

”Kaikki toistuu, kertaautuu”

Runokieli Arto Mellerin näytelmässä *Siriuksen vieraat*

Risto Jussila

Teatterin ja draaman tutkimus

Pro gradu -tutkielma

Elokuu 2014

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

JUSSILA, RISTO: ”Kaikki toistuu, kertautuu.” Runokieli Arto Mellerin näytelmässä *Siriuksen vieraat*

Pro gradu -tutkielma, 83 s. + liitteet 7 s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Elokuu 2014

Arto Melleri (1956-2005) on tunnettu ennen kaikkea runoilijana. Tutkielma käsittelee runokieltä Mellerin näytelmässä *Siriuksen vieraat* (1984). Tutkin, miten runollisuus ilmenee draamatekstissä. Tutkielma edustaa draamakirjallisuuden tutkimusta: tutkimuskohteenani on kaikki *Siriuksen vieraat* -kirjaan (Otava 1984) sisältyvä teksti mukaan lukien parenteesit.

Tutkielmassa yhdistyvät kvalitatiivinen ja kvantitatiivinen tutkimusmetodi. Sovellan analyysissäni kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä tehden eroa runokielen ja arkikielen välille. Pohdin, millaisia runokielen keinoja Melleri käyttää, missä asiayhteyksissä ja millä roolihenkilöillä. Suhteutan roolihenkilöiden runokieltä sisältävien repliikkien määrän repliikkien kokonaismäärään.

Siriuksen vieraiden runokieli on ennen kaikkea kuvakieltä, mutta runollinen vaikutelma voi syntyä toisinkin, esimerkiksi toiston kautta. Runollisuus näyttäytyy vahvasti kontekstisidonnaisena ilmiönä. Runokielen käytöllä on myös kiinteä yhteys monologisuuteen ja roolihenkilön sisäisen kokemuksen kuvaamiseen. Runokieltä käyttävät etenkin roolihenkilöt, jotka voidaan tulkita runoilija Mellerin itsensä ”alter egoiksi”.

Asiasanat: Arto Melleri, runokieli, draamakirjallisuus, Ryhmäteatteri

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1 Tutkielman lähtökohta	1
1.2 Tutkimusmetodi	2
1.3 Kirjoitusteknisiä seikkoja	3
2. RUNOUESTA	5
2.1 Runous ja runousoppi	5
2.2 Aikakauden ja tyyliuunnan merkitys	5
2.3 Runokielen tyyppiäpiirteitä	7
3. SIRIUKSEN VIERAAT	12
3.1 <i>Siriuksen vieraiden taustaa</i>	12
3.2 Kantaesityksen ”epäonnistuminen”	14
4. RUNOKIELI SIRIUKSEN VIERAISSA	16
4.1 Kenraaliharjoitus: Ylpiän tytön kosijat	16
4.2 Ensimmäinen osa	19
4.3 Toinen osa	36
4.4 Kolmas osa: Väliaika	53
4.5 Neljäs osa: Ylpiän tytön kosijat	56
4.6 Viides osa	60
5. YHTEENVETO	75
LÄHTEET	80
LIITTEET	I—VII

Olen runoilija joka on menettänyt kiinnostuksen runojen tekemiseen, se on pääongelma.

(Arto Melleri päiväkirjassaan 21.1.1986)

1. JOHDANTO

1.1 Tutkielman lähtökohta

Arto Mellerin (1956–2005) leipälaji oli runous. Runojen kirjoittamiseen hänelle kehittyi vakiintunut ja tuloksia tuottava tekemisen tapa (Anhava 2010, 707). Runoilijana Melleri saavuttikin mainetta voittaen muun muassa vuoden 1991 Finlandia-palkinnon kokoelmalla *Elävien kirjoissa* (Anhava 2011, 529). Proosakokeiluissaan hänellä oli sen sijaan huomattavia ongelmia (Anhava 2010, 707–708). 1980-luvun alkupuolella Melleri kirjoitti omien sanojensa mukaan tuhansia liuskoja erinäistä proosatekstiä, josta suurin osa jäi luonnoksen asteelle (mt. 714).

Myös draaman kirjoittaminen tuotti vaikeuksia, niin kollegojen kuin kriitikoidenkin mielestä (Anhava 2011, 570–572). Melleri itsekin epäili mahdollisuuksiaan teatterin saralla tai jopa teatterin mahdollisuuksia taidemuotona ylipäätään (mt. 223), vaikka oli opiskellut Teatterikoulussa nimenomaan dramaturgiaa (Anhava 2010, 713). Yhdessä Jukka Asikaisen ja Heikki Vuennon kanssa kirjoitettu *Nuoralla tanssijan kuolema eli kuinka Pete Q sai siivet*, yleensä *Pete Q* -nimellä tunnettu näytelmä (1978), saavutti aikanaan suuren suosion (Anhava 2011, 150). Myös *Sopimus Mr. Evergreenin kanssa* -näytelmä (1983) menestyi; loppuunmyydyillä esityksillään se aloitti Ryhmäteatterin voittokulun (mt. 300). Molemmat näytelmät tuntuvat kuitenkin olleen vahvasti aikaansa ja tiettyyn näyttämötulkintaan sidottuja; uusia versioita ei ole juuri tehty. *Pete Q* on kylläkin julkaistu kirjana (1979).

Ainoa Mellerin näytelmä, jolla on selvästi ollut myöhempääkin elämää, on *Siriuksen vieraat* (mt. 333), alaotsikoltaan *Balladi loismadoista ja tunnistamattomista lentävistä esineistä Suomen kesässä; ihmisistä niiden armoilla* (Melleri 1984, 3). *Siriuksen vieraiden* kantaesitys oli Suomenlinnan Hyvän omantunnon linnakkeessa 20. kesäkuuta 1984 (Anhava 2011, 328). Mitään laajaa suosiota näytelmä ei ole saavuttanut, mutta etenkin Mellerin Finlandia-palkinnon jälkeen *Siriuksen vieraista* toteutettiin lukuisia pienimuotoisia produktioita (mt. 333). Itsekin olen 1990-luvulla nähnyt Kirkkonummella paikallisen harrastajateatterin tulkinnan. Näytelmästä on tehty myös Matti Ijäksen ohjaama tv-versio (1987).

Tässä opinnäytetyössä tutkin, kuinka Arto Melleri, runoilijana tunnettu kirjailija, käyttää runokieltä draamatekstissä *Siriuksen vieraat*. Aloitan pohtimalla, mitä runollisuus tai runokieli oikeastaan on ja miten se poikkeaa niin sanotusta arkikielestä. Selvitän, minkä henkilöahmojen kohdalla Melleri erityisesti käyttää runokieltä ja missä yhteyksissä. Tutkin siis, mikä funktio runokielellä on *Siriuksen vieraisissa*.

1.2 Tutkimusmetodi

Tutkielmassani kulkevat rinta rinnan kvalitatiivinen ja kvantitatiivinen lähestymistapa. Käyn koko näytelmän läpi lause lauseelta, repliikki repliikiltä. Etsin repliikeistä runoudelle tyypillisiä ilmaisukeinoja. Koska runollisuus ei ole useinkaan mikään tulkitsijasta riippumaton tosiasia, en taulukoi erikseen aivan jokaista runollista ilmausta, vaan käytän yksikkönä repliikkiä. Repliikki voi olla yhä lailla yksi sana tai sivun mittainen monologi. En siis väitä tuottavani täydellisen eksaktia tietoa esimerkiksi näytelmässä käytettävien metaforien määrästä. Näin myöskään yksittäisillä, mahdollisesti huomaamatta jäävillä runokielisillä ilmauksilla ei ole järin suurta merkitystä. Uskon silti saavuttavani hyvän yleiskuvan runokielen käytöstä. Toisaalta osoitan jättäväni tilaa myös eriäville tulkinnoille.

Taulukoin joka kohtauksesta jokaisen henkilöahmon repliikkien kokonaismäärän sekä sen, kuinka moni näistä repliikeistä sisältää runokielen tyyppi- tai piirteitä. Niin ikään taulukoista näkyy runokieltä sisältävien repliikkien prosentuaalinen osuus roolihenkilön kaikista repliikeistä pyöristettynä tasaprosentteihin. Yksi repliikki voi sisältää yhden tai vaikkapa kymmenen runokielistä ilmaisua, eikä menetelmäni tee näiden välillä eroa. Taulukoinnin ohessa pyrin määrittelemään, miksi jokin ilmaus on runollinen sekä pohdin, missä tilanteissa ja missä tarkoituksessa runokieltä käytetään. En välttämättä mainitse analyysissäni aivan jokaista löytämäni runollista kohtaa, mikäli olen jo aiemmin käsitellyt vastaavanlaisia ilmauksia. Näin en kuitenkaan menettele koskaan sellaisessa tilanteessa, jossa repliikin määrittelyminen runokieltä sisältäväksi on yhdestä ilmaisusta kiinni. Mahdolliset mainitsematta jättämiseni eivät siis vaikuta taulukoiden sisältöön. Lopuksi teen yhteenvetoa runokielen olemuksesta näytelmässä yleensä.

Olen kirjannut taulukoihin myös huomion kunkin henkilöahmon monologiensa määrästä, sillä monologeilla on *Siriuksen vieraisissa* keskeinen rooli. Monologin kriteerinä pidän

löyhästi useamman rivin tai vähintään noin viiden virkkeen repliikkiä, joka ei selvästi ole dialogissa toisten henkilöhahmojen repliikkien kanssa. Määritelmäni seurauksena näytelmästä saattaa löytyä lyhyitä yksinpuheluita, jotka eivät ole tarpeeksi pitkiä täyttämään asettamiani kriteereitä sekä toisaalta osittain dialogiin osallistuvia repliikkejä, joissa on kuitenkin pidempiä jaksoja, joita ei ole erityisesti kohdistettu toisille roolihenkilöille. Pituuskriteeriä käytän lähinnä siksi, että muutaman lauseen itsekseen puhumisia tai esimerkiksi retorisia kysymyksiä voisi muuten löytyä lukematon määrä. Lisäksi määrittelen monologin päättyvän aina silloin, kun seuraava toisen roolihenkilön repliikki alkaa. Niinpä saatan merkitä taulukkoon samalle henkilöahmolle useita monologeja yhden kohtauksen sisään, vaikka periaatteessa sama pitkä yksinpuhelu jatkuisi pienin keskeytyksin. Taulukot löytyvät liitteinä tämän tutkielman lopusta.

Koska käsittelen näytelmää nimenomaan kirjoitettuna tekstinä käyttäen kirjallisuustieteellisiä käsitteitä, käyn läpi dialogin lisäksi kaiken Otavan kustantamaan *Siriuksen vieraat* -kirjaan (1984) sisältyvän tekstin. Analysoin repliikkien lisäksi myös näyttämöohjeita.

1.3 Kirjoitusteknisiä seikkoja

Tutkimuskohteenani on *Siriuksen vieraiden* kielenkäyttö; kirjoitan siis sanoilla sanoista. Niinpä tässä tutkielmassa on verrattain paljon viitteitä, suoria lainauksia, lainausmerkkejä, kursiivin käyttöä, sulkumerkkejä ja niin edelleen. Tämä on jokseenkin välttämätöntä, jotta oma pohdintani, näytelmän teksti sekä erinäiset viitteet erottuisivat toisistaan. Olisi myös hyvin vaikea kirjoittaa näytelmän runollisista ilmauksista mainitsematta samalla noita ilmauksia. Pyrin noudattamaan johdonmukaisesti valitsemiani merkintätapoja.

Viitteissä käytän perinteisiä sulkumerkkejä ja pisteitä. Joidenkin virkkeiden sisällä viittauksia saattaa olla kaksi, jos yhdessä ja samassa virkkeessä on materiaalia useammasta lähteestä. Myös esimerkiksi virkkeen alkuosa voi viitata johonkin lähdetekstiin loppuosan ollessa omaa tulkintaani. Tällaisissa tilanteissa sijoitan viitteen virkkeen keskelle. Yli kolme kokonaista riviä pitkät suorat lainaukset sisennän omiksi kappaleikseen, tätä lyhyemmät sisällytän ”leipätekstiin”. Kaikki sisennetyt lainaukset

kirjoitan kursiivilla. Omiin pohdintoihini organisemmin yhdistyvät lainaukset olen kirjoittanut lainausmerkkeihin. Jos lainaus ei muodosta virkkeessä omaa lausettaan, olen muuttanut lainatun osan isoja alkukirjaimia pieniksi sekä poistanut pisteet, jotta kokonaisuus olisi selkeämpi ja paremmin luettavissa. Yhtä virkettä pidemmät lainaukset olen aina kirjoittanut alkuperäisessä muodossaan. Mainitessani saman lainauksen uudemman kerran en välttämättä enää merkitse uutta viitettä, ellei tähän ole erityistä syytä, kuten esimerkiksi alkuperäisen lainauksen esiintyminen selvästi eri yhteydessä. Samaan teokseen liittyvissä peräkkäisissä viittauksissa käytän ”mainittu teos”-merkintää (Mt. tai mt.). Uuden luvun, uuden sivun tai sisennetyn lainauksen yhteydessä olen kuitenkin aina merkinnyt viitteen kokonaisuena.

Lainausmerkkejä käytän myös tavalliseen tapaan merkitsemässä jotakin epävarmaa tai ”niin sanottua” sekä myöskin, kun haluan korostaa jonkin sanan tai lauseen luonnetta nimenomaan käsitteenä tai ilmaisuna. Tekstissä esiintyvät kirjojen, runojen ja muiden teosten nimet kirjoitan kursiivilla. Sen sijaan erotan näistä vain näytelmän todellisuudessa olemassa olevat, fiktiiviset teosten nimet lainausmerkeillä; näin ollen kirjoitan *Siriuksen vieraat* — mutta ”Ylpiän tytön kosijat”.

2. RUNOUESTA

2.1 Runous ja runousoppi

Otavan kirjallisuustiedon mukaan lyriikka (runous) on laulu- ja tunnelmarunoutta sekä sanataiteen kolmas päälaaji epiikan ja draaman ohella (Rantala & Turtia 1990, 460). Runousoppi, poetiikka, puolestaan tarkoittaa runouden teoriaa. Se on runouden olemusta, muotoja, ilmaisukeinoja ja lakeja tutkiva tiede. (Mt. 653.)

Tuula Hökän mukaan poetiikka on olevaksi tekemistä. Se mahdollistaa ”enemmän” kielessä suhteessa tavanomaiseen kommunikatiivisuuteen (jota kutsun tässä tutkielmassa arkikieleksi). Kielen poettisuus syntyy tutun outouttamisena, kielen rakenteiden ja paradigmojen toisin järjestämisenä. Sitä voi kutsua myös ”kielelliseksi ylijärjestäytyneisyydeksi”, kun kieli alkaa viitata itseensä, tihentyä ja aukkoistua. Tähän suuntaan kirjallisuus alkoi kehittyä Hökän mukaan 1900-luvun alussa formalistien, uuskritiikoiden ja strukturalistien toimesta. (Hökkä 2001, 9–11.) Hökkä viitanee etenkin siihen, että tuohon aikaan proosa alkoi kehittyä tähän suuntaan.

Näyttää siltä, että poetiikka voidaan ymmärtää useammalla tavalla. Vaikka itse näen poetiikan enemmän runouden teoriana tai tutkimuksena, tuntuu Hökkä esittävän, että poetiikka olisi jotakin, mitä runoudessa itsessään olemuksellisesti on. Näin ollen poetiikka tarkoittaisi enemmän runoutta itseään; sitä mikä tekee runoudesta runoutta sen sijaan, että se tarkoittaisi saman asian tutkimusta.

