsemurhaa vailla hajoamisen pelkoa.⁹⁵

Vaikka tohtori ei olekaan aiemmin kiinnittänyt huomiota Marinan ennustuksiin tulipalosta, hän suhtautuu sen tapahduttua hyvin tyyneesti, niin kuin olisi sitä kuitenkin odottanut: ”No, nyt hän on tehnyt sen.” (PO, 73). Myös Marina on muuttunut, hänen masennuksensa on väistynyt ja tyyneys on tullut sen tilalle, masennuksen affekti ei enää suojele minää. Vaikka Marina lyö päätään seinään, hänen puheensa on selväjärkistä: ”Ei minua tarvitse auttaa. En minä ole pyytänyt apua. Minä olen aivan valmis” (PO, 77). Tämän jälkeen hän saa tuskaisen kohtauksen, jossa hän vielä anoo tohtorin rakkautta. Kun äiti lyö häntä, hän vaikenee lopullisesti. Osastolle hänet viedään riuhtovana, mutta mykkänä. Tohtorin ennustus tytön vanhemmille on kauhea:

Tohtori: Ette saa lyödä häntä! Että kehtaattekin lyödä häntä!
Rva Klein: Ei hän mitään tunne kuitenkaan.

⁹⁵ Kristeva 1999, 30–32

Tohtori: Olette te ennenkin lyönyt häntä. Jos hän juuri nyt ei tunne, se johtuu siitä että hän on saanut shokin. Luuletteko ettei tunto palaa, vaikka se nyt on ehkä kuollut? Tuskat palaavat, kunnes kaikki tunto on syöpynyt pois ja jäljelle jää vain kylmyys ja tyhjyys, pelkkä palamaton kuona. (PO, 79)

Tuskin tohtorin on tarkoituksaan helpottaa rouva Kleinin oloa, mutta kohtalo, jonka hän Marinalle ennustaa, on kauheampi kuin fyysinen kuolema. Kärsimyksen jälkeen ei ole luvassa katarttista ylevyyden tunnetta vaan pelkkää tyhjyyttä, henkistä kuolemaa.

Kun Marina on viety suljetulle osastolle, kertoo tohtorin apulainen, että tyttö kutsuu itseään nimellä ”Poltettu oranssi”, aivan kuten se hevonen, joka hyppäsi ikkunasta hänen unessaan, ja jonka tohtori näki kuvastavan Marinan sielua. Marina Klein on tytön mukaan kuollut tulipalossa kauan aikaa sitten. Hän on myös sanonut, ettei hänellä ole muistoja, vain nykyisyys. Tohtori epäilee, että Marina on sytyttänyt tulipalonkin nimenomaan herättääkseen muistoja. Apulaiselle Marina on puhunut kuolemasta, kun tämä on sitä kysynyt:

Apulainen: Hän mielti kauan ennen kuin vastasi: ”Useimmat ihmiset kuolevat, ehkä minäkin” /.../ ”Rukoiletteko?” minä kysyin. ”Rukoilen, niin kuin on opetettu, mutta sillä ei ole mitään merkitystä, koska enkeli on kuollut”. Kun en lainkaan käsittänyt häntä, kysyin uudestaan rukoiliko hän, ja hän toisti: ”En, sillä se on kuollut.” /.../ vielä hän sanoi: ”Me olemme kaikki olleet kerran korkeampia olentoja. ”Mitä olentoja?” minä kysyin. Hän: ”Hevosia.” Sitten hän sulkeutui itseensä ja kieltäytyi puhumasta.

Tohtori: Sulkeutui hevosensieluunsa. Niin, se on surullista /.../ (PO, 88)

Tohtori määrää Marinalle *cardiazol*⁹⁶-shokkeja. Se aiheuttaa apulaisen mielestä kuolemantuskia, tähän tohtori vastaa väsyneesti: ”Luuletteko etteivät nuo hänen

⁹⁶ kardiatsoli, *cardiazol*, synteettinen yhdiste, käytetty lääkkeenä hengityksen elvyttämiseen myrkytyksissä sekä šokkihoidossa, kiihottaa hengitys- ja verisuonikeskuksia (Turtia, 2001)

ajatuksensa ja tunteensa aiheuta kuolemantuskia?” (PO, 89). Marina on tohtorille menetetty tapaus, häntä ei voi enää auttaa, ainoastaan oireita voi koettaa lievittää. Marina on sulkeutunut hevosensieluunsa, Marina Klein on kuollut ja Poltettu Oranssi herännyt henkiin.