2.2 Aikakauden ja tyyliuunnan merkitys

Marja-Leena Palmgrenin mukaan runous on alkujaan kaiken sanataiteen yhteisnimitys. Lajityypit eivät aluksi olleet erillisiä. (Palmgren 1986, 283.) Esimerkiksi Aristoteleen *Runousoppi* käsittelee tragedian, siis näytelmän, kirjoittamista (Aristoteles 1997). Antiikissa myös runon ja musiikin liitto oli kiinteä. Tämä näkyy muun muassa siinä, että sana ”lyriikka” pohjaa lyyraa (soitinta) tarkoittavaan sanaan. (Palmgren 1986, 284.) Tuula Hökän määritelmän mukaan lyriikka on moniaineksista ilmaisukieltä, keinoja kaihtamatonta ja aistinalueita erottelematonta. Lyyrikassa yhdistyvät kuva, kirjoitus, ääni ja hiljaisuus. (Hökkä 2000, 11.) Lyyrikan lähtökohta on pitkälti draamassa ja

jäljittelyssä (mimesis). Hökkä mainitsee tärkeänä käännekohtana varhaisromantiikan 1700-luvun lopulla. Tästä eteenpäin lyriikka ei enää ollut tunteiden jäljittelyä, vaan tunteita ja niiden ilmaisua. Runouskäsitys korosti nerouden ilmenemistä runollisuutena. (Hökkä 2000, 12.) Romantiikan tyyppiin kuuluu myös mystisyys ja luonnonläheisyys. Suomessa romantiikka sai nationalistisen sävyn. (Rantala & Turtia 1990, 644–645.)

Modernissa tyyliä kieli itsessään nousee etusijalle. Runous sisältää itsereflektiota, ja runon minä näyttöä konstruoituna. (Hökkä 2000, 16–17.) Postmoderni on käsitteenä väljempi. Siinä tekeminen, luominen ja lukeminen voivat yhdistyä. Runousoppeja ja runokieliä on monenlaisia. Tyypillisiä piirteitä ovat esimerkiksi pyrkiminen ilmaisemattoman ilmaisuun, tekstin aukot ja hiljaisuus, merkitysten ratkeamattomuus, kiinnostus siihen mikä ei näy tai mitä ei sanota sekä kulttuuristen suhteiden ja erojen sekä kontekstien tiedostaminen. (Hökkä 2001, 11.)

Janna Kantolan mukaan moderni on suorasukaista ja arkikieltä lähentyvää ilmaisua, joka tavoittelee usein puheen rytmiä. Postmoderni taas on fragmentaarista ja vapaamuotoisempaa; usein se siteeraa ja ironisoi aiempaa kirjallisuutta. (Kantola 2004, 303–304.) Tässä mielessä moderni saattaa ikään kuin sisältyä myös postmoderniin. Postmodernille näyttäisi olevan tyypillistä myös ylittää runouden perinteiset aihealueet ja symbolit. Esimerkiksi lintu edustaa runouden perinteistä kuvastoa, auto taas ei (mt. 313). Toisessa yhteydessä Kantola mainitsee myös yhdeksi postmodernin tunnuspiirteeksi sen, että runous lähenee proosaa (Kantola 2001b, 30).

Janna Kantolan mukaan metaforia ja symboleja on kaikkialla: arkikielessä ja erityisesti runoudessa. Hänen mukaansa moderni runous ei avaudu ilman metaforien ja symbolien ymmärtämistä. Tällä on historiallinenkin lähtökohta: moderni runous pohjautuu etenkin 1800-luvun lopun kirjalliseen suuntaukseen, symbolismiin. Symbolismissa runouden tehtävä on siirtyä pois todellisuuden jäljentämisestä ihmisen välittömän kokemusmaailman ulkopuoliseen. Jos moderni sisältyy postmoderniin, niin itsestään selvästi myös metaforat ja symbolit tulevat osaksi postmodernia. Uudemmassa runoudessa metaforien ja symbolien käyttö on kuitenkin osin alkanut muuttua. (Kantola 2001, 272.)

Eri aikakausien ja tyyliuuntien runouden arviointiin pätevät eittämättä myös eri säännöt. Otan tämän huomioon analysoidessani *Siriuksen vieraiden*, siis draamatekstin, runollisuutta. En välttämättä lähestyisi vaikkapa Shakespearen aikaista draamaa samoista lähtökohdista kuin *Siriuksen vieraita*. Tämän tutkielman puitteissa kysymys tyyliuunnasta on relevantti lähinnä liittyen siihen, mihin tyyliuuntaan Arto Melleri kirjailijana tai runoilijana sijoitetaan.

2.3 Runokielen tyyppiirteitä

Ensiksi on määriteltävä, mitä runokieli käsitteenä tässä tutkielmassa tarkoittaa. Eri aikojen ja tyyliuuntien runous on niin moninaista, että yhdistäviä tekijöitä voi olla vaikea löytää. On esitetty, että runokieli on jotakin, mikä eroaa arkikielestä, on kuin vieras kieli (Molino & Gardes-Tamine 1992, 90). Kuitenkin jo varhainen postmoderni runous asettaa tämän näkemyksen kyseenalaiseksi (Kantola 2001, 279). Toisaalta voi myös kysyä, mitä ylipäättään on arkikieli? Ovatko asiatekstit arkikieltä? Ainakaan akateemisen tutkimuksen käyttämää, usein moninaisia käsitteitä ja sivistyssanoja vilisevää kieltä on vaikea pitää arkikielenä. Olisiko puhuttu kieli enemmän arkikieltä? Toisaalta eri murteet ja slangit voivat olla arkikieltä toisille ja toisille hyvinkin eksoottisia. Niin runo- kuin arkikielenkin määrittäminen näyttää olevan vahvasti kontekstisidonnaista.

Puhuttu kieli on hyvä lähtökohta siinä mielessä, että tutkimuskohteenani on näytelmä. Draamateksti on kirjoitettua kieltä mutta yleensä puhuttavaksi tarkoitettua (lukuun ottamatta parenteseja). Tutkimuskohteenani oleva draamateksti ei ole dokumenttia, arkitodellisuudesta litteroitua kieltä, vaan kirjailijan tuottamaa, taiteeksi tarkoitettua, jalostettua kieltä. Niin on runouskin. Runokielen ja arkikielen erottavaksi tekijäksi näyttäisi nähdäkseni nousevan se, jäljitteleekö näytelmässä käytetty kieli meidän todellisuutemme puhetapoja (arkikieli) vai pyrkiikö se erinäisin keinoin pikemminkin erottautumaan niistä (runokieli). Tämän erottelun tekeminen saattaa tietenkin olla hyvinkin tulkinnanvaraista. Joitakin runokielen tyyppiirteitä olisi siis löydettävä. Yhtenä mahdollisuutena on käyttää myös negaation ja poissulkemisen metodia: miettiä, mikä ei ainakaan ole runokieltä.

Marja-Leena Palmgren on määritellyt runokielen ominaisuuksia. Näitä ovat muun

muassa erilaisten mittojen käyttö, toisto, rytmi (tavujen pituudet), melodisuus (äänteellinen variaatio), riimi ja muut soinnilliset keinot (alkusointu, puolisoitu, sisäsoitu), retoriset keinot (kysymys, huudahdus, puhuttelu, inversio), antiteesi, kliimaksi, ironia, hyperbola (liioittelu) ja niin edelleen. (Palmgren 1986, 295–339.) On kuitenkin selvää, ettei esimerkiksi toisto, kysymys tai ironia automaattisesti tee kielestä runollista. Kyse on tässäkin siis paljon kontekstista.

Lauluissa ja mitallisissa runoissa äänteellinen musiikillisuus sekä rytmi ilmenevät selkeästi, mutta näiden elementtien merkitystä ei pidä aliarvioida modernimmassakaan lyriikassa. Yksi tapa lähestyä runokieltä on käyttää laulun, sanan ja kuvan käsitteitä. Näistä laulu liittyy yleensä vanhempaan, tyyliään akustiseen runouteen, kun taas kuva ja sana ovat sidoksissa uudempaan runouteen. (Enwald 2001, 159.) Näitä käsitteitä ei nähdäkseni tule nähdä kirjaimellisina eikä toisensa poissulkevinä. Esimerkiksi lähes kaikki runoushan (postmodernistisimpia kokeiluita, esimerkiksi kuvarunoja lukuun ottamatta) on sanaa. Enwald tarkoittanee sanan, kuvan tai akustisuuden painottumista tai siihen keskittymistä.

Runokieleen kuuluvat keskeisesti troopit: sellaiset kuvaannolliset ilmaukset tai kielikuvat, joissa sanoja käytetään kirjaimellisesta merkityksestä poiketen. Sanan ”trooppi” alkuperä on kreikan kielessä. Se merkitsee suunnanmuutosta tai kääntymistä. Kyse on siis merkityksen siirrosta. (Kantola 2001, 278.) Runokielessä esiintyvä kuvallisen ilmaisun laji kuva tai runokuva ei kuulu trooppeihin. Runokuvan tarkoituksena ei ole houkutella kirjaimellisen lukutavan hylkäämiseen. Viitaten Aarne Kinnuseen Kantola toteaa, että runokuvalla on pikemminkin ominaista, että se ei ”käännä”. Sitä ei voi ilmaista toisin. (Mt. 273.)

Metafora on trooppi, jonka kantasana kreikan kielessä tarkoittaa siirtämistä, kuljettamista, muuttamista tai keskenään sekoittumista (mt.). Aristoteleen mukaan metafora tarkoittaa sitä, että asialle annetaan nimi, joka kuuluu jollekin muulle (Aristoteles 1997, 181). Kantola tarjoaa esimerkkinä metaforaksi Charles Bukowskin teoksen nimeä *Rakkaus on koira helvetistä*. Siinä yhdistyvät kaksi asiaa, jotka eivät yleensä assosioitu toisiinsa. Metafora on siis osin ristiriitainen toteamus. (Kantola 2001, 274.) Esimerkiksi paradoksi (”mykkä huuto”) ei ole metafora, sillä metaforassa konfliktin tulee olla epäsuora (mt. 287).

Metaforaa on määritelty tarkemmin erilaisten teorioiden kautta. Esimerkiksi I. A. Richardsin teorian mukaan metafora koostuu pääajatuksesta (”tenor”) ja ilmaisuvälineestä (”vehicle”). Bukowski-esimerkissä ”rakkaus” on pääajatus ja ”koira helvetistä” puolestaan ilmaisuväline. Kirjallisuustieteessä on nähty kolme erilaista teoriaa metaforan määrittämiseksi: korvaamisteoria, vertaamisteoria sekä vuorovaikutusteoria. Korvaamisteorian mukaan metaforassa jotakin sanaa on käytetty jonkin toisen sanan paikalla ja merkityksessä. Vertaamisteorian mukaan metafora on yksinkertaisesti lyhennetty vertaus. Erona tavalliseen vertaukseen on vain ”kuin”-sanan puuttuminen. Vuorovaikutusteorian mukaan kyse on kahden ajatuksen vuorovaikutuksesta, jonka seurauksena syntyy uusi merkitys. Tätä teoriaa edustaa edellä mainittu Richards. (Kantola 2001, 274.)

Aristoteleen määrittelemään hyvään tyyliin kuuluu kielen selkeys ja yleveys. Tyyli ei saa olla arkipäiväistä. Tämä saavutetaan käyttämällä epätavallisia ilmaisuja, kuten vierasperäisiä sanoja, metaforaa ja pidennyksiä sekä kaikkea, mikä menee tavanomaisen ulkopuolelle. Epätavallisuutta ei saisi viljellä kuitenkaan liikaa. (Aristoteles 1997, 182.) Aristoteleen mukaan kaikkein tärkeintä on tehdä hyviä metaforia, mikä hänen mielestään on runoilijan luontainen lahja, joka ei ole opittavissa (mt. 184).

Symboli on puolestaan merkki tai tunnus, kahden muodostama kokonaisuus tai kahden erillisen yhteen asettumista. Radikaalissa katsannossa numerot ja kirjaimetkin ovat symboleja. Tämän näkemyksen mukaan sanojen käyttö ylipäättään on symbolista: on sopimuksenvaraista, että tietty sana vastaa tiettyä asiaa. (Kantola 2001, 275–276.) Aivan näin äärimmäisesti en kuitenkaan tässä tutkielmassa tulkitse symbolin käsitettä.

Symbolille on ominaista, että lukijan oletetaan ymmärtävän sen merkitys. Symbolit ovat usein vakiintuneita; ne toistuvat kirjallisuudessa yleensä tai jonkun tietyn runoilijan teoksissa. Vaikkapa ”sydän” on tyypillinen symboli. (Mt. 275.) ”Sydäntä” taidetaan käyttää melkein useammin symbolisessa kuin kirjaimellisessä merkityksessä elimenä. Muita tyypillisiä symboleja ovat esimerkiksi värit ilmaisemassa tiettyä tunnetta. Myös uskonnollinen kieli on usein erittäin symbolista. Toisin kuin metafora, symboli ei useinkaan ilmaise uutta, vaan tyypillistä on toistuvuus. Symbolit viittaavat aina itsensä ulkopuolelle, kutsuvat ei-kirjaimelliseen tulkintaan. Lukijan huomiokyky yritetään usein herättää toistolla, poikkeavalla typografialla tai vaikka yksittäisen runon paikalla

kokoelmassa, jotta lukija käsittäisi symbolin symboliksi. (Kantola 2001, 275.) Symboleihin liitetään usein myös ajatus alitajuisten ilmentämisestä. Hyvä esimerkki tästä on unisymbolien tulkinta. Runokielen symbolit poikkeavat yleensä arkikielen symboleista. Toisin kuin arkisille symboleille, runokielen symboleille on tyypillistä pyrkimys uudenlaisten, yllättävien yhteyksien luomiseen asioiden välille. Toki runokielessä käytetään yleisesti myös arkikielestä tuttuja symboleja, kuten vaikkapa edellä mainittua ”sydäntä”. (Mt. 276.)

Kantolan näkemyksen mukaan luovaan kirjoittamisen tapaan (siis yhtä lailla esimerkiksi proosaan) liittynee lähes aina metaforia ja symboleja. Metaforat ja symbolit ovat kuitenkin melko länsimaalainen ilmiö. Klassisessa kiinalaisessa runoudessa kuvallisuus toteutuu toisin. Kuvasto on ehkä yksinkertaisempaa ja ”kokonaisempaa”, kirjaimellisempaa. (Mt. 278–279.) Kiinalaisessa runoudessa on siis enemmän nimenomaan ”puhtaita” runokuvia, jotka eivät viittaa itsensä ulkopuolelle.

Metaforan ja symbolin lisäksi trooppeja ovat myös allegoria ja metonymia. Allegoria on tyypillinen faabeleissa, eläinsaduissa. Se on joukko symboleja, jotka muodostavat kertomuksen. (Mt. 276.) Metonymialla on metaforaan yleensä tyypistävä suhde. Se on siis metaforan laji, joka ei ehkä kuitenkaan tyypillisesti liity runouteen. Metonymiassa metafora on asiaan liittyvä: esimerkiksi kuningasta nimitetään ”kruunupääksi”. Varsinaiselle runokielelle ovat tyypillisempiä mielikuvituksellisemmat metaforat. (Mt. 277.) Trooppeja on muitakin, ja luokittelukin näyttää hieman vaihtelevan lähde-teksestä riippuen. Metonymian alalajiksi mainitaan usein synekdokee, jossa osa toimii kokonaisuuden merkityksessä (Kesonen 2007, 176–177). Korvaavuus voi toteutua synekdokeessa usealla tavalla: myös esimerkiksi kokonaisuus voi merkitä osaa (mt. 186). Luokittelut saattavat aiheuttaa sekaannusta, kun metonymia on metaforan alalaji ja synekdokee puolestaan alisteinen metonymialle. Tässä tutkielmassa puhun suurimmaksi osaksi metaforasta ja metonymiasta.

Yksi runokielelle tyypillinen piirre on apostrofin käyttö. Kyse on retorisesta puhekuviosta, jossa käännytään poissaolevan tai ei-elävän puoleen ja puhutellaan tätä. Usein tällaisen puhuttelun kohteena on esimerkiksi Jumala, muusa, eläin, asia, ominaisuus tai idea, jota kutsutaan elämään kuin se olisi läsnä. Vanhemmassa lyriikassa

puhuttelu alkaa usein ”oi”-sanalla. Apostrofi onkin etenkin renessanssin ja uusklassismin kirjallinen konventio. Romantiikassa se on suorastaan itsestäänselvyys, kun taas modernissa tyyllissä apostrofin käyttö alkaa hämärtyä, tuntuu luonnottomalta ja vanhanaikaiselta ja esiintyy usein parodisessakin merkityksessä. Apostrofin kanssa kiinteästi yhteen kuuluu personifikaatio: puhuttelussa usein elollistetaan eloton. (Hökkä 2001b, 166.)

Uudemmassa runoudessa käsitys runokielestä muuttuu. Esimerkiksi Pentti Saarikosken runo *Kuin ikkuna* (1962) koostuu erinäisistä yksityiskohdista, sarjasta havaintoja, jotka vaikuttavat osin satunnaisilta (Kantola 2001, 279). Onkin mielenkiintoista pohtia, mikä tekee tästä runokieltä, ylipäättään runoutta? Onko se vain konteksti, esiintyminen julkaistussa runokokoelmassa? Oman näkemykseni mukaan yksi runokieltä tyypittävä piirre voisi olla juuri monenlaisten kuvailujen, ”tarpeettomiltakin” tuntuviin yksityiskohtien esiintyminen yhdessä. Kyse on myös tulkintatavasta: monia runoja voi tulkita symbolisesti tai kirjaimellisesti (runokuvana). Saarikosken tavoin myös amerikkalaisen postmodernin runouden pioneerit, kuten John Ashbury, tuntuvat pyrkivän symbolien ”läpinäkyväksi” muuttamiseen tai jopa ”pinnallisuuteen”, jossa syvemmät metatasot ovat mahdottomia (mt. 282–284). Tässä tunnutaan lähestyvän itämaisen runouden runokuvia. Olennaista näyttää olevan, että viesti sisältyy herkkyyteen huomioida konteksti ja hahmottaa ”ohje” lukemisen tavalle. Runo itse saattaa usein selittää, kuinka sitä tulisi lukea. (Mt. 287.)

Runokielen tyyppi- tai piirteitä voisi esitellä laajemmin ja yksityiskohtaisemminkin. Se ei kuitenkaan ole mielestäni tarkoituksenmukaista tämän tutkielman puitteissa. Päätän tämän luvun Arto Mellerin kustannustoimittajan Martti Anhavan yhteen huomioon kirjailijansa runollisuuden ilmenemisestä. Kommentoidessaan Mellerin elämäkerrassa tämän päiväkirjamerkintöjä Anhava kuvailee, kuinka Melleri oli eräänä päivänä ”mielentilassa jota voi hyvin perustein luonnehtia runolliseksi: verbaalisesti innoittunut, asiasta ja tunnetilasta toiseen ailahteleva” (Anhava 2011, 516). Tämän näkemyksen perusteella ”runollisessa mielentilassa” yhdistyvät kielellinen aktivoituminen sekä tietynlainen epäjohdonmukaisuus.

3. SIRIUKSEN VIERAAT

3.1 *Siriuksen vieraiden taustaa*

Siriuksen vieraat kirjoitettiin Ryhmäteatterin kesäteatterinäytelmäksi Suomenlinnaan kesäksi 1984 (Anhava 2011, 320). Ohjaaja Raila Leppäkoski muistelee, että Ryhmäteatterilla oli 1980-luvun alkupuolella vahva kantaesityspolitiikka; uusia kotimaisia tekstejä haluttiin toteuttaa mahdollisimman paljon. Maaseudun kasvattina Melleri katsottiin sopivaksi kirjoittamaan ”jotakin kesäistä”. Asiaan suhtauduttiin hieman huumorilla. (Mt. 321.)

Melleri oli sovittanut Teatterikoulun harjoitustöissä niin sanottuun arkirealismiin pyrkivää näyttämöilmaisua. Hän oli myös työskennellyt Jouko Turkan kanssa *Tuntemattoman sotilaan* parissa. Martti Anhavan mukaan Mellerin aiemmat näytelmät *Pete Q* ja *Mr. Evergreen* olivat kuitenkin vahvasti kiinni kuvitteellisessa maailmassa. *Siriuksen vieraat* oli selvä askel kohti arkirealismia, mikä ei ollut Mellerille ongelmatonta. (Mt.) Mellerin jäämistössä on säilynyt kymmenliuskainen muistio, jonka otsikkona on ”Huomioita Siriuksen vieraiden kirjoittamisen ajalta” (mt. 320). Muistiossa Melleri pohtii näytelmänsä ongelmakohtia. Hänen mukaansa alkujaan ”proosapohjaista juttua” olisi ”teatralisoitava” ja lähdettävä liikkeelle henkilöihahmoista. Ensin olisi kirjoitettava avainkohtauksia ja vasta sitten keskityttävä juonenkuljetukseen. (Mt. 321–322.)

Siriuksen vieraiden Turjantaustalla on selvä yhteys Mellerin entiseen kotipaikkaan Lappajärveen. Lappajärvi-nimisen järven syntyminen meteoriitin vaikutuksesta (Www1) on epäilemättä vaikuttanut näytelmän UFO-teemaan. *Siriuksen vieraita* kirjoittaessaan Melleri oli asunut jo vuosia Helsingissä ja ehkä jo hieman etääntynyt kotiseudustaan ja sen ympäristöstä. Hän tarttuikin muistojensa lisäksi myös juuri julkaistuun (1983) *Järviseudun historian* toiseen osaan. Kyseessä oli varsin laaja ja kunnianhimoinen, kolmiosainen julkaisuhanke. Melleri myös kirjoitti osan näytelmästä kotiseudullaan. Ainakin uutenavuotena 1984 Melleri oleskeli Lappajärvellä. Hän intoutuikin materiaalistaan niin, että alkoi jälleen suunnitella osittain samaa aihepiiriä, esimerkiksi Kärmeshaudan sukua ja LSD-houreita käsittelevää romaania. Mellerin

proosahankkeille tyypilliseen tapaan työ ei kuitenkaan kehittynyt alkua pidemmälle. (Anhava 2011, 324–326.)

Henkilöhahmoihin Melleri haki esikuvia todellisista ihmisistä. Esimerkiksi Matti sai piirteitä ja jopa repliikkejä Arton kehitysvammaiselta Juha-veljeltä. Orvo Pruunin hahmossa Melleri halusi puolestaan sekoittaa ohjaaja Mikko Niskasen ”itkunsekaisen päätöksen” Tarmo Mannin ”koomisuuteen”. Näytelmässä myös mainitaan Pruunin tehneen viimeisen elokuvansa vuonna 1961, minkä Martti Anhava epäilee olevan viittaus Tauno Paloon. Andersin hahmo puolestaan on periaatteessa fiktiivinen, mutta narkoottisten aineiden käyttö ja isättömyyden tuntemukset näyttävät olevan Mellerille omakohtaisia. Äiti-poikasuhteen kuvaamisen hankaluuden itselleen Melleri havainnoi päiväkirjassaan. Näytelmässä Anders kritisoi voimakkaasti äitiään Iiristä, mutta antaa tälle kuitenkin tukun rahaa. (Mt. 323.)

Työpäiväkirjassaan Melleri rinnastaa Etelä-Pohjanmaan ja Yhdysvaltojen ”syvän etelän”. Työhypoteesina on ”katsoa (Lappajärven) Itäkylää W. Faulknerin silmin, Nykylänniemeä Tennessee Williamsin silmin”. ”Ihan lähelle emme näe”, Melleri kirjoittaa. (Mt.) Mellerin tuotannossa tietyt aiheet ja ideat toistuvat usein. Selkeämmin ja konkreettisemmin mainittu rinnastus toteutuu runokokoelman *Mau-Mau* (1982) runossa *Syvän etelän yöt*. Runossa äiti jää ”nyyhkyttämään, hyräilemään körttiläistä gospelia” ja Kauhavan asemalla odottaa ”vanha neekeri Jim” rattaineen (Melleri 2007, 231–232). Kokoelma on julkaistu vain kaksi vuotta ennen *Siriuksen vieraita*. Samassa kokoelmassa on myös huumehoureisia näkyjä, jotka Andersin silmin toistuvat *Siriuksen vieraisissa*. Huumeteema jatkuu myös Mellerin ainoassa romaanissa *Tuomiopäivän sävärit* (1987).

Melleri hahmottelee muistiinpanoissaan *Siriuksen vieraiden* tunnelmaa ja miljöötä. Hänen tavoitteenaan on loihduttaa esiin muun muassa räme, ”mustana virtaava salmi”, tanssilavan valot sekä houreinen tunnelma. Inspiraationa näyttämökuvaan toimii muun muassa Mellerin alajärveläisen langon romupiha. (Anhava 2011, 323.) Melleri pohtii, että olisi keskityttävä kohtausten asiasisältöön, jotta ”maisema saataisiin elämään”. Hän tavoittelee *Siriuksen vieraisiin* ”virtaavaa” ja ”proosamaista” dramaturgiaa, jossa kohtausjako ei ole täsmällinen. Kuvailevat sanat, joita Melleri käyttää, sopisivat

luontevammin musiikin tai laulullisuutta painottavan runouden yhteyteen: hän kirjoittaa muun muassa ”aksenteista” ja ”kertosäkeistä” sekä ”menuetin vaihtuvista vuoroista”. (Anhava 2011, 323.) On mielenkiintoista, että Mellerin tavoittelema ihanne on sekä ”proosamainen” että ilmeisen musikaalinen tai lyyrinen: joka tapauksessa kaikkea muuta kuin draamallinen. Proosan mainitseminen on kiinnostavaa myös siksi, ettei runoilija Melleri oikeastaan koskaan onnistunut kunnolla toteuttamaan haaveitaan pitkän proosan kirjoittamisesta. (Anhava 2010, 720–721).

Melleri on päiväkirjassaan huolissaan näytelmänsä seurattavuudesta. Hänen mukaansa ”kaikki (henkilöhahmot) puhuvat sekavia”. Melleri miettii, aiheuttaako tämä roolien liukumista toisiinsa. Hän pohtii, katoaako Untamalan hahmo liiaksi kielellisiin koukeroihin. Tietyssä työvaiheessa Melleri näkee, että Untamalasta puuttuu ”jöröä miehekkyyttä”, jota lapsena hevosen kasvoihin potkaisemalla miehellä tulisi hänen mukaansa olla. Myös Shakespearen *Hamlet* käy mielessä. *Hamletin* juoni on Mellerin mielestä hajanainen ja polveileva, mutta kuitenkin omalla tavallaan yhtenäinen ja seurattava. (Anhava 2011, 323–324.)

Mellerin päiväkirjahuomiot omasta työstään ovat varsin tarkkanäköisiä ja joskus suorastaan runollisia itsessään. *Siriuksen vieraiden* dramaturgisista ongelmista hän kirjoittaa: ”Liian monta jännitettä päällä yhtaikaa, sen takia näytelmän loppu ei purkaudu. Liian monta juonta: syövät toisiaan. Loppu, kuin 7-häntäinen kissa.” (Mt. 324.) Samaa runollisuutta edustaa huomio ”rytmi syntyy siitä että alku tietää lopun.” Tämän säkeen Melleri (1997) käyttikin sellaisenaan vuosia myöhemmin runokokoelmassa *Puukkobulevardi*. (Mt.)

3.2 Kantaesityksen ”epäonnistuminen”

Siriuksen vieraiden kantaesityksen ohjaaja Arto af Hällström toteaa, ettei itse ollut näytelmää ohjatessaan parhaimmillaan. Hän muistaa moninaisia ongelmia. (Anhava 2011, 326.) Hänkin näki tekstissä epädramaattisuutta; esimerkiksi viimeisen kohtauksen kuoro-osuus (”kantaatti”) osoittautui hankalaksi. Lisäksi Jussi Parviaisen mukanaolo näyttelijänä ja harjoittelusta kieltäytyminen vaikuttivat af Hällströmin mukaan esitysten tasoon. Samaa muistelee af Hällströmin silloinen puoliso, ohjaaja Raila Leppäkoski.

Leppäkoski jopa epäilee, että Parviainen yritti mahdollisesti tahallaan sabotoida näytelmää, koska Mellerin ja Parviaisen välillä oli Ryhmäteatterissa tuohon aikaan kilpailuasetelma. *Pete Q:n* ja *Mr. Evergreenin* jälkeen Melleri oli Ryhmäteatterissa ”hovikirjailija”. (Anhava 2011, 326–328.)

Af Hällströmin mukaan näytelmässä ei ole sankaria. On vaikea olla kenenkään puolella, kun Melleri ”aina mitätöi ihmisen”. Melleri ei osallistunut riittävästi harjoituksiin eikä osannut kysyessäkään vastata näytelmän ongelmakohtiin liittyviin kysymyksiin. Lisäksi hän kirjoitti af Hällströmin mukaan liian vähän parenteseja: ”kantaatissa” on ”ylevää poljentoa”, mutta mitään ei tapahdu. (Mt. 326–327.) Varsinkin tähän ”ylevään poljentoon” kohdistuvan kritiikin voi tulkita niin, että näytelmässä käytetään ehkä liikaa runokieltä. Toisaalta runollisuuden voi nähdä myös voimavarana. Raila Leppäkoski toteaa Mellerin edelliseen, *Sopimus Mr. Evergreenin kanssa* –näytelmään liittyen, että yksi syy näytelmän puhuttelevuuteen oli nimenomaan Mellerin runollisuus (mt. 300).

Sopimus Mr. Evergreenin kanssa -näytelmän jälkeen niin kriitikkojen kuin yleisönkin odotukset olivat *Siriuksen vieraiden* suhteen korkealla. Ensi-iltaan tultaessa esitys oli nelituntinen; myöhemmin sitä tiivistettiin huomattavasti. Eritoten Jukka Kajavan arvostelu Helsingin Sanomissa 22.6.1984 oli kielteinen. Kajava kritisoi muun muassa näytelmän pituutta, ”remukomedialla” joka ”syö tragedian melodraamaksi” sekä näyttelijöiden runsasta huutamista. Muut arvostelut olivat useimmiten positiivisempia, kehuakin löytyi. Maija Savutie kritisoi näytelmän pituutta ja hidasta etenemistä. Hilikka Eklund näki *Siriuksessa* ”puskateatteria”. Hänen mielestään toteutus pilasi tekstin ainekset, mikä oli ”suuri vahinko”. *Siriuksen vieraat* ei hänen mukaansa ole ”vain kesäteatteriteksti”. Myöhemmin kesällä arvostelunsa kirjoittanut Harry Sundqvist kritisoi tekstin epädramaattisuutta. Näytelmän tapahtumat ovat Sundqvistin mielestä ”enemmän sattuman varaisia kuin tiettyyn juonikaavaan perustuvia”. Toisaalta Sundqvist kysyy ehkä ironiseenkin sävyyn: ”Onko elämässä sitten mitään erityistä juonta?” (Mt. 328–331.)