Psykhén tapauksessa Morfeus ajaa häntä itsemurhaan. Morfeuksen ollessa Psykhén ”päässä” voidaan ajatella, että Psykhe on itse altis itsemurhalle ja hänen melankoliansa, masennuksen affektinsa johdattaa häntä Thanatokseen, jota Morfeus edustaa.⁹⁷ Julia Kristevan Manner-tuntemuksesta en tiedä, mutta seuraava kappale hänen teoksestaan *Musta Aurinko* herättää epäilyksen, olisiko *Eros ja Psykhe* hänelle tuttu. Totta on, että kuunnelma esitettiin Ranskassa vuonna 1962⁹⁸, mutta todennäköisempi yhteys on se, että Manner on hakenut teoksensa taustat antiikista, josta myös psykoanalyysi ammentaa materiaaliaan. Joka tapauksessa katkelma on kuin suoraan tätä graduani varten kirjoitettu.

Masentunut ei puolusta itseään kuolemaa vastaan vaan eroottisen kohteen tuottamaa ahdistusta vastaan. Masentunut ei kestä Erosta, hän suosii itsensä ja Asian seuraa aina kielteisen narsismin rajoille saakka, mikä vie häntä Thanatoksen luokse. Suru suojaa masentunutta Erokselta, mutta ei Thanatokselta, hän kun on Asian varaukseton kannattaja. Melankolinen ihminen on Thanatoksen viestinviejä. Hän on merkitsijän haurauden ja elämisen epävarmuuden todistaja ja kumppani. (Kristeva 1999, 31)

Psykhén kuolemanvietti näyttäytyy ensimmäisen kerran sen jälkeen, kun hän on kertonut Erokselle raskaudestaan ja tämä on ehdottanut aborttia. Psykhe kokee syntymättömän lapsensa ja oman ruumiinsa niin läheiseksi, että Eros voisi yhtä hyvin ehdottaa Psykhelle itsemurhaa. ”Varjosta näen, että onneni on tosi” (EP, 24) vaihtuu muotoon ”Varjoni kulkee irrallaan katuun takertuen” (EP, 33). Varjo, joka aiemmin on ollut olemassa onnen peilinä, sen mahdollistajana ja todeksi tekijänä, on kasvanut onnea suuremmaksi ja peittää kaiken alleen.

⁹⁷ Morfeuksen asema Thanatoksen veljen, Hypnoksen poikana, kts alaviite 12.

⁹⁸ Ranskan radio 21.10.1962, lähde Teatterin tiedotuskeskus, Ilona-esitystietokanta, <http://www.teatteri.org>, 29.3.2006

Psykhen ensimmäinen kuolema näytelmässä on levoton ja tuskainen. Hän sanoo olevansa menossa kotiin, sukunsa luokse, hakemaan turvaa ja hyväksyntää. Lähtiessään hän kysyy Erokselta: ”Lähden matkalle. Ethän unohda minua?” (EP, 41). Viaton kysymys kantaa kuitenkin suurta merkitystaakkaa, kuolema matkana ei ole mahdoton ajatus. Psykhen kuolinkohtaus on ristiriitainen:

Psykhe: Älä unohda minua! Eros! Ei –
 En voi – –
 (Vaunu liukuu pois näkyvistä; äännet kaukaa)
 en voi lähteä! Tulen takaisin,
 Eros –
 (Vihlova huuto. Juna pysähtyy jarrut kirskuen) (EP, 41)

Mielestäni Psykhe epäröi ja aikoo muuttaa mieltään viime hetkellä, mutta ehkä hyppy on jo lähtenyt, eikä hän pysty enää estämään kuolemaa. ”En voi lähteä” viittaa nimenomaan kuolemaan, eikä matkalle lähtemiseen. Näen tässä kohtauksessa vahvaa kohtalon vaikutusta. Psykhen on määrä kuolla joka tapauksessa, mutta koska hänen ensimmäinen kuolemansa ei ole tyyni omaan valintaan perustuva, hänen täytyy tulla kuolemasta takaisin ja tehdä päätös uudestaan.