4. RUNOKIELI SIRIUksen VIERAISSA

4.1 Kenraaliharjoitus: Ylpiän tytön kosijat

Näytelmä alkaa ”Kenraaliharjoitukseksi” nimetyllä jaksolla (Melleri 1984, 8), joka on oikeastaan näytelmän prologi. Turjantaustan Kansalaisopiston Näytelmäpiiri harjoittelee lehtori Erkki J. Untamalan kirjoittamaa runoelmaa ”Ylpiän tytön kosijat” kirjoittajan itsensä johdolla (mt.). Heti sanan ”runoelma” käyttö viittaa runokielisyyteen. ”Runoelmaa” ei löydy hakusanana *Otavan kirjallisuustiedosta*, mutta yhdeksi epiikan muodoksi mainitaan eepinen tai kertomarunous (Rantala & Turtia 1990, 204). Sanana ”runoelma” tuntuu vanhanaikaiselta, ”ylpiä” puolestaan murteelliselta. Runoelma itsessään on hieman huvittavakin; se tuo esiin Untamalan kirjalliset kyvyt tai pikemminkin niiden puutteen. Tämä näytelmä näytelmässä kuuluu omalta osaltaan *Siriuksen vieraiden* kielelliseen maailmaan siinä missä muukin teksti, kunhan pitää mielessä sen erityisen esityksellisen luonteen.

Heti alkuun on syytä tehdä ero kuvaannollisen arkikielen sekä varsinaisen runokieleen välillä. George Lakoffin ja Mark Johnsonin mukaan metaforat kuuluvat mitä suurimmassa määrin myös arkipäiväiseen kielenkäyttöömme. Heidän mukaansa metaforisuus ei myöskään rajoitu vain kieleen, vaan ulottuu käsitteelliseen ajatteluun ja toimintaamme. He huomauttavat, että olemme harvoin tietoisia tästä metaforisuudesta. (Lakoff & Johnson 1980, 3.) Näytelmäpiirille pitämässään ohjeistuksessa Untamala käyttää esimerkiksi sanaa ”valottaa” (Melleri 1984, 8). Sanoessaan ”valottaa” hän tarkoittaa suunnilleen ”selventää” tai ”selvittää”. Valo on tässä selkeyden symboli. Kun ”kunnanjohtaja valottaa lyhyessä puheessaan Orvo Pruunin elämäntyötä” (mt.), kunnanjohtaja tuskin tarvitsee taskulamppua. ”Valoa” ei käytetä tässä kirjaimellisessa merkityksessä. Ilmaus on kuitenkin luonteeltaan sellainen, että kaikkien on se heti helppo ymmärtää eikä sen käytössä ole tilanteeseen nähden mitään poikkeuksellista. Kyseessä on mielestäni tyypillinen esimerkki arkikielen vakiintuneesta kuvaannollisesta kielestä. En tässä tutkielmassa tulkitse tätä tai vastaavia ilmauksia runokieleksi, mutta huomioin kuitenkin niiden olemassaolon. Poissulkemismetodia käyttäen määrittelen, että runokielellä on oltava jotakin, mikä poikkeaa arkisesta kielenkäytöstä.

Untamala selvittää Orvo Pruunin tulevien 60-vuotissyntymäpäivien kulkua: ensin kunnanjohtaja pitää puheen, sen jälkeen Näytelmäpiiri esiintyy. Untamala mainitsee, että Pruunille annetaan lahjaksi käkikello ja Turjantaustan viiri. (Melleri 1984, 9.) Juhlien kulusta on olemassa jonkinlainen käsikirjoitus, sillä Untamala siteeraa repliikissään kunnanjohtajan tulevaa puhetta: ”Puhe loppuu sanoihin: ’Muistuttakoon tämä (käkikello) kukahduksillaan sinua Suomen lyhyestä ja katoavasta kesästä, Turjantaustasta missä kaikki kukkii nopeasti...’ ” (mt.). Repliikki aukeaa runokieltä ajatellen moneen suuntaan. Kun käkikello on mainittu hetkeä aiemmin, ei ole ollut erityistä syytä tehdä siihen liittyen symbolisia tulkintoja. Se on yksi Orvon lahjoista siinä missä kotipaikkakunnan viirikin, joka puolestaan on symboli. Untamalan siteeraama kunnanjohtajan puhe kuitenkin muuttaa suhtautumista käkikelloon. Puhe antaa käkikellolle jälkikäteen kuvaannollisen merkityksen; sen kerrotaan muistuttavan Suomen lyhyestä ja katoavasta kesästä. Vaikkei käkikello ehkä ole Suomen kesän vakiintunut ja yleisesti tunnettu symboli, siitä kuitenkin tulee symboli, kun yhteys Suomen kesään suorasanaisesti kerrotaan. Symboliikka tuntuu kylläkin jollakin tavalla ”heikkenevän”, kun sen viittaussuhteet näin suoraan ilmaistaan; runokieli alkaa muistuttaa runouden tulkintaa tai analyysiä. Kuten jo aiemmin mainittua, tällainen itsereflektiivisyys on kuitenkin myös uudemman runouden tyyppiä (Hökkä 2000, 16).

Sama Untamalan repliikki sisältää muutakin runokielistä. ”Muistuttakoon” on vanhahtava kolmannen persoonan käskymuoto. ”Kukahdus” puolestaan on harvinainen ilmaus tai ehkä jonkinlainen uudissana, jolla on onomatopoeettinen pohja käen ääntelyä kuvaavissa sanoissa ”kuk-kuu” tai ”kukkuminen”. Toisaalta sillä voi olla yhteys myös kesän kukkiin. Niin ikään sanapari ”katoava kesä” lähenee mielestäni runokieltä, varsinkin kun samassa yhteydessä kesä on jo todettu lyhyeksi. Repliikin lopuksi todetaan vielä, että Turjantaustassa ”kaikki kukkii nopeasti”. Tämä ilmaus vihjaa, että ”kukahdukset” voisivat liittyä kukkiin. Ilmausta voisi jo sinänsä pitää runokielenä, mutta olennaisempaa lienee huomata, että kyseessä on intertekstuaalinen viittaus Eino Leinon runoon *Lapin kesä*, mukaelma säkeestä ”Lapissa kaikki kukkii nopeasti” (Leino 1976, 68). Viittauksen funktion voi nähdä esimerkiksi siten, ettei kunnanjohtajan asemassa oleva henkilö ole juhlapuheessaan välttämättä kovin luova tai omaehtoinen, vaan pikemminkin lainaa tunnettuja, hyväksi havaittuja tekstejä, ja osoittaa samalla sivistyneisyytensä. Itse kunnanjohtaja ei näytelmässä kuitenkaan esiinny muutoin kuin

Untamalan siteeraamana. Untamala siis siteeraa kunnanjohtajaa, joka siteeraa Eino Leinoa. Muihin kirjailijoihin viittaaminen on muutenkin yksi olennainen elementti *Siriuksen vieraiden* runokielessä.

”Ylpiän tytön kosijoissa” nähdään Untamalan oma kirjallinen tyyli. Kyseessä on vanhanaikainen runoelma, joka sisältää monenlaisia runokielen tyyppi-irteitä: riimejä, murteellisia tai muuten erikoisia ilmaisuja, esimerkiksi ”kurkiaistensa alla” (Melleri 1984, 9) sekä metaforia, kuten ”kylä nukkuu” (mt.). Vanhahtavan runokielen käyttö tuntuu olevan ainakin osittain humoristista, siis Mellerin osalta, ei Untamalan! Tunteen syväisemmin Pohjanmaan murteita on välillä vaikea sanoa, mikä on näytelmän sisäisessä maailmassa arkista murretta ja mikä taas erikoisempaa kielenkäyttöä. Runoelman toistuva ”kraa” (mt.) on onomatopoeettinen sana, mutta ei välttämättä houkuttele runokieliseen tulkintaan muulla perusteella kuin että se esiintyy runoelman kontekstissa. Periaatteessa koko runoelman voisikin tulkita runokieleksi, koska se on ”runoelmaksi” määritelty. Runoelma esitetään kokonaisuudessaan Neljännessä osassa, joten palaan siihen tarkemmin myöhemmässä luvussa.

Hieman erikoisia ilmauksia löytyy myös Untamalan puheesta, esimerkiksi ”pikapiirrelmä” (mt.). Untamala myös selittää omia runollisia ilmauksiaan. Hän tähdentää Marjulille: ”Kirjailija on tarkoittanut sen vertauskuvalliseksi. [...] ...se on Kuolema joka ikään kuin pukeutuu ’viimeisen kosijan’ hahmoon.” (Mt. 10.) Tämä repliikki ”kuin”-sanoineen täyttää vertauksen tunnusmerkit, vaikka onkin luonteeltaan runokielen olemusta selittävä. Murteellisia tai vanhahtavia ilmauksia edustaa esimerkiksi ”jotensakin” (mt. 9). Sana ”kohtalontuntu” (mt.) on jo lähempänä runokieltä. Sanan funktio on kuitenkin enemmän analyttinen kuin itsessään runollinen: Untamala yrittää kuvailla, kuinka runoelmaa tulisi esittää. ”Kohtalontuntu” on siis ainakin hänelle vakiintunutta kielenkäyttöä, ja hän olettaa muidenkin ymmärtävän sen merkityksen. Marjuli käyttää kirjakielestä poikkeavaa puhekieltä, mutta siitä ei löydy runollisia vivahteita.

Kuten jo aiemmassa luvussa mainittua, useilla *Siriuksen vieraiden* henkilöhahmoilla on todellisen elämän esikuvia. Untamalan esikuva näyttää olevan jo nimenkin perusteella Algot Untola, muun muassa Maiju Lassilana tunnettu kirjailija, joka oli Untamalan tavoin opettaja (Lassila 1981). Todellisten henkilöiden ja henkilöhahmojen

yhdistäminen ei ole kuitenkaan erityisen ehjää, vaan Melleri rakentelee erinäisistä kirjallisuus-, musiikki- ja elokuvaviitteistä jonkinlaista metatasoa tai ”maisemataustaa” *Siriuksen vieraille*. Paikkakunnan nimi ”Turjantausta” voisi olla viittaus kirjailija Ilmari Turjaan. Runsas intertekstuaalisuus tuntuu olevan Mellerille suorastaan kirjoitustekniikka; esimerkiksi *Siriuksen vieraita* edeltäneessä *Sopimus Mr. Evergreenin kanssa* -näytelmässä (1983) on Martti Anhavan mukaan lainauksia, ”joiden kirjo ulottuu Shakespearesta ja Pascalista Väinö Linnaan, mainoslauseisiin ja Mellerin omiin vallankumousviisujen parodioihin” (Anhava 2011, 288). *Otavan kirjallisuustiedossa* mainitaan Mellerin hyödyntävän tuotannossaan populaarikulttuuria sekä ”ammentavan kansallisesta kollektiivisesta historiasta” (Rantala & Turtia 1990, 487). Viittaustekniikallaan Melleri liittää itsensä historialliseen jatkumoon sekä luo lukijalle tai katsojalle tuttuuden kokemusta. Ajankohtaisuutta tärkeämpää tuntuu olevan nimenomaan tämä historiallinen aspekti.

Kokonaisuudessaan Kenraaliharjoitus-jaksosta voi sanoa, että äänessä on enimmäkseen Untamala, joko omalla suullaan tai kirjoittamansa runoelman kautta. Koska kunnanjohtaja ei näytelmässä esiinny, on luontevaa tulkita kunnanjohtajan puheen lainauskin Untamalan kieleksi. Lisäksi voi ajatella, että näytelmän todellisuudessa näin on: Untamala itse mielellään siteeraa suoraan kunnanjohtajan puhetta sen sijaan, että ohittaisi sen epäsuorasti. Kun joku siteeraa toista, lausuu hän samalla nuo sanat itsekin, vaikkakin konteksti on toinen.

4.2 Ensimmäinen osa

Ensimmäisen osan alaotsikko on ”Seitsemäntenä päivänä kun Jumala lepäsi, Perkele käytti tilaisuutta hyväkseen ja keksi Vapaa-ajan” (Melleri 1984, 12). Sama toistuu myöhemmin repliikkinä. Muutkin näytelmän osat on otsikoitu repliikkien mukaan. Osien otsikoinnista tulevat mieleen Bertolt Brechtin käyttämät taulut, jotka olivat osa eepistä tyyliä (Brecht 1998, 6–7). Toisaalta Mellerin otsikoilla ei tunnu olevan teatterin esityskäytäntöön liittyvää merkitystä, vaan ne ovat luonteeltaan enemmän kaunokirjallisia ja nimenomaan runollisia. Osien otsikot voisi ehkä rinnastaa runokokoelman lukujen nimeämiseen. Otsikoiden kaunokirjallinen laatu ilmenee myös sillä tavalla, että niitä tuskin on koskaan tarkoitettukaan yleisön nähtäviksi; toisin sanoen Melleri kirjoittaa näytelmätekstiä kuin mitä tahansa kaunokirjallista teosta.

Melleri suhtautui muutenkin *Siriuksen vieraisiin* kuin puhtaasti kirjalliseen työhön; näytelmän kirjaversio ilmestyttyä hän koki 86-sivuisen teoksen vaatimattomaksi suoritukseksi (Anhava 2011, 350). Sinänsä se on näytelmälle tavanomainen sivumäärä. Joitakin vuosia myöhemmin Melleri puolestaan katsoi *Siriuksen vieraiden* epäonnistuneen siksi, että hän oli kiinnostunut enimmäkseen siitä, ”miltä repliikit näyttävät paperilla, painettuina” (mt. 441).

Ensimmäisen osan ensimmäisen kohtauksen alussa kuvataan lyhyesti lähtötilanne. Kuvauksen voisi äkkiseltään tulkita jonkinlaiseksi runokuvaksi: aamu sarastaa, näkyy roikkuvia eri maiden lippuja. Matti herää vintissä omaan huutoonsa ja kävelee nuoratikkaita alas. (Melleri 1984, 12.) Vintti on kuitenkin Mellerin tuotannossa toistuva symboli, jota Mellerin kustannustoimittaja Martti Anhava kuvaa paikaksi, jossa ”sai olla yksin, miettiä, lukea kuvitella”. Toisaalta ”vinteillä asui entisyys, mennyt elämä, myös kiehtovana mutta ennen kaikkea hivuttavan rappion ilmapiirinä, käytöstä poistetun tavaran ränstymisenä”. (Anhava 2007, 638–639.)

Kohtauksen aloittava Matin repliikki sisältää monenlaista mielenkiintoista runokielen näkökulmasta, joten sitä on syytä siteerata pidemmälti:

*Ensin tuli pimeä keskellä päivää, ja tuuli alkoi ulvoa! Satoi rakeita, ja pasuuna soi!
Se soi merkiksi siitä että oli tullut maailman loppu, ja että kuolleet tietäisivät
nousta ylös... Ja maa halkeili: kaikki vihanta ruoho paloi, ja haudat aukenivat...
vedet pakenivat, ja taivas järven yllä oli verellä priiskoitettu. Ja minä kuulin äänen
sanovan verisestä pilvestä: ”Jeesus tulee tuomitsemaan eläviä ja kuolleita, kohta se
on täällä, se on nähty jo Lapuan Matkahuollossa...” Onneksi se oli unta. (Melleri
1984, 12.)*

Monologi sisältää useita runokielen tyyppi-irteitä: ”tuuli ulvo”, ja ”vedet pakenevat”. Nämä ovat selkeitä metaforia. Taivas on ”verellä priiskoitettu”. ”Priiskoitettu” lienee murreana. ”Veren” voi tulkita metonymian (tarkemmin synekdokeen) kautta tarkoittavan veren väriä; kokonaisuus (veri) merkitsee osaansa (veren väri). Matin repliikki jatkuu hetkeä myöhemmin sanonnalla ”kyllä kesä kuivaa minkä kasteleekin” (Melleri 1984, 12.). Myös tässä voi ajatella olevan kyse metonymiasta, sillä ”kesä”

sinänsä ei kuivaa mitään, vaan kesällä paistava aurinko tai lämpötila. Sanonta kuulostaa sen verran tutulta, etten tulkitse sitä runokieleksi. Runokielen yhtenä kriteerinä voi pitää yllätyksellisyyttä tai uudenlaisen kielen luomista.

Matin repliikissä on voimakasta uskonnollista kuvastoa. ”Tulee tuomitsemaan eläviä ja kuolleita” on suoraan Uskontunnuksesta (Katekismus 2000, 33). Merkille pantavia ovat myös muun muassa pasuuna ja kuolleiden ylösnouseminen, joista puhutaan Ensimmäisen Korinttolaiskirjeen 15. luvussa (Raamattu 1992, 1. Kor. 15:52). Kuten aiemmin mainittua, uskonnollinen kieli on usein symbolista (Kantola 2001, 275). Koko repliikki voi tuntua turhan suureelliselta yksinkertaisen Matin suuhun. Uskonnollinen kieli on kuitenkin tietyllä tavalla oma erityinen diskurssinsa; se on yhteisön ylläpitämää kieltä, jota opitaan ymmärtämään ja matkimaan kuin mitä tahansa kieltä. Runokieltä voi siis hyvällä syyllä verrata mihin tahansa vieraaseen kieleen (Molino & Gardes-Tamine 1992, 90) tai ehkä äidinkieleenkin.

Näytelmä myös jälleen selittää omia runollisia ilmauksiaan; Matti toteaa kaiken näkemänsä uneksi. Runollisuus kumpuaa unesta, mutta näytelmän todellisuudessa uni on kuitenkin ”totta” Matille siinä mielessä, että Matti on unen nähnyt. Tällä näytelmän sisäisellä ”totuudella” sinänsä ei ole tässä yhteydessä merkitystä: kielen tasolla runotulkinta on joka tapauksessa perusteltu. Mahdollinen tulkinta voisi olla myös jonkinlainen ihmiskunnan tuhon allegoria, jollaisena esimerkiksi Ilmestyskirjan näyt (Raamattu 1992, Ilm.) voidaan nähdä.

Iiriksen ensimmäisestä repliikistä löytyy ilmaisu ”kortit näytti mieluista vierasta”, joka myös toistuu (Melleri 1984, 13). Korttien ”kertominen” tai ”näyttäminen” on vakiintunutta taikauskoon liittyvää kielenkäyttöä, mutta taikuus itsessään on poikkeuksellinen konteksti. Myös toisto antaa ilmaisulle erityistä painoarvoa, joten runokielinen tulkinta on mielestäni perusteltu. Taikauskon voi rinnastaa Matin unikuvaan. Metafora tai muu runokieli ilmenee kontekstissa, jossa on kyse jostakin arkirealismista poikkeavasta: unesta tai taikuudesta. Lyhyytensä takia en ehkä pitäisi Iiriksen repliikkiä varsinaisena monologina, vaikka se onkin yksinpuhelu.

Ajatus runokielestä arkirealismista poikkeavassa yhteydessä laajenee entisestään, kun siihen liittyy Andersin huumehoureet. On epäselvää, onko Anders kohtauksessa minkään

päihteen vaikutuksen alainen, mutta ainakin hän puhuu huumeiden vaikutuksista. Anders toteaa monologinsa aluksi: ”Jumalauta että mä olin pihalla kun rupes jo kuolleet kuljeskelemaan!” (Melleri 1984, 13). On tulkinnanvaraista, onko kuolleiden kuljeskelu varsinaisesti kuvaannollista kieltä. Samoin kuin Matin uni, jos kokemus on ollut ”tosi” Andersin houreessa, merkityksen voi tulkita kirjaimellisestikin. Anders käyttää puhekieltä samaan tapaan kuin Marjuli Kenraaliharjoituksessa. ”Olla pihalla” on niin vakiintunut ilmaus sekavalle mielentilalle, ettei sitä oikein tulkitse metaforaksi, vaikka se teknisessä mielessä sitä onkin. Toisin kuin Marjulilla, Andersin puheessa on kuitenkin myös ilmeistä runollisuutta: ”Kuolema, se on vanha huora, emmä sitä pelkää, sen korkojen kaikkoava kopina kuuluu Malmskillnadsgatanilla ja Istedtgadellä joka ilta, mä tunnen sen kyllä... Se kutsuu tulemaan kadun yli punaista päin kun soi Crosstown Traffic!” (Mt. 13.) Samantyyppinen kielenkäyttö jatkuu hetkeä myöhemmin: ”Kohtalo, sinä olet sekundaa, USA:n armeijan ylijäämätavaraa; hihat on liian lyhyet ja hartiat ahtaat...” (mt.). Myös ”kaikki toistuu, kertautuu, eri sävellajeissa vaan” (mt.) on selvää runokieltä. Ensimmäisessä ilmauksessa kuolema on metaforan avulla personifioitu; vertauksen ”kuin”-sana on jätetty pois. Keskimmaisessa ilmauksessa käytetään muun muassa apostrofia, jossa kohtaloa puhutellaan. Viimeisessä esimerkissä jo pelkkä arkikielen kannalta ”tarpeeton” toisto, ”toistuu, kertautuu”, riittää tekemään repliikistä runokieltä.

Kohtauksen päättävässä Iiriksen monologissa on vähemmän runokielisyyttä kuin Andersilla ja Matilla. ”Anders on rakkaudesta syntynyt lapsi” (mt. 14) on tarkkaan ottaen metafora: rakkaudesta tunteena ei synny lapsia ilman tekoja. Kyseessä on kuitenkin vakiintuneen oloinen ilmaus, joten se ei varsinaisesti täytä runokielen kriteerejä. Melkeinpä enemmän piilotettuja merkityksiä voisi hakea läittyjen paistamisesta (mt.). Varsinkin toistuessaan myöhemmin näytelmässä läittyjen paistamisen tai sen ehdottamisen voi nähdä (Andersin) lapsuuden ja menneiden aikojen symbolina, paluuna aikaan jolloin kaikki oli vielä hyvin tai ainakin paremmin.

”Tarpeettomien” tai ei ainakaan välttämättömien yksityiskohtien runsas viljeleminen synnyttää runollisen vaikutelman. Iris toteaa monologissaan Andersin olevan ”siitetty tuossa sivustavedettävässä puusängyssä Tuhkimoa esittävän kanavaneuletyön ja Urho ja Sylvi Kekkosen kuvan alla!” (mt.). Iris on ehkä nähnyt itsensä jonkinlaisena ”Tuhkimona”; suhde Orvoon, elokuvatähteen, on ollut hänelle yhtä taianomainen kuin

Tuhkimon kohtaaminen prinssin kanssa. Myös presidenttiparin kuva on helppo tulkita symboliksi. Ylipäätään presidenttipari edustaa parisuhdeinstituutiota valtiollisella tasolla. Tarvitsee vain miettiä asiaan liittyvää retoriikkaa, esimerkiksi sanaa ”Ensimmäinen nainen”: presidenttipari on kuin valtakunnan Aatami ja Eeva. Mikäli *Siriuksen vieraiden* ajattelee tapahtuvan sen kirjoittamisajankohdan mukaisessa nykyhetkessä (kesällä 1984), on Kekkonen valtakausi Suomessa vastikään päättynyt. Sekin tarkoittaa kuvaa Iiriksestä nostalgisena naisena, joka elää menneessä ja kuvitelmissa.

Ensimmäisessä kohtauksessa ei käydä oikeastaan lainkaan dialogia, vaan kaikki puhuvat omiaan ja käsittelevät arkirealismista poikkeavia tiloja tai ovat sisällä sellaisessa. Matti on unessa ja uskonnollisessa hurmoksessa, Iris taikauskossa ja muistoissa (tai kuvitelmissa), ja Andersin monologi liittyy huumausaineisiin. Tällaiset peräkkäiset monologit suorastaan kutsuvat runollisuuteen ja etäännyttävät henkilöitä toiminnasta. Tulee mieleen Mellerin itsensä esittämä huomio kaikkien henkilöahmojen sekavista puheista (Anhava 2011, 324). Ensimmäisen osan ensimmäinen kohtaus koostuu siis kolmesta monologista, joissa kaikissa käytetään runokieltä.

Ensimmäisen osan toinen kohtaus alkaa kuvauksella: ”Aatos Kärmeshauta herää keskellä hylättyjä ja ruostuneita maataloustyökaluja, krapulassa, tarttuu persauksistaan kiinni haravakoneen piikkeihin” (Melleri 1984, 16). Symboliset tulkinnat ovat tässä mahdollisia mutta eivät välttämättömiä. Ruosteiset työkalut liittyvät siihen, että Kärmeshauta on aiemmin toiminut maanviljelijänä (mt. 5). ”Hylätty” ja ”ruosteinen” voisivat kuvata myös Kärmeshautaa itseään: hän on alkoholisoitunut kylähullu, jonka puheista tai edes olemassaolosta ei kovin paljon välitetä, kuten näytelmän kuluessa käy ilmi. Kaikenlaisen hylätyn ja raunioituneen romantisoiminen on ylipäätään Mellerille tyypillistä (Anhava 2007, 641).

Aatoksen ensimmäinen repliikki alkaa samalla fraasilla, joka oli koko ensimmäisen osan otsikkona: ”Seitsemäntenä päivänä kun Jumala lepäsi... Perkele käytti tilaisuutta hyväkseen ja keksi vapaa-ajan!” (Melleri 1984, 16). Matti puolestaan käyttää aiempaa enemmän puhekieltä puhutellessaan isäänsä Aatosta. Matti kertoo saamastaan kalasta sekä näkemästään unesta, mutta on kauttaaltaan suorasanaisempi kuin edellisen kohtauksen monologissa, jossa ikään kuin koki näkemänsä unen uudestaan.

Aatos lausuu runonpätäkän: ”Olen verkon silmässä kala. En pääse pois: ovat viiltävät säikeet jo lihassa mulla...” (Melleri 1984, 16.) Verkon silmä on periaatteessa metafora, mutta sillä on kuitenkin vakiintunut merkitys. ”Olen kala” taas on lyhennetty vertaus ilman kuin-sanaa eli myös metafora. Runon alkuperää ei mainita, mutta säikeet ovat peräisin Uuno Kailaan runosta *Verkossa* (Kailas 1966, 57). Kun Aatoksen kirjallisiin intresseihin lisätään hänen alkoholiongelmansa sekä yleinen pettymys vallitsevaan tilanteeseen, voidaan Andersin lisäksi myös Aatoksen hahmossa nähdä yksi Mellerin ”alter ego”. Suhde alkoholiin sekä jatkuva tyytymättömyys kulloiseenkin elämäntilanteeseen ovat keskeistä sisältöä Martti Anhavan laajasti referoimissa Mellerin päiväkirjoissa (Anhava 2011). Aatoksen runonlausunnan lisäksi tietynlainen runo- tai kirjallisuusharrastus tuntuu värittävän muutenkin turjantaustalaisten elämää: useampi henkilö siteeraa runoja tai lauluja, ja näytelmäpiirikin harjoittelee runoelmaa. Kun tämän lisäksi näytelmässä myös useaan kertaan selitetään jonkin asian tai ilmaisun runollisuutta tai vertauskuvallisuutta, ei voi olla ajattelematta, että näytelmän henkilöhahmot tuntuvat pohtivan samoja asioita ja elävän osittain samassa kaunokirjallispainotteisessa todellisuudessa kuin kirjailija Melleri itse.

Matti kertoo unestaan: ”Kuolleet nousi ylös, niitä oli paljon enemmän kuin eläviä...” Tähän hänen isänsä vastaa: ”Niin se on aina, elävienkin joukossa”. (Melleri 1984, 16.) Tässä runollisuus syntyy kahden repliikin yhteisvaikutuksesta. Kyseessä on paradoksi, ja kuten aiemmin mainittua, se ei Janna Kantolan mukaan ole varsinainen metafora (Kantola 2001, 287). Kaksi repliikkiä yhdessä muodostavat ajatuksen ”kuollut elävä”, joka on mielenkiintoinen vastakohta tavallisemmalle paradoksille ”elävä kuollut”. Kun ”eläviä kuolleita” esiintyy kauhuelokuvissa, silloin sanan merkitys ei varsinaisesti ole vertauskuvallinen. Kontekstin ja sisäisen ”totuudellisuuden” merkitys on siis huomattava. ”Kuolleella elävällä” Aatos tarkoittanee tässä yhteydessä sisältä tyhjiä, henkisesti ”kuolleita” ihmisiä.

Matti käyttää edelleen uskonnollista kieltä. Jo ”iankaikkisuus” (Melleri 1984, 16) vanhahtavana sanamuotona voitaisiin ehkä tulkita runokieleksi, puhumattakaan ”ylösnousemuksen ihanassa toivossa poisnukkuneet” (mt.) -tyyppisistä ilmauksista. Ylösnousemuksella on selkeästi sekä kirjaimellinen (Jeesus nousi kuolleista) että symbolinen (esimerkiksi lupaus pelastuksesta uskoville) merkitys. ”Armon aurinko” (mt. 17) on selkeä metafora. Matti käyttää myös varsin erikoisia ilmauksia, kuten

”uudestisyntymisen peso”. Niin ikään hän puhuu ”kalliisti maahan vuotaneesta sovintoverestä”. (Melleri 1984, 16.) Matin käyttämä runokieli ei ole suurimmaksi osaksi kovin uutta luovaa, vaan tuntuu vilisevän puolinaisia Raamattu-sitaatteja. Aina ne eivät esiinny erityisen sopivassa kontekstissa; tämä lisää ulkoa opeteltua vaikutelmaa.

Aatos rinnastaa Matin unen omaan todellisuuteensa: ”Se oli vaan pahaa unta. Mutta minä olen valveilla, ja tämä kaikki on totta...” (Mt. 17.) Tässä Aatos liittää oman (ehkä alkoholin sumentaman) todellisuutensa samoihin epätodellisiin maailmoin kuin Matin uni, Iiriksen nostalgia ja kuvitelmat sekä Andersin huumehoureet. Aatoksellakin näyttää olevan sisäinen maailma tai kokemus, joka toimii tavallaan selityksenä runokielen käytölle.

Aatos vaipuu muisteluihin ja alkaa tarinoida. Hän oli ennen maanviljelijä, mutta ”omaehtoisen kulttuuritoiminnan” seurauksena vaihtoi ”auran viuluun” (mt.). ”Aura” ja ”viulu” voidaan tulkita metonymioiksi, jotka viittaavat maanviljelyyn sekä mainittuun ”kulttuuritoimintaan”. Aatos kertoilee myös muinaisesta ”isävainasta” (mt.). Aivan kuten Iiriksen tapauksessa, on epäselvää, onko muistelu totta vai kuvitelmaa. Runsaat yksityiskohdat tekevät kertomuksesta mielestäni runokieltä: se mitä ei olisi tilanteessa mitenkään välttämätöntä mainita. Isä ”ryömi pimeissä kaivoskuiluissa, kaatoi punapuita Kanadassa, tiskasi kiinalaisten kanssa San Fransiscossa” sekä ”matkusti junankatolla muiden hobojen kanssa” (mt.). Kuten Iiriksellä, myös Aatoksella ilmenee taikauskoa: hän uskoo isävainaan saaneen intiaanilta kirouksen ”kaupanpäälliseksi” (mt. 18). Lippu edustaa tietysti tiettyä valtiota: ”Ja nyt liehuu Tähtilippu Kärmeshaudan entisen riihen pihalla” (mt.). Lippu on erityisen vakiintunut kulttuurinen symboli, Yhdysvaltain lippu ehkä vielä monia muita enemmän. Kuvaannollisuus on tässä kuitenkin laajempaa, kun ottaa huomioon Mellerin Etelä-Pohjanmaa/”syvä etelä” -rinnastuksen. Lippu ei edusta tässä vain Yhdysvaltoja yleensä, vaan vieraan vallan ja riistävän kapitalismin merkkiä mailla, jotka ennen kuuluivat Kärmeshaudalle. Myös intiaani alistetun symbolina liittyy samaan rinnastukseen.