Kaiutin: Nainen junan alle! Nainen junan alle!
 (Ryntäys laiturille. Väki peittää näkymän katsomoon. Sorinaa, jonka joukosta kuuluu:)
 Miksi hyppäsi? Oma syynsä.
 Hyppäsi portailta ja luiskahti junan alle. (EP, 42)

Ensimmäisen kuoleman jälkeen väkijoukollekin on epäselvää, onko Psykhe yrittänyt hypätä laiturille ja tulla takaisin, vai onko hän hypännyt tahallaan jäädäkseen junan alle. Tämän epävarmuuden vuoksi hän joutuu Morfeuksen hallitsemaan kuolemankaltaiseen tilaan, jossa toinen näytös tapahtuu.

Toisen näytöksen alussa ei tiedetä, missä Psykhe on ja mitä hänelle on tapahtunut. Vihjeitä antaa Demeter:

Demeterin ääni:

Psykhe, ihmisillä on huojuvat tunnit,
sinun sielusi on täynnä rauhallisia tunteja.
Ihmisillä on varatut kädet,
sinun käsilläsi on kaikki aika.
Kättesi osaavat poimia.
Sielusi osaa kaiken.
Et tarvitse apuani. (EP, 48)

Demeterin rauhalliset sanat viittaavat siihen, että Psykhe on jo kuollut, hänellä ei ole enää ajan aiheuttamia rajoja, hänen sielunsa on kaikkivoipa. Kuitenkin hetken päästä, kun Afrodite vaatii Psykheä tuomaan vettä Kokytoksesta, Demeter sanoo:

Demeter: Kokytos on manalan virta,
se virtaa kuoleman vettä,
sitä et voi hänelle antaa. (EP, 49)

Tämä puolestaan viittaa mielestäni siihen, että Psykhe ei ole kuollut vielä, koska hän ei voi hakea vettä manalan virrasta. Kun Afrodite määrää Psykhen hakemaan kauneutta Morfeukselta manalasta, on Demeterin tuomio kuitenkin selvä:

Demeter: /.../ Siis mene.
Enkä sääli tuhoasi – kuoleman syleily
on hellempi kuin rakastetun tai äidin –
heitä säälin jotka jäävät.
Sinä jätät ahdistukset, ja ne palaavat
takaisin heidän luokseen, he levittävät
syyn, tuskan ympärilleen niin kuin taudin. (EP, 51)

Kuolema on Demeterin silmissä kaunis, armollinen ja tuskaton, oikeastaan sellainen, jota Psykhen tulisikin kaivata. Näiden ristiriitaisten tietojen kautta Manner kertoo mielestäni sen, että Psykhe on jossakin rajalla, ei elämässä, mutta ei vielä kuolemassakaan, ja koko toisen näytöksen ajan Psykhe joutuu tekemään päätöstä siitä, kummalle puolelle hän kuuluu. Päätöstä hän ei voi, eikä saa tehdä yksin, vaan Morfeus on hänen seuranaan ja viettelijänään koko matkan ajan.

Morfeus johdattaa Psykheä hellävaraisesti kohti päätöstä, hän näyttää Psykhelle Eroksen vilpillisyyden ja saa Psykhen epäilemään omia tunteitaan. Mutta Psykhe on jo valmiiksi epävarma ja epävakaa:

Psykhe: Kuulen ääniä. Etkö sinä kuule niitä?
Ne herjaavat minua, tahtovat saattaa minut tuhoon. (EP, 54)

Samalla tavoin, kuin Marina kuulee ”Pahuuden ääniä”, jotka houkuttelevat häntä sytyttämään huoneensa palamaan, kuulee Psykhe ääniä, jotka viettelevät häntä kohti kuolemaa. Morfeus tietää, minkälainen kohtalo Psykhelle on suunniteltu. Kohtalo ei ole valinnut Psykhen puolisoiksi Erosta, vaan Kuoleman, jonka puhemiehenä Morfeus toimii. Kuolemassa Psykhen ei tarvitsisi pelätä mitään epävarmuutta.