Aatoksen runoharrastuksen esittely jatkuu. Tällä kertaa hän mainitsee nimeltä Uno Kailaan ja siteeraa: ”Raja railona aukeaa, edessä Aasia, itä. Takana länttä ja Eurooppa, varjelen vartija sitä.” (mt.). Katkelma on Kailaan teoksesta *Uni ja kuolema* (Kailas 1966, 247). Kyseessä on suora sitaatti ja vielä sellaiseksi selitettykin. Sinänsä se ei ole

siis Mellerin itsensä runokieltä, mutta intertekstuaalisena siirtona se edustaa kuitenkin yhtä pientä osaa *Siriuksen vieraiden* kielellisessä maailmassa. ”Pirun pitkä” (Melleri 1984, 18) on periaatteessa metafora, mutta kuuluu vakiintuneiden ilmausten joukkoon. Siitä ei näin ollen synny runokielistä vaikutelmaa.

Marjuli käyttää puhekieltä sekä melko tyypillisiä slangisanoja, jotka pohjautunevat ”stadin slangiin”. Marjulin sanastoon kuuluvat muun muassa ”kyylä”, ”duuni”, ”döfää”, ”dorka” ja ”himaan” (mt. 18–20). Varsinaista runokieltä Marjuli ei tunnu käyttävän lainkaan. Kun muistaa *Siriuksen vieraiden* alaotsikon *Balladi loismadoista ja tunnistamattomista lentävistä esineistä Suomen kesässä; ihmisistä niiden armoilla*, voi tietysti pohtia piilotettuja merkityksiä, kun madot ensimmäisen kerran mainitaan näytelmässä. Marjuli valmistautuu biologian ehtolaiskuulusteluun ja lukee suoraan kirjasta: ”Jos leveän heisimadon muna joutuu veteen, se kehittyy ripsitoukaksi. Kun kalvoäyriäinen syö ripsitoukan, se muuttuu väkästoukaksi ja tarrautuu väkäsillään äyriäisen suoleen...” (Mt. 18.) Kenties Mellerikin on tässä siteerannut jotakin oppikirjaa. Marjuli jatkaa: ”Muodonvaihdokseen liittyy isännänvaihdos, ihminen on madon pääisäntä, väkä-väkäs-” (mt. 19). Mahdollisesti loismadoilla on koko näytelmän tasolla jokin yhteys tapahtumiin tai symbolinen merkitys. Voi vain arvailla, että ehkä Mellerin henkilöhahmoista useimmat ovat jollakin tavalla ”kurjia kuin loiset”. Tämä voisi liittyä Arto af Hällströmin mainitsemaan ”mitätöivään” ihmiskuvaan (Anhava 2011, 326). ”Isännänvaihdos” voisi liittyä siihen, että Aatos on menettänyt maansa ja elää ”loisena” entisten omien maidensa liepeillä. Allegorinen yhteys on mahdollinen, mutta Melleri jättää kehittelyn tuonnetuksi. En määrittele Marjulin matoihin liittyviä repliikkejä runokieleksi. Tähän on syynä paitsi niiden sitaattiluonne, myös se, ettei Marjuli vaikuta tietoiselta repliikkiensä mahdollisista muista yhteyksistä. Matoihin liittyvät kohdat eivät ilmennä Marjulin omia ajatuksia tai tunteita, mutta saattavat liittyä koko näytelmän tason symboliikkaan.

Suoraan kirjasta lukemisen ja puhekielen lisäksi Marjulista löytyy hetkeksi myös hieman kirjakielisempi puoli, ehkä ironisessakin hengessä, hänen kuvaillessaan opettajaansa Untamalaa veljelleen Matille (Melleri 1984, 19). Toisaalta selkeämpi kielenkäyttö saattaa johtua myös Matin ymmärtämättömyydestä. ”Silmätikku” (mt.) on taas yksi esimerkki niin vakiintuneesta metaforasta, ettei sitä oikeastaan sellaiseksi edes miellä. Marjuli käyttää myös kiro sanoja (mt.) ei-kirjaimellisessa merkityksessä, niin

kuin niitä yleensäkin käytetään. Marjuli on esimerkki henkilöahmosta, joka käyttää oikeastaan suurimmaksi osaksi muista poikkeavaa kieltä, mutta siitä huolimatta runokieltä, siinä merkityksessä kuin olen sen määritellyt, ei esiinny. Slangin tai murteellisten ilmaisujen jättäminen runokielen määritelmän ulkopuolelle on valintakysymys.

Vaikka Ensimmäisen osan toisessa kohtauksessa esiintyy dialogia, on tämä osittain vain näennäistä; Aatos ja Marjuli puhuvat molemmat Matille, mutta tiedostavat, ettei Matti ymmärrä kaikkea. Toisaalta hekään eivät kiinnitä sen suurempaa huomiota Matin kalajuttuihin. Niinpä roolihenkilöt puhuvat kohtauksessa välillä toistensa ohi tai osaksi vain itselleen. Dialogin lisääntyminen vaikuttaa kuitenkin heti vähentävästi runokielen määrään. Näyttää siltä, että runokieltä esiintyy erityisen paljon monologeissa, joissa eri henkilöt kuvaavat sisäistä maailmaansa, kuten Ensimmäisen osan ensimmäisessä kohtauksessa. Jos Marjuli ei käytännössä käytä runokieltä lainkaan, Matin kielenkäyttö puolestaan vuorottelee lapsenomaisen puhekielen ja symbolirikkaan uskonnollisen päätöksen välillä. Toisaalta välillä Matin puhekielisetkin ilmaisut saavat ainakin arkisimmasta kielenkäytöstä poikkeavia muotoja: ”se (Marjuli) tietää asioita” (Melleri 1984, 20).

Untamalakin välähtää kohtauksessa simultaanisesti. Hän ei käytä varsinaista runokieltä, mutta kylläkin arkikielestä poikkeavaa ”kapulakieltä”: ”asiaa ei pidä tarkastella pelkästään aineellisessa katsannossa” (mt.). ”Isänmaallinen näky” (mt.) on kaiketi metafora, tosin jotenkin heikonoloisesti sellainen. Parenteesi ”näkee sielunsa silmillä” (mt. 21) on arkikieleen vakiintunut metafora.

Kohtauksen lopussa runokieltä esiintyy vielä Matilla. ”Auringonkuumentamat kutterinpurut” (mt.) kalskahtaa murteelliselta, mutta ”kutterinpurut” lienee kuitenkin puunjalostukseen liittyvä asiasana. Sana kuuluu kuitenkin Mellerin sanastoon ja kuvastoon, sillä hän puhuu ”kutterinpuruista” myös muun muassa novellikokoelmansa *Rubiinisilmäisen pääkallosormuksen* (1985) päättävässä lyhyessä jälkikirjoituksessa *Jäät lähtevät* (Melleri 2010, 304). ”Auringonkuumentamat” -sanassa on kirjakielinen sävy; Matti olisi voinut sanoa esimerkiksi vain ”kuumat”. Matti puhuu myös ”varjeluksesta”, ”turmeluksesta” ja ”heränneestä tunnosta” (Melleri 1984, 21) samaan uskonnolliseen sävyyn kuin aiemmin. Aivan kohtauksen lopussa Matilla on vielä pieni

monologi. Seuraavassa esimerkissä ilmaisuväline (”vehicle”) on kyllä uskonnollista perua mutta vertaus omintakeisempi: ”punaiset lamput lavalla kiilu kun paholaisen silmät” (Melleri 1984, 22). Matin kielellinen ilmaisu vaikuttaa varsin moniulotteiselta.

Ensimmäisen osan kolmannessa kohtauksessa ulkomaalaiselle Juliolle annetaan jussipaita, kauhavalainen puukko ja helavyö (mt. 23). Tämä korostaa ristiriitaa vierastyöläisen ja pohjalaisen ympäristön välillä. Mainitut esineet on helppo tunnistaa symboleiksi. Esineet on tarkoitettu konkreettisiksi, näyttämöllisiksi objekteiksi, mutta ne voi luokitella symboleiksi myös kielellisellä tasolla, sillä ne esiintyvät parenteseissa. Vaikka parenteseissa olisi mahdollista vain suoraviivaisesti ilmoittaa tarvittavat ohjeet liittyen toimintaan ja miljööseen, Mellerillä on välillä tapana saada yksinkertaisetkin asiat kuulostamaan oudolla tavalla runollisilta. Kun Julio tanssii korvalappustereot päässä, Melleri ei kirjoita ”Julio tanssii korvalappustereot päässä”, vaan ”Julio tanssahtelee uudessa asussaan, korvalappustereot päässään, muille kuulumattoman musiikin tahdissa...” (mt.).

Sirius-lomakylässä vieraillessaan Aatos lähenee kielellisessä ilmaisussaan Untamalaa, joka on paitsi opettaja, myös lomakylän johtaja (mt. 5). Aatoksen repliikit voi tulkita tilanteeseen nähden liiallisen asiallisiksi ja mahtipontisiksi. ”Vastoin omaksumiani vapaan hengen periaatteita” (mt. 23) kuulostaa enemmän lehtori Untamalalta kuin Aatokselta itseltään. Voi ajatella, että tunkeutuessaan Siriukseen, Untamalan ”alueelle”, Aatos omaksuu myös tämän kielellisiä piirteitä. Aatos käyttää myös vakiintunutta sanontaa ”otetaan miehestä mittaa” (mt.). Sanonta on kuvaannollinen: miehen koon mittaaminen on henkistä laatua, luonteen lujouden testaamista. Aatoksen muuttunut tyyli on vain tilapäinen keino mielistellä ja saada tarjotuksi itselleen olutta. Vähän myöhemmin Aatos käyttää vielä sellaisia termejä kuin ”yksityinen perheasia” ja ”aloitepalkkio” (mt. 24–25). Kyseiset ilmaisut ikään kuin liikkuvat arkikielestä vastakkaiseen suuntaan kuin runokieli; viralliseen ja mahdollisimman vähän kuvaannolliseen. Paradoksaalisesti tällainen kieli ei välttämättä ole aina sen ymmärrettävämpää kuin runokieli.

Tämä asiallisuuden ylikorostaminen näkyy etenkin Untamalan omassa kielenkäytössä. ”Hyvällä tahdolla voi niinkin ajatella sanottavan” (mt. 24) on esimerkki lauseesta, joka on jo vähällä menettää merkityssisältönsä koukeroisuutensa vuoksi. Toisin kuin

Aatoksen tarkoituksellisen hienosteleva kieli, Untamalalla tällainen kielenkäyttö tuntuu olevan luonnollista ilmaisua. Untamala on täysin tosissaan, vaikka syntyvä vaikutelma onkin jokseenkin koominen. Samaa linjaa, vielä astetta koomisempaan suuntaan, edustaa ”omat resurssimme mitä tulee syvien lautasten lukumäärään eivät ole likipitään tyydyttävät” (Melleri 1984, 24). ”Kahdentoista lyöntien jälkeen” (mt.) on puolestaan metonymia, jossa kellonaika on rinnastettu pelkkään numeroon sekä ilmeisesti kirkonkellojen tai kaappikellon lyönteihin. ”Kelloa” tai ”kellonaikaa” ei mainita. Ilmaisun merkityssisältö on arkinen ja välittömästi ymmärrettävä. Tämäkin esimerkki vahvistaa aiemmassa luvussa esittämäni Janna Kantolan huomion, jonka mukaan metonymia ei metaforisesta luonteestaan huolimatta oikeastaan edusta tyypillistä runokieltä (Kantola 2001, 277). ”Parahiksi” (Melleri 1984, 24) on hieman vanhahtava ilmaisu, joka tuntuu kuitenkin Untamalan ja *Siriuksen vieraiden* maailmassa tavanomaiselta. Untamalan kielenkäyttö ei useinkaan synnytä vaikutelmaa runokielestä, vaikka poikkeakin arkikielestä. Virallisluonteinen kielenkäyttö linkittyy hänen ammattiinsa opettajana; se on myös tapa korostaa sivistyneisyyttä maalaiskylässä. Ilmaisut ”meidän oloissamme” sekä ”populaatio” (mt.) ovat kuin suoraan oppikirjojen sivuilta.

Juliolla, vierastyöläisellä, on puutteellisen suomen kielen taidon vuoksi varsin vähän repliikkejä. Voisi ajatella, että kirjoitettuaan kolmanteen kohtaukseen ”kapulakieltä” ja vanhahtavia ilmauksia niin Untamalalle kuin Aatokselle, on Melleriltä eksynyt Juliollekin sana ”ikimuistettava” (mt.). Toisaalta Julioon voi soveltaa samaa kuin Mattiin: hän omaksuu omaan kieleensä vaikutteita kaikesta kuulemastaan. Kun Julio on töissä Siriuksessa ja sen johtajana toimii Untamala, ei sana ”ikimuistettava” tunnu enää niinkään epäsovelialta tai edes yllättävältä.

Kolmannessa kohtauksessa dialogin määrä on kasvamaan päin, mikä korreloi runokielen vähenemisen kanssa. Kyse ei ehkä ole vain dialogista, vaan ylipäätään toimintaa on enemmän. Jotakin tapahtuu tai on tapahtumaisillaan: lomakylässä valmistellaan vastaanottoa, vieraita odotetaan ”Orvon kierrokselta”. Ylipäätään henkilöiden erilaiset halut ja pyrkimykset synnyttävät yleensä toimintaa ja ovat itse asiassa draaman perusta.

Konstantin Stanislavski puhuu roolihenkilöiden perustavanlaatuisista päämääristä

(englanniksi ”objective”), jotka ohjaavat heidän toimintaansa (Stanislavski 1989, 114). Nämä voi puolestaan jakaa pienempiin yksiköihin (”unit”) (mt. 113). Näistä pienemmistä toiminnoista muodostuu kanava (”channel”), jonka kautta kuljetaan kohti varsinaista päämäärää (mt. 114). Olennaista on, että päämäärään sisältyy toiminnan siemen; niinpä päämäärä onkin parempi ilmaista verbin kuin substantiivin avulla (mt. 123–124). Untamalan päämäärä tämän kohtauksen puitteissa voisi olla ”valmistaa lomakeskus Sirius mahdollisimman hyvin Orvon juhlia varten”. Yksi tähän päämäärään johtava tärkeä toiminto olisi ”poistaa Aatos paikalta”. Untamala kokee, että alkoholisoitunut ja sekavia puhuva Aatos on huonoa mainosta Turjantaustalle: ”Kukaan meistä ei tällaisena päivänä edusta vain itseään” (Melleri 1984, 24).

Aatoksen puheeseen ilmestyy pian edellisestä kohtauksesta tuttua tunnepitoista paatosta. Useissa repliikeissä liikutaan lähellä runokieltä, tästä esimerkkeinä ilmaisut ”tämä on takamaata, katsoo sitä mistä ilmansuunnasta tahansa” sekä ”oli pakko tehdä pitkä harppaus suoraan avaruusaikaan” (mt. 25). Runokieleksi tulkitsen myös toistuvan ”kaikilla omat syynsä” (mt.) sekä sananlaskunomaisen ”eikä niin syrjäistä seutua että kuppa sen kiertäisi” (mt.). Aiempi asiallisuus oli esitystä; nyt Aatos tuntuu olevan taas oma itsensä. Tietty pateettisuus näyttää yhdistävän Aatosta ja Mattia, isää ja poikaa. Pateettinen ilmaisu on kuitenkin sisällöltään näillä kahdella hyvin erilaista. Sen sijaan tytär Marjuli ei käytä lainkaan mahtipontista kieltä.