Morfeus: /.../ Mutta Kuolema... hän on tyhjä, pimeä ja syvä, Hiljaisuus,
jossa kaikkeus ui kuin siemen, jossa lepäävät kaikki aiheet,
myös kipujen aiheet, mutta ne parannetaan.
Kuolema on balsami, elämän lääke,
hän parantaa myös sielun haavat, sinun haavasi, Psykhe,
helposti kuin kukan hän ottaa sen pois. (EP, 55–56)

Psykhe ei vielä tiedä, että Morfeus itse on Kuolema. Toisaalta sillä ei ole hänelle mitään merkitystä, koska hän haluaa yhä uskoa Eroksen. Vasta myöhemmin, kun Morfeus on saanut Psykhen puolustamaan Erosta ja siten huomaamaan tämän vilpillisyyden, Psykhe ymmärtää oman kohtalonsa. Psykhe itse näkee, että

Koren rasiassa on ratkaisu: ”ja kauneuden siroon rasiaan on kätkeyty tuhoava ikuisuus” (EP, 59). Kun Morfeus kieltää Psykheä avaamasta rasiaa, on kielto kehoitus ja Psykhen on pakko avata rasia. Tämän jälkeen Morfeus voi ottaa omansa:

Morfeus: /.../ Kalastan varjoja, varjoja,
 otan hiuksesi, ripustan ne puihin,
 ja kun Kore ne katkaisee
 ei sinulla ole paluuta enää.
 Vien sinut varjojen luolaan, varjojen syvennykseen,
 ja lautturi ja koira, kaikista uskollisin,
 saattavat sinut yli erottavan virran
 kuoleman lehtoihin.
 (*Avaa Psykhen tukan ja hyväilee hiuksia*) (EP, 60)

”Varjosta näen, että onneni on. En anna sitä pois” (EP, 24). Varjo, jonka nyt nähdään symboloivan Psykhen sielua, on nyt tarttunut Morfeuksen verkkoon. Psykhe on nyt niin kuoleman pauloissa, ettei entinen elämäänsä näytä enää todelliselta:

Psykhe: /.../ (*Puoleksi hämmästyneenä*)
 Kuvittelinko että elin? Kuvittelinko että olin Psykhe?
 Kuvittelinko minä... kuvittelinko itseni Eroksen
 ympäri –
 enkö koko ajan ollut Morfeuksen sylissä? (EP, 61)

Onko koko elämä ollutkin kuolemaa, kuolemista? Onko rakkaus ollut epätodellista? Onko melankolia vienyt Psykheä koko ajan kohti kuolemaan? Julia Kristeva sanoo: ”Suru suojaa masentunutta Erokselta, mutta ei Thanatokselta” (Kristeva 1999, 31). Psykhen sanoissa voidaan nähdä sen toteutuminen. Psykhe ei ole milloinkaan täysin antautunut Erokselle, mutta Morfeukselle (Thanatokselle) hän antautuu.

Morfeus: /.../ Tyttäreni, vaihdat olemusta
rakkautesi mukaan.
Kun rakastut rakkauteen, olet rakkaus itse,
kun rakastut kuolemaan, olet itse kuolema.
Sen vuoksi olet nyt minun. (EP, 62)

Psykhe on täynnä rakkautensa kohdetta, hän on itse kuolema. Kuitenkin hän viimeisen kerran pyytää Morfeukselta mahdollisuutta olla oman elämänsä määrittäjä: ”Anna minun kuolla, kun itse tahdon” (EP, 63). Kuolema on ennaltamäärätty ja mahdoton väistää, mutta Psykhe yrittää säilyttää itsensä määräämisoikeutensa. Morfeuksen vastaus on yksiselitteinen:

Morfeus: Itse? Tuuli sanoi olevansa itse,
kun aurinko kohotti sen turhamaista siipeä.
Psykhe, luulojen lapsi, sinä tahdot mitä minä tahdon,
olet tahtonut kauan. (EP, 63)

Psykhe on ollut matkalla kohti kuolemaa jo kauemmin kuin hän on sen tiennyt. Morfeus vain toteuttaa ennaltamäärätyn kohtalon. Kuitenkin tämä valinta elämän ja kuoleman välillä, joka toisessa näytöksessä on tehty, täytyy vielä toteuttaa kolmannessa näytöksessä, ”todellisessa maailmassa”, jotta siitä tulisi pätevä. Siksi Morfeus tuo Psykhen takaisin kuolemasta.

Morfeus asettaa Erokselle ehdon, jolla Psykhe palaa kuolemasta: ”Jos uskot häneen, ja uskot kohtaloon kuin häneen, ja uskot uskollisuuteen” (EP, 70). Psykhelle ehtoja ei anneta, hän ei ole toimiva subjekti elämässään, eikä oikeastaan kuolemassaankaan, vaan Morfeus johdattaa hänet päätöksiinsä.

Psykhe ei tiedä, missä on ollut. Hänen muistonsa ovat rikkonaisia: ”Jouduin aivan väärään paikkaan” (EP, 71), mutta onko hän edes tiennyt minne on ollut menossa? Jonkinlaisen aavistuksen kuolemasta hän kuitenkin antaa:

Psykhe: /.../ kuljin väärillä kaduilla,

kunnes en ollut enää varma
 olinko itsekään olemassa.
 Tarvitaan tutut aiheet,
 ennen kuin voi tietää elävänsä.
 Tarvitaan tutut suhteet. /.../ (EP, 71)

Kuolema on näyttäytynyt hänelle painajaismaisena kuvana, jossa ihmislihasta tehdyt sillat kannattelivat hauraita siltoja. Eros ei usko tätä, vaan epäilee Psykheä uskottomuudesta. Koska Psykhe ei tiedä, missä on ollut, ei hän oikein voi varmasti asiaa kieltääkään. Hän voi vain uskoa omaan tunteeseensa: ”En ole varmastikaan ollut missään, en koskaan voisi” (EP, 72).

Kun Eros käyttäytyy julmasti Psykheä kohtaan, ei rakkaudelle enää jää mahdollisuutta, vaan kuolema on voittanut. Kun Eros yrittää vielä korjata tilannetta, on Psykhe jo kylmettänyt itsensä. ”Jos todella tahtoisit kuolla, kuolisit” (EP, 75), kertoo Psykhen tietoisuuden kohtalostaan. Itsemurha on vaihtoehtoista selkein ja siinä hän pystyy käyttämään viimeiset itsemääräämisoikeutensa rippeet.

Vaikka Psykhe vielä koettaakin kyseenalaistaa Morfeuksen esittämät argumentit kuoleman puolesta, ei hänellä ole enää todellista vastarintaa. Kuolema näyttäytyy Morfeuksen sanoissa kauniina ja puhtaana, tuskattomana tilana.

Morfeus: /.../ Täällä, näin korkealla, ei ole tuskaa.
 Kuuntele! Eikö se ole ilo! (EP, 80)

Toisen kuolemansa edellä Psykhe palaa kotiinpaluun ja puun teemaan, mutta puu on muuttunut. Nyt se edustaa hänen nykyisyyttään.

Psykhe: Jos kaikki tuska ja häpeä, kipu ja katumus
 muuttuisi puiksi,
 miten vihreä olisi metsäni!
 Oi kauheat kuilut, uneksitut puut,

joita ei liikuta valo, ei tämänpuoleinen tuuli.

Ja ne sentään ovat puita, vaikka unta... (EP, 81)

Kärsimyksensä Psykhe valjastaa kuolemansa käyttöön. Kuoleman edellä Psykhe on tyyni, samalla tavoin kuin Marina oman kuolemansa edellä. Masennuksen affekti on poistunut, jäljellä on selkeys ja yksi suunta. Lumisade vertautuu Psykhen silmissä tuhkaan, kellotaulut ovat palaneet, aika on kulunut loppuun. Psykhen lähdössä ei ole enää epäröintiä:

Psykhe: Hyvästi, Eros!

(Juoksee. Vaunu liikkuu pois näkyvistä. Psykhe katoaa)

Eros!

(Vihlova huuto. Juna pysähtyy jarrut kirskuen) (EP, 83)

Kristevan mukaan masennus ei voi olla lopullinen suoja kuolemanviettiä vastaan. Huojentuneisuus ennen itsemurhaa ilmentää arkaaista taantumista, jonka avulla kiistetty tai turtunut tietoisuus suuntaa Thanatoksen kohti minää. Se löytää koostumattomana minän kadonneen paratiisin, jossa ei ole muita eikä rajoja.⁹⁹

Mielestäni Manner antaa niin Marinalle kuin Psykhellekin kovin vähäiset aseet kuolemanviettiä vastaan. Mannerin näytelmissä toistuva kohtalonusko on vahvana läsnä kohteideni elämässä, heille on jo päätetty suunta, katsojalle jää todistajan asema. Voimme enää vain seurata sitä, kuinka melakolia johdattaa molempia päähenkilöitä kohti kuolemaansa.