Untamala kommentoi Aatoksen näkemyksiä Turjantaustasta: ”Se on Kärmeshaudan näkemys, jolle hän saa vahvistuksen joka aamu katsoessaan peiliin.” (mt. 25–26). Peiliin katsominen on tyypillinen ilmaisu sille, että ihminen arvioi itseään ja omaa toimintaansa. On rajatapaus, onko ilmaisu liian vakiintunut, että runokielinen tulkinta olisi tässä perusteltu. Toisaalta ”näkemys jolle hän saa vahvistuksen katsomalla peiliin” voi antaa ymmärtää, että Aatoksen ulosanti tai mielipiteet olisivat Untamalan silmissä yhtä rujoja kuin Aatoksen oma peilikuva, mikä luo uusia yhteyksiä. Kohtaus päättyy Aatoksen vihjaukseen ”Minä kerron teille kohta muukalaisista... Siriuksen vieraista, mutta sitä ennen...” (mt. 26). Kuten loismatojen yhteydessä, tässä kohtaa herää kiinnostus, mikä mahdollisesti symbolinen tai allegorinen yhteys ”muukalaisilla” (avaruusolennoilla?) voisi olla näytelmän tapahtumiin. Toisaalta Aatoksen voisi käsittää puhuvan myös lomakeskuksen vieraista, joita hän pitää ”muukalaisina” entisillä omilla

maillaan.

Ensimmäisen osan neljännen kohtauksen alussa ”Anders nukkuu yläkerrassa hetekalla, vaatteet päällä, toinen saapas jalassa: veriset ja riekaleiset kuvat kulkevat hänen päänsä läpi” (Melleri 1984, 27). Heti perään Melleri kirjoittaa Andersin painajaisia tarkemmin näkyviin Jussufin ja Suen hahmoissa. Palestiinalainen Jussuf painaa kiväärin Andersin kylkeen ja tanskalainen ”Sue, joka on kuollut, haamu, hyväilee häntä (Andersia)” (mt.). Nämä kaksi hahmoa Melleri on maininnut myös näytelmän rooliluettelossa (mt. 5), vaikka kumpikaan ei esiinny näytelmässä muuta kuin Andersin kuvitelmissa. ”Verisissä ja riekaleisissa kuvissa” on kyse runokielestä, jolle ei ilmeisesti ole tarkoitukseen löytyä konkreettista näyttämöllistä vastinetta, vaan kyse on Andersin sisäisen kokemuksen kaunokirjallisesta kuvituksesta. Varsinkin ”riekaleiset kuvat” on monitulkintainen. Onko kyse esimerkiksi valokuvien riekaleista tai kuvista, joissa näkyy riekaleisia vaatteita, kenties jopa silvottuja ruumiita? Näyttämökuvan voi vain kuvitella. Tekstin tasolla kyse on tunnelmaa luovasta runokuvasta.

Andersin äiti Iris laulaa tai lausuu: ”Vanhan linnan puistossa on musta ruusu piilossa, ja taru kertoo jos sen joku löytää, hän lemmen tähden turman saa” (mt. 27). Kyseessä on sitaatti Veikko Tuomen alkujaan esittämästä tangosta Musta ruusu (1962). Laulutekstin voisi määritellä runokieleksi jo sen laulullisen kontekstin vuoksi, mutta tällä sitaatilla on muitakin runollisia ominaisuuksia. Kuten Melleri tekee välillä omassakin tekstissään, laulun teksti itse selittää, mitä ”musta ruusu” symboloi. Iiriksen rakkaus Orvo Pruuniin on ollut onneton, vaikka Iris on sen mielessään romantisoinut. Jos näytelmän ajattelee tapahtuvan niin sanotussa ”nykyajassa” (1984), voi laulun alkuperäisen ilmestymisvuoden ajatella viittaavan Iiriksen nuoruuteen, suhteeseen Orvoon ja Andersin lapsuuteen. Toisaalta sitaatissa voi nähdä myös yhteyden Andersin äskeiseen uneen. Andersilla on ilmeisesti ollut Tanskassa suhde Suen kanssa. Myöhemmin käy ilmi, että Anders pelkää, että häntä syytetään jostakin, ehkä Suen kuolemasta: ”Mä en vastaa siitä... [...] Kaikki vastaa itsestään!” (Mt. 77.) Tähän voisi viitata ”hän lemmen tähden turman saa”. Laulun teksti on siis moninkertaista runokieltä siinä mielessä, että ”mustalla ruusulla” on symbolinen merkitys sekä laulussa että suhteessa näytelmän tapahtumiin. Vanhahtavana sanana ”turma” ei luultavasti nykyaikana esiinnykään muuta kuin jollakin tavalla runollisissa yhteyksissä.

Anders herää omaan huutoonsa (Melleri 1984, 27), aivan kuten Matti aiemmassa kohtauksessa. Anders herää ”yläkerrassa”, Matti nukkui ”vintillä”. Andersia ja Mattia yhdistää ainakin yhteinen lapsuus, jonka symboli näyttäisi olevan ”vintti”. Anders on matkaillut maailmalla, kun Matti tuntuu edelleen elävän samaa pysähtynyttä lapsuutta. Andersin maailmanmatkailu näkyy hänen viljelemissään vierasperäisissä sanoissa ja ilmauksissa. Yleensä ne ovat englantia, kuten ”impossible” ja ”never fuck me”, välillä ruotsia: ”på kommission” (mt.). Englannin ja ruotsin käyttäminen on luontevaa ajatellen Andersin asumista Tanskassa, sen sijaan ranskan ”trés(sic) bien” (mt. 29) ei tunnu kuuluvan joukkoon muuta kuin tietynlaisena ”kosmopoliitin” esittämisenä. Usein kyse on jonkinlaisesta ”puolikielestä”, joka ei noudata minkään kielen kielioppia. Ulkomaisissa lainoissa esiintyy pieniä virheitä tai epäidiomaattisuutta. Jonkinlaisiksi metonymioiksi voidaan määritellä ”rätipää” (mt. 27) tarkoittamassa arabia sekä ”AK-47” ja ”Kalashnikov” (mt.) molemmat viittaamassa samaan kivääriin. Ensin mainittu on sävyltään halventava, kaksi jälkimmäistä puolestaan ovat neutraaleja metonymioita. Aseen mallin AK-47 tunteminen synnyttää kuvan tietystä asiantuntemuksesta, mutta tätä metonymiaa ei käytä Anders, vaan se esiintyy parenteesissa.

Vieraskieliset lainat tai metonymiat eivät välttämättä yksinään edusta runokieltä, mutta niiden yhteisvaikutus luo tietyn poikkeuksellisen sävyn. Myöhemmin seuraa selkeämpää runokieltä: ”Mä oon elänyt tän hetken joskus aikaisemminkin... täsmälleen samanlaisena: paarmat surisee ulkona, mä oon sairas, aasialaisessa, kuulen olemattomia ääniä... Kaikki toistuu, kertautuu...” (Mt. 28.) Saman hetken toistuminen täsmälleen samanlaisena on periaatteessa mahdotonta. ”Olemattomat äänet” on sanojen tasolla paradoksi, mutta huumeiden kontekstissa sillä on täysin ymmärrettävä merkitys. ”Kaikki toistuu, kertautuu” toistuu jälleen. Mielenkiintoisesti Andersin käyttämä puhekieli siirtyy myös häntä koskevaan parenteesiin: ”väsää tööttejä” (mt. 27–28), mikä viitanee marihuanan käärimiseen. Aivan kuin kirjailija itse olisi äänessä molemmissa.

Symboliikka on vahvaa parenteesien tasolla: Matti ”tulee Maaseudun Tulevaisuuteen (lehteen) kääritty hauki kainalossaan” (mt. 28). Näytelmän mittaan Matti näyttäisi edustavan henkilögalleriassa lapsenomaista, turmeltumatonta viattomuutta: voi ajatella maaseudun tulevaisuuden olevan hänen käsissään. On syytä panna merkille Matin repliikki koko näytelmän lopussa: ”...Heisimatoa! Kissan kurkusta! Ja kuu kalpenee, ja se tanssii, heisimato, kissan oksentama, rannalla kuun alla, eikä se tanssi muistuta

mitään muuta. Minun syy se oli! Minä sen kalan katiskasta sain, minä sen sille toin!” (Melleri 1984, 86.) Tämän voisi ehkä tulkita niin, että hyvistä aikeista huolimatta maailmassa voi tahtomattaan tehdä pahaa.

Iiriksen repliikeissä esiintyy inversiota eli käänteistä sanajärjestystä: ”Matti se aina sinua muistaa” (mt. 28). Inversiosta syntyy tässä laulullinen tai lorumainen vaikutelma, kuin Iris puhuisi lapselle. Puhetavan voi ajatella viittauksena ja kaipauksena aikaan, jolloin Anders oli lapsi ja ”kaikki oli paremmin”. Samaa tukee myös jo aiemmin mainittu, nyt toistuva Iiriksen ajatus läittyjen paistamisesta Andersille (ja Matille) (mt.). Jotenkin Iiriksen sanajärjestyksestä syntyy myös vaikutelma, että hän on jo vanhempi ihminen. Voi olla, että tämä mielle-yhtymä ei johdu vain kielestä, vaan liittyy siihen, että hyvin usein Iris muistelee menneitä nostalgisissa tunnelmissa:

Anders oli niin herkkä poika. Nukeilla leikki. Minä niitä Andersille tein... mallistojen tilkuista ja ylijääneistä kankaanpalasista! Niillä oli kaikilla omat nimet, ja oma historia. Toiset lapset kiusasi Andersia kun Andersilla ei muka ollut isää...
(Melleri 1984, 30.)

Matin repliikistä löytyy metonymia ”Singeri (ompeelukoneen merkki) piti tällaista ääntä” (Melleri 1984, 29). Singer on myös entisen kyläompeleija Iiriksen sukunimi. Singer ompelijan sukunimenä tuntuu itsessään olevan jonkinlainen ”nomen ist omen” -vitsi. Voisi ehkä myös ajatella, että Matti samastaa Andersin äidin ja ompelukoneen (äänen). Iiriksen pojan, Andersin, sukunimeä ei koskaan mainita.

Iiriksen lisäksi myös Anders tuntuu elävän hetken menneessä, mikä on tietysti ymmärrettävää hänen palattuaan ulkomailla vietetyn ajan jälkeen vanhalle kotiseudulleen: ”Kaikki toistuu... Matti odottaa mua taas alhaalla! Oli aika jolloin mulla ei ollu ketään muita kavereita, Matti vaan! Ja niin on taas nytkin...” (Mt.) ”Kaikki toistuu” siis jo toisen kerran saman kohtauksen sisällä. Pian Anders kuitenkin huomaa, että ainoastaan Matti on ennallaan: ”Täällä on kaikki niin muuttunut että yhtä hyvin olis voinu luulla tullessa mihin muuhun kirkonkylän(sic) tahansa. Tai jollekin vieraalle planeetalle. (viittaa kylttiin) Sirius. Lomakeskus. Camping.” (Mt. 30.) Matti tulkitsee muuttumattomuutensa varsin kirjaimellisesti ”Tämä on se sama pusero, joo, mutta siihen ostettiin hyvästi kasvunvaraa. Sitten minä en kasvanut. Kasvunvara jäi.” (Mt. 31.)

Anders ja Matti istuvat lattialle kuin lapset. Paluu Turjantaustaan on kuin saapuminen oudolle planeetalle tai tähdelle (Sirius), lukuun ottamatta Mattia, mutta onko ympäristö todella muuttunut vai Anders itse? Joka tapauksessa käy selväksi, että lapsuus on poissa: mennyt ei palaa.

Kohtauksen päättävät näyttämöohjeet on mahdollista tulkita runokuvaksi. Jälleen mainitaan jo näytelmän alaotsikkoon sisältyneet madot: ”Ulkona auringossa kissa syö Matin tuomaa kalaa, joka on täynnä leveää heisimatoa (*Diphyllobothrium latum*), madon väli-isäntä. ’Aaveratsastajat’ soi matkaradiossa ikkunalla.” (Melleri 1984, 31.) Jos symboliikkaa on, se jää viitteelliselle tasolle, joten runokuvatulkinta on perusteltu. *Aaveratsastajat* on suomenkielinen versio vanhasta country-kappaleesta *Ghost Riders in the Sky*. Aihepiiriltään se sopii Andersiin, jota menneisyyden haamut vainoavat. Country-musiikin käyttö voi myös vahvistaa mielikuvia Yhdysvaltain ”syvästä etelästä”.

Viides kohtaus alkaa kuvauksella ”Aatos on valmis” (mt. 32). Melleri ei heti selvennä, mihin Aatos on valmis. Mellerin näyttämöohjeilla on taipumuksena pikemminkin vihjata ja herättää mielenkiintoa kuin olla puhtaan informatiivisia. Marjulin poikaystävä, Viiltäjä-Jaska, käyttää puhekieltä ja vieraita kieliä, kuten Anders. Viiltäjä-Jaska tervehtii Marjulia: ”Sieg heil, muru!” Marjulin kansallispukua hän kutsuu ”helvetin kuteiksi”. (Mt.) Jaska on laulusolisti paikallisessa punk-yhtyeessä ”Viiltäjä-Jaska & Haisevat Teurasjätteet” (mt. 5). ”Viiltäjä-Jaska” on taiteilijanimi, jonka ilmeinen esikuva on sarjamurhaaja Jack the Ripper. Runollista ulottuvuutta Jaskan puheessa ei tunnu juuri olevan. Natsitervehdys sekä myöhemmin kohtauksessa esiin tulevat Viiltäjä-Jaskan yhtyeen laulujen nimet (mt. 35) ovat jonkinlaista flirttailua niin natsismin kuin kommunisminkin kanssa. Tämän voi tulkita ilmentävän sitä, että ääriilikkeet ylipäättään kiinnostavat nuorisoa. Viiltäjä-Jaskan tapauksessa kyse ei näytä niinkään olevan tietyistä poliittisista mielipiteistä, vaan yleisestä anarkismista, kapinoivasta asenteesta kaikkea kohtaan. Tähän kapinaan on helppo yhdistää myös Jaskan runsas alatyylinen kielenkäyttö.

Pian ilmenee, että Aatos ”on valmis” kertomaan kohtaamisestaan ulkoavaruuden olentojen kanssa. Tosin käy myös selväksi, että sama tarina on kuultu lukuisia kertoja aiemminkin, jopa niin että Viiltäjä-Jaska kavereineen muistaa sen ulkoa: ”Oli sellainen

syksyinen ilta, ja sumua... [...] ...ja oli hiljaista: kuului vaan miten perunat mumisi maassa, ja kissanpölliäishaukka lensi järven yli...” (Melleri 1984, 32.) ”Perunat mumisi maassa” on selvästi runokielinen ilmaus. Eri asia on, onko se esimerkiksi metafora: mille ”perunoiden mumiseminen” olisi kuvaannollinen ilmaus? Hetken kuluttua seuraava koiran ulvomista koskeva kohta (mt.) voi olla kirjaimellinen niin, että koira todella ulvoo isäntänsä kuolemaa, tai kyseessä voi olla ulvontaa kuvaannollisesti värittävä vertaus. Ainakin repliikistä löytyy ”niin kuin” -ilmaus puhekielisessä muodossa ”niinkun” (mt.). Monologi sisältää myös tunnelmaa luovia yksityiskohtia.

Viiltäjä-Jaska ja muut kylänpojat eivät ole kielenkäytössään kovin runollisia. 2. Kylänpoika heittää sanonnan tai vitsin, jonka viittauksen kohdetta en tunnista: ”Ameriikan Ääni puhuu Suomen kansalle, sano Lierojan Kalle ja pieras...” (mt. 33). ”Ameriikan Ääni” voisi houkutella runokielisiin tulkintoihin. Myöhemmästä Kylänpoikien kuorossa esittämästä repliikistä löytyy metonymia ”ne mulkosilmäiset”, joka viittaa Aatoksen kuvailemiin avaruusolioihin (mt. 34). Niin ikään jotakin runollista, tosin hyvin rujoa sellaista, voi nähdä Viiltäjä-Jaskan & Haisevien Teurasjätteiden laulujen nimissä, esimerkiksi ”Silmien väliin ryssää juu” (mt. 35) tai länteen loikanneeseen viulistiin Viktoria Mullovaan viittaava ”Mullova, Anna Pilluva” (mt.). Perusteena runokielitulkinnalle voi käyttää ainakin kontekstia: nämä ovat laulujen nimiä. Molemmissa on myös omat äänteelliset ”runollisuutensa”.