⁹⁹ Kristeva 1999, 31

5. Lopuksi

Olen edellä pyrkinyt osoittamaan, miten Marinan ja Psykhen subjekteissa hulluus, seksuaalisuus ja kuolemanvietti kulkevat hyvin samankaltaisia teitä kietoutuen lopulta melankolian käsitteen alle. Sama melankolia on mielestäni nähtävissä muissakin Eeva-Liisa Mannerin näytelmien naishahmoissa. Kuitenkin Psykhen ja Marinan kohdalla yhtäläisyydet ovat niin lukuisia, että voidaan jo puhua saman hahmon muunnelmista. Kun tarkastellaan Mannerin näytelmiä laajemmin, voidaan nähdä, että hän oikeastaan kirjoittaa samaa tarinaa uudestaan ja uudestaan, vain juoni muuttuu. Mannerin näytelmien ihmiset on sidottu determinismiin, eikä heillä ole juurikaan mahdollisuuksia muuttaa kohtaloaan.

Marinan ja Psykhen hulluus on tulkinnanvaraista, ja oikeastaan se on mahdollista nähdä persoonallisuuden piirteenä. Marinan hulluus väistää analyysiä, tohtori ei lukuisista vaihtoehdoista huolimatta onnistu lopultakaan löytämään sopivaa diagnoosia. Ehkä hullu onkin tyttöä ympäröivä maailma, jota vastaan Marina kapinoi, vaikka suurin vastarinta onkin lopulta omaa subjektia kohtaan. Marina tappaa itsensä, vaikka ei konkreettisesti, mutta symbolisesti, ja muuttuu Poltetuksi oranssiksi, hevoseksi, joka on hänen sielunsa kuva.

Psykhen melankolia on Marinaakin vahvemmin luonteenpiirre, suru, joka seuraa Psykheä varjon tavoin. Julia Kristevan määrittelemässä melankoliassa tyypillistä on se, että surullisuus on syntymävika ja masentuneen ainoa kohde. Masennuksen affekti suojaa minää hajoamasta sirpaleiksi. Ennen kuolemaa masennuksen affekti väistyy ja seuraa selvyiden ja tyyneyden hetki.

Mahdoton rakkaus, johon niin Marina kuin Psykhekin ovat tuomittuja, toimii yhtäläillä suojakeinona ja kun rakkaus torjutaankin, ei minää suojaa kuolemalta enää mikään. Rakastetun menetys luo sisäisen tyhjyyden, joka johtaa kuolemaan. Kuoleman alla sielun kuvat, Marinan hevonen ja Psykhen puu,

tulevat esiin ja ennakoivat lopullista tyhjyyteen astumista. Nämä kuolemat ovat ennalta määrättyjä. Marinaa ei voida auttaa psykologisin keinoin, hänet on suljettava mielisairaalaan. Vaikka Morfeus taas puolestaan antaa Psykhelle mahdollisuuden muuttaa kohtaloaan ja tuo hänet takaisin kuolemasta, kulkevat tapahtumat kuitenkin väistämättä kohti samaa hyppyä junan alle.

Niin Marinan kuin Psykhenkin seksuaalisuus on kompleksista, toiseen kohdistunut halu hankalaa. Seksuaalisuuden ja ruumiillisuudenkokemukset aiheuttavat molemmissa torjuntaa ja väistämistä. Luce Irigarayn esittämä hyväilyn kokemus on kummaltakin kateissa, kosketukseen liittyy valtavasti negatiivista painolastia. Marinan halun ilmaisut kielletään, Psykhe ei osaa ilmaista omaansa, vaikka voisikin. Psykhe on Irigarayn rakastettu, joka ei osaa tahtoa itse, vaan tyytyy rakastajansa tahtoon. Molemmat pelaavat vielä lopussa avoimin kortein estääkseen rakastetun menetyksen, mutta yritys epäonnistuu.

Eeva-Liisa Mannerin naiskuva on sulkeutuva ja passiivinen. Kaikki aktiivisuuden osoitukset tuntuvat johtavan vain suurempaan kärsimykseen. Samalla tavoin kuin Marina ja Psykhe epäonnistuvat rakkaudessa, joutuu *Toukokuun lumen* Maija kokemaan nöyryytyksen, joka johtaa itsemurhaan. Hänen äitinsä elää jalustalle nostettua kohteen elämää. *Uuden vuoden yön* Liisa hakee hyväksyntää mieheltä, joka kiduttaa häntä.

”Kuin tuuli tai pilvi vain” sanoo Eros Psykhestä, ja aivan samoilla sanoilla kuvailee tohtorin apulainen Marinan puhetta. Nämä toisten määritelmät tekevät eroista huolimatta Marinasta ja Psykhestä toisilleen rinnakkaiset. Marina on runollisemman Psykhen raaempi, modernimpi tulkinta. Kummankin kuoltua tulevat pahaenteiset linnut kaupungin ylle tuomaan huonoja uutisia.

Tätä työtä tehdessä käytin ranskalaisia feministiajattelijoina tukijoukkoinani. Huomasin, että Mannerin naiskuva on hyvinkin vastakkainen sille naiseutta ylistävälle kuvalle, jota feministiteoreetikot korostavat. Kuitenkin löysin Julia

Kristevan psykoanalyttisesta masennuksen ja melankolian käsittelystä käyttökelpoisen lähestymistavan Mannerin naiskuvan purkamiseen. Hélène Cixous'n binaarioppositioiden malli sitoo Mannerin naisia, he ovat ympäröivän patriarkaatin muokkaamia ja kahlitsevia. Heidän ainoa poispääsytään todellisuutensa vankilasta on kuolema. Omassa kuolemassaan he voivat koettaa löytää kadonneen subjektiivuden.

Tämän työn kirjoittaminen auttoi minua tekemään myös uusia havaintoja omaa ohjaajuuttani ajatellen. Huomasin välillä tekeväni tutkimuksen sijasta ohjaussuunnitelmaa, jossa rakensin ja purin jännitteitä nimenomaan näyttämöä silmälläpitäen. *Eroksen ja Psykhen* olen aikaisemmin jo ohjannut, *Poltettu oranssi* odottaa vielä omaa aikaansa. Tutkimus lisäsi myös itsetuntemustani, ei melankolia minullekaan niin kovin vieras ole. Samoin löysin Irigarayn rakkauden etiikasta paljon kosketuspintaa omaan elämään. Haluan kuitenkin uskoa, että oma kohtaloni on hieman Mannerin naisia paremmin omissa käsissäni.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS:

TUTKIMUSKOHDE:

MANNER, EEVA-LIISA 1966: *Eros ja Psykhe* (viitteissä EP)

Tammi. Helsinki

MANNER, EEVA-LIISA 2003: *Poltettu oranssi. Balladi sanan ja veren ansoista.* (viitteissä PO)

Kirja kerrallaan. Helsinki

LÄHTEET:

CIXOUS, HÉLÈNE & CLEMENT, CATHERINE 1975: *The Newly Born Woman.*

University of Minnesota

DALY, MARY 1978: *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism.*

Lontoo. The Women's Press

FREEDMAN, BARBARA 1990: *Frame-Up: Feminism, Psychoanalysis, Theatre.* Teoksessa *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre.* (Toim. Sue-Ellen Case)

The Johns Hopkins University Press

HENRIKSON, ALF 1996: *Antiikin tarinoita 1-2* (suom. Maija Westerlund)

WSOY. Juva

HOLLO, J.A 1957: Esipuhe teokseen *Kultainen aasi*, kirjoittanut Apuleius.

Tammi

IRIGARAY, LUCE 1996: *Sukupuolieron etiikka.* (suom. Pia Sivenius)

Gaudeamus. Tampere.

KEKÄLÄINEN, KATRI 2004: *Eros ja Psykhe. Eeva-Liisa Mannerin näytelmän suhteesta antiikin tarinaan.*

Seminaarityö. Tampereen yliopisto. Teatterin ja draaman tutkimus.

KOPONEN, PIA 2004: *Improkirja*.

Like. Helsinki

KORSSTRÖM, TUVA 2003: *Osaako nainen ajatella? – Esseitä ja haastatteluja*.

(suom. Anu Tukala)

Like. Helsinki

KRISTEVA, JULIA 1999: *Musta aurinko: masennus ja melankolia* (suom. Mika Siimes)

Nemo

LAITINEN, KAI 1997: *Suomen kirjallisuuden historia*

Otava. Helsinki

MANNER, EEVA-LIISA 1989: *Uuden vuoden yö. Kaksinäytöksinen komedia*.

Tammi. Helsinki

MANNER, EEVA-LIISA 1967: *Toukokuun lumi. 3-näytöksinen näytelmä*.

Tammi. Helsinki

MATTILA, KIRSI 1993: *Myytit ja maailmankuva Eeva-Liisa Mannerin dramatiikassa*.

Helsingin yliopisto.

MITCHELL, JULIET & ROSE, JACQUELINE (toim.)1982: *Feminine sexuality*.

Jacques Lacan and the école freudienne

Macmillan

MOI, TORIL 1990: *Sukupuoli/Teksti/Valta* (suom. Raija Koli)

Gummerus. Jyväskylä

MORRIS, PAM 1993: *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. (suom. Päivi Lappalainen)

SKS. Helsinki,

POHJOLA, RIITTA 1992: *Näytelmäkirjallisuus – Dramatiikka*. Eripainos teoksesta Palmgren: *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. (1986)

WSOY. Porvoo

TARKKA, PEKKA 1989: *Suomalaisia nykykirjailijoita*

Tammi. Helsinki

TUOHIMAA, SINIKKA 1994: *Kapina kielessä. Tutkimus feminiinisen ilmenemisestä kirjallisuudessa.*

Gaudeamus. Tampere

TURTIA, KAARINA 2001: *Sivistyssanat.*

Otava. Helsinki

INTERNETLÄHTEET:

Eeva-Liisa Manner tietokanta, <http://www.info.uta.fi/kurssit/a9/manner>

29.3.2006

Teatterin tiedotuskeskus, Ilona-esitystietokanta, <http://www.teatteri.org>

29.3.2006

Wikipedia. The Free Encyclopedia, <http://en.wikipedia.org>

10.4.2006

KIRJALLISUUS:

AHOKAS, PIRJO & ROJOLA, LEA (toim.) 1990: *Marginaalista muutokseen: feminismi ja kirjallisuudentutkimus*

Turun yliopisto

ANTTONEN, ANNELI & LEMPIÄINEN, KIRSTI & LILJESTRÖM, MARIANNE 2000: *Feministejä – Aikamme ajattelijoita.*

Vastapaino. Tampere

BRONFEN, ELISABETH 1992: *Over Her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic.*

Manchester University Press

CASE, SUE-ELLEN (toim.)1990: *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre.*

The Johns Hopkins University Press

DE LAURETIS, TERESA 2004: *Itsepäinen vietti: kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta.*

Vastapaino. Tampere

EAGELTON, TERRY 1996: *Kirjallisuusteoria. Johdatus.*

Vastapaino. Tampere

ENDER, EVELYNE 1995: *Sexing the mind: nineteenth-century fictions of hysteria*

Cornell University Press

GOODMAN, LISBETH 1993: *Contemporary Feminist Theatres. To Each Her Own.*

Routledge. London and New York.

GOODWIN, SARAH WEBSTER & BRONFEN, ELISABETH (toim.) 1993: *Death and Representation.*

The Johns Hopkins University Press. London

HASTE, HELEN 1993: *The Sexual Metaphor.*

Harvester Wheatsheaf

HOUNI, PIA & KURKELA, TIIA (toim.) 2004: *Arvoituksellisia tulkintoja – draama-analyysijä.*

Tampereen yliopisto. Taideaineiden laitos

IHANUS, JUHANI 1995: *Toinen: kirjoituksia psyykestä, halusta ja taiteista*

Gaudeamus. Helsinki

IHONEN, MARKKU & IHONEN, MARIA 2003: *Kirjallisuuden opinnäyteopas*

Tampereen yliopisto. Taideaineiden laitos

KARISTO, ANTTI 2004: *Maukas gradu: valmistusvihjeitä tutkielman tekijöille.*

Vastapaino. Tampere

KOPPEN, RANDI S. 1994: *Scenes of infidelity. Feminism in the Theatre.*

Department of English. University of Bergen.

KORTELAINEN, ANNA 2003: *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa.*

Tammi. Helsinki

KRISTEVA, JULIA 1993: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993.*

Gaudeamus. Tampere

REITALA, HETA & HEINONEN, TIMO (toim.) 2001: *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin.*

Palmenia-kustannus. Saarijärvi

SINERVO, HELENA 2004: *Runoilijan talossa*

Tammi. Hämeenlinna

TUOHIMAA, SINIKKA 1988: *Nainen, kieli ja kirjallisuus.*

Gaudeamus. Helsinki