Aatos jatkaa yksinpuheluitaan ensin vertauksella ”valosaksi kun päivällä” (mt. 32). Vertaus on kuitenkin luonteeltaan arkinen. Aatoksen tarinointi keskittyy tapahtumiin, mutta mukaan mahtuu myös runokieltä lähenevää kuvailua. Kuvailuista löytyy metaforia, esimerkiksi avaruusaluksen jalkoja hän kutsuu ”hämähäkinjaloiksi” (mt. 33). Hieman arkisemmin Aatos kutsuu valoa ”sokaisevaksi” (mt.), vaikka tietenkään hän ei olisi voinut kertomaansa nähdä, jos olisi todella tullut sokeaksi. Näytelmässä myös jälleen kommentoidaan repliikkien tasolla runollisia kysymyksiä: ”Koirantähteä pidettiin pahan vertauskuvana” (mt. 34). Aatoksen muistelu muuttuu tunnepitoisemmaksi ja samalla selkeämmin runolliseksi: ”Joskus minusta tuntuu siltä että seison siinä yhä, sen säteen lamauttamana! Se muutti minut!”. (Mt.) ”Tuntuu siltä että seison siinä yhä” merkitsee tässä repliikissä suunnilleen samaa kuin vertaus ”niin kuin seisoin siinä yhä”. Myöhemmässä vaiheessa Aatos puhuu vielä esimerkiksi ”suuresta henkivaltojen taistelusta” (mt. 37). Ainakin mahtipontisuudessaan tämä

ilmaisu poikkeaa arkikielestä. Lisäksi sana ”henkivalta” on erikoinen ja moniselitteinen. Aatos myös povaa Sirius-lomakylän vajoavan ”Keski-Pohjanmaan soihin” (Melleri 1984, 37), mikä ei kovin helposti voi olla kirjaimellista muun muassa siksi, että yksi lomakylä tuskin voi vajota useampaan suohon.

Marjulilla on kohtauksessa muutama repliikki. Runokieltä ei edelleenkään tunnu esiintyvän, slangia kylläkin, esimerkiksi ”moonikset” (mt.). Aivan kohtauksen lopussa Marjuli siteeraa Untamalan runoelmaa: ”Vielä viimeistä kosijaa ylpiä tyttö odottaa yksin sylissä yön...” (mt. 38). Vaikka säe onkin lähtöisin Untamalalta, on siteerauskin jo osoitus pienestä runollisesta ulottuvuudesta Marjulin henkilöahmossa; tässä Marjuli käyttää runokieltä tietoisesti ja omasta valinnastaan. Marjulihan kuuluu myös runoelmaa harjoitteluun Näytelmäpiiriin, mutta muuten hänen kielenkäyttönsä on painottunut puhekieleen, slangiin tai suoraa ilmaisu edustavaan arkikieleen. Voisi ehkä määritellä, ettei Marjuli itse tuota runokieltä, mutta elää kuitenkin runokielisyyden värityksessä maailmassa ja ymmärtää sen lainalaisuuksia.

Untamalan, runoelman kirjoittajan, oman puheen pääpaino on virallisuonteisessa kielessä. Toisaalta kyse on niin korostuneesta ”kapulakielisyydestä”, että se poikkeaa selvästi niin sanotusta arkikielestä. Välillä esiintyy myös erikoisia sanoja, kuten ”melkoperäinen” (mt. 36), joka on joko murrepohjainen tai vain vanhanaikainen sana. ”Pitkämielinen” (mt.) on teknisessä mielessä metafora mutta kuitenkin arkikieltä. Kohtauksen lopulla Untamala pohtii Marjulin tulevaisuutta viittaamalla näytelmän välittömän arkitodellisuuden ulkopuolelle: ”Aika muuttuu mutta kyllä tarinan juoni siinä miten maalaistytölle käy, ellei hän osaa pitää varaansa, on yhä sama!” (mt. 38). Tällainen näytelmän ”todellisen elämän” rinnastaminen ”tarinaan” lienee runokieltä, vaikkei ehkä ole kovin yksiselitteistä, mitä runokielen tyyppiä se edustaa.

4.3 Toinen osa

Toinen osa, jonka voi klassisen jaottelun mukaan käsittää toiseksi näytökseksi, on Ensimmäisen osan tapaan varustettu alaotsikolla: ”Katkennut filmi kieppuu ulos kelalta. Eikä kukaan pysäytä projektoria.” (Melleri 1984, 39.) Ainakin Toisen osan alussa otsikon yhteys jo tapahtuneeseen tai toisaalta sitä välittömästi seuraaviin tapahtumiin tuntuu löyhältä, ellei suorastaan olemattomalta. Tämä kutsuu kuvaannolliseen

tulkintaan. Otsikko saattaa liittyä Andersiin; katkennut filmi voisi olla Andersin elämä, joka on suistunut raiteiltaan, ulos kelalta. Yhä vain käyvä projektori olisi tässä tapauksessa ympäröivä maailma: Turjantaustassa elämä jatkaa kulkuaan riippumatta siitä, mitä jonkun yksilön elämässä tai muualla maailmassa tapahtuu.

Toisen osan ensimmäinen kohtaaminen alkaa Matin monologilla. Matti toteaa television katselun olevan synty, jonka suhteen hän on kuitenkin pyytänyt siunausta ”Jeesuksen nimessä ja veressä”. (Melleri 1984, 39.) Kuvitteellinen Turjantausta sijaitsee samoilla Etelä-Pohjanmaan seuduilla (mt. 6) kuin Mellerin alkuperäinen kotipaikkakunta Lappajärvi. Mellerin varttuessa näillä seuduilla lestadiolainen herätys levisi vahvana, ja myös Mellerin perheessä lapsia kasvatettiin osittain tämän elämännäkemyksen mukaisesti (Anhava 2011, 15–16). Tätä taustaa vasten Matin käsitys televisiosta syntyinä on täysin ymmärrettävä, sillä Matin esikuva on ennen kaikkea Mellerin Juha-veli (mt. 323). ”Jeesuksen nimessä ja veressä” on yksi esimerkki vakiintuneista uskonnollisista symboleista. Vakiintuneisuudesta huolimatta uskonnollinen kieli ei kuitenkaan ole arkikieltä, vaan enemmänkin aivan oma, runollinen diskurssinsa. Jotakin hieman runollista on myös Matin paradoksaalisissa toteamuksissa ”kun ne elokuvissa kuolee ei ne oikeasti kuole” sekä ”eikä se veri ole oikeaa verta” (Melleri 1984, 39). Paradoksien käytön voi nähdä yhtenä runokielen tyyppipiirteinä. Matin arkisemmissakin ilmaisuissa on usein oma erityinen sävy: ”Anders sen minulle puhui” (mt.). Tässä esimerkissä Matille ominainen kieli ja samalla runollinen vivahde syntyy inversion sekä ”puhua”-verbin ja ”se”-sanon poikkeuksellisella yhdistämisellä.

Seuraavaksi esittäytyy näytelmässä jo useaan kertaan mainittu näyttelijä ja teatterinjohtaja Orvo Pruun, jonka 60-vuotispäiviä on ahkerasti valmisteltu. Heti Orvon avausrepliiikistä löytyy kaikenlaista mielenkiintoista runokielen näkökulmasta:

Mitä ylimalkaan tulee kysymykseen ihmisen ja hänen ympäristönsä vuorovaikutuksesta, niin kyllä ainakin minä koen sen syvemmin ja monimuotoisemmin kuin Antti Eskolat ja sen sellaiset asian ymmärtävät... Eli: eivätkä ymmärrä sitä ollenkaan! Se on lumetta, valetiede jos mikä, tämän päivän sosiologia! Minä kannan tätä maisemaa sisimmässäni... se on osa minua! Lapsuuden elämykset... niissä on sellaista yksinkertaisuutta että se on jo lähellä pyhyttä! Veren ja maaperän yhteys ihmisen kohtaloon, kyllä se menee jonnekin

arkisen silmän tavoittamattomiin... (Angelalle) He eivät myönnä sitä! He selittävät kaiken yhteiskunnalla! Huijareita kaikki! Ymmärtämättömiä! (Melleri 1984, 40.)

Orvon puheessa esiintyy samanlaista ylätyyliä kuin Untamalalla. Ylätyylinen kieli näyttää olevan keino erottautua ja osoittaa sivistyneisyytensä maaseudun oloissa. Toisaalta on hyvä pitää mielessä, että siinä missä tällainen kieli on Untamalan luonnollista ilmaisua, Orvon puhe on kohdistettu toimittajille. Niinpä kielenkäytön konteksti on mitä suurimmassa määrin esityksellinen; Orvo luo tietoisesti julkisuuskuvaansa. Orvon kieli on yhtä huoliteltua kuin Untamalan mutta selvästi korkealentoisempaa. Tämä selittyy etenkin sillä, että Orvo on taiteilija, kun taas Untamala on opettaja (kirjoitusharrastuksestaan huolimatta). Kuten näytelmän myöhemmätkin vaiheet osoittavat, Orvon kielenkäyttö on kiinnostava yhdistelmä syvällisyyttä ja ulkokohtaisuutta, omakehua ja näennäistä vaatimattomuutta. Orvon ensimmäinen repliikki ei sisällä erityisen paljon kuvaannollisuutta; ylevä tyyli syntyy enemmänkin aihepiirin kautta sekä käyttämällä merkitykseltään voimakkaita tai arvottavia ilmaisuja, kuten ”valetiede”, ”lähellä pyhyttä” ja ”kohtalo” tai muuten harvinaisempia sanoja, niin kuin ”ylimalkaan”, ”lume” ja ”ymmärtämätön”. Kuvakieltäkin toki löytyy: ”kannan tätä maisemaa” edustaa metaforaa ja ”veren ja maaperän yhteys” metonymiaa. Orvon monologissa on monia (runouden aikakauteen ja tyyliuuntaan liittyvässä luvussa jo mainittuja) romanttisen runoperinteen piirteitä; siinä painotetaan yksilön kokemusta, puhutaan siitä tunteelliseen sävyyn ja melkein mystifioidaan sitä. Niin ikään luonto on tärkeä elementti. Mellerin suhde tällaiseen perinteiseen, romanttiseen runokieleen on kaksijakoinen; toisaalta Melleri käyttää tällaista kieltä *Siriuksen vieraisissa* parodisessa tarkoituksessa, toisaalta hänen omaakin runoilijanlaatuaan on kuvailtu ”ilmeiseksi romantiksi” (Anhava 2011, 144).

Orvon nuoren vaimon Angelan repliikeissä ei juurikaan esiinny runokielisyyttä, kuten ei muillakaan naishahmoilla. Toisaalta hänellä on repliikkejä ylipäättään vähän. ”Järvi haisee” (Melleri 1984, 40) voi toki laajemminkin kuvata Angelan suhdetta luontoon ja Turjantaustaan, mutta tällaisten yhteyksien etsiminen saattaa olla jo kaukaa haettua. Angelan voisi hetkellisesti ajatella olevan Orvoa sivistyneempi, sillä hän korjaa Orvon Peer Gynt -sitaatin (mt. 41). Toisaalta keskustellessaan Julion kanssa Angela luulee Nobel-kirjailija (Gabriel García) Márquezin olevan kotoisin Macondosta (mt. 43). Macondo on kuitenkin fiktiivinen paikka Márquezin teoksessa *Sadan vuoden*

yksinäisyys (Rossi 1973, 5–8). Angelan repliikissä on myös mahdollista nähdä seksuaalista vihjailua, kun hän sanoo Juliolle: ”Pitäisi päästä puhumaan, harjoittamaan kielitaitoa jatkuvasti käytännössä, muuten se ruostuu... Kuinka viihdyt täällä?” (Melleri 1984, 44.) Tämän lähemmäs kuvaannollisuutta Angelan repliikit eivät taivu.

Orvo käyttää sananlaskua ”kolmas kerta toden sanoo” sekä ilmaisua ”sama vanha Pruunin Orvo” (mt. 40–41), joissa kummassakin on runokielen piirteitä, mutta tavallisuudessaan niistä syntyvä vaikutelma on arkikielinen. Orvon kohdalla runokieltä ei tarvitse etsiä näin tavanomaisista ilmauksista. Orvon runollisuus purkautuu monologimaisiksi repliikeiksi, joita ei kohdisteta erityisesti kenellekään, vaan yleisesti kaikille:

Sen jälkeen kun se onneton piikatyttö mestattiin lapsenmurhasta ei Pyövelinmänty ole enää nähnyt verta... Niinhän se on tätänykyä kuin mikä tahansa puu! Mutta miten monta tarinaa se voisi kertoa! Paljon on muuttunut siitä ajasta, kun sain lapsuuteni aineellisesti niukat mutta muuten valontäyteiset päivät tämän avaran taivaan alla viettää, mutta järvi on yhä sama... (Melleri 1984, 41–42.)

Orvon repliikit eivät tunnu puhekieleltä, vaan ovat luonteeltaan enemmänkin kirjallisia. Tämä korostaa niiden harjoiteltua luonnetta. Orvo tuntuu rakastavan omaa ääntään; repliikkien sisällön lisäksi olennaista niissä on myös niiden pituus. Määritelmäni mukaan Orvolla on Toisen osan ensimmäisessä kohtauksessa peräti viisi monologia, vaikka periaatteessa hänen puheensa on melkein yhtä pitkää yksinpuhelua, joka välillä keskeytyy Orvon vastatessa hänelle esitettyihin kysymyksiin. Mikä tahansa aihe tuntuu nopeasti kääntyvän Orvon itsekorostukseksi. Kuvaannollisuus ei ole kovinkaan omaperäistä, vaan helposti ymmärrettävää ja tutuntuntuista: mänty on ”nähnyt verta” ja sillä on ”monta tarinaa kerrottavanaan”. Orvo viljelee myös paljon kuvailevia adjektiiveja: ”onneton”, ”valontäyteinen” ja ”avara”. Kesken Orvon monologin näyttämöohjeessa kerrotaan pikaveneen kulkevan ohi (Melleri 1984, 42). Näin Orvon perinteeseen nojaava sivistyneisyys ja moderni maailma kohtaavat. Orvo pitää kuitenkin roolistaan kiinni; hän huutaa moottorin ”ulvonnan” yli: ”Yhä se päilyy sitä samaa tunnetta joka minussa taiteilijaa on, ja tulee olemaan...” (mt.). Käyttämällä parenteesissa metaforaa ”moottorin ulvonta” Melleri jatkaa draaman kaunokirjallista luonnetta

painottavaa linjaansa. Näytelmän sisäisessä maailmassa Orvo jatkaa romanttis-runollista tyyliään vanhahtavalla sanalla ”päilyy”.

Melleri vitsailee mahtipontisen, metaforisen runokielen kustannuksella. Orvon juhlakirjan erään luvun nimeksi mainitaan ”Turjanjärvi – Orvon lahjakkuuden lapsivesi” (Melleri 1984, 42). En ole pystynyt selvittämään, kuka todellinen kirjailija olisi toiminut Usko Nisumaa -nimisen kirjailijan esikuvana (mt.). Orvon repliikit muuttuvat yhä enemmän yksinpuheluiksi. Samalla niistä tulee vielä mahtipontisempia ja niin ikään runollisempia:

Minä olen yhtä tämän maiseman kanssa, kenties elän jo sen kirkasta ja korkeaa syksyä mutta jossain täällä (painaa käden sydämelleen) ovat vielä jäljellä muutkin vuodenaajat, aavistus ikuisuudesta kasvamisen, kukoistamisen ja kuihtumisen loputtomana kiertona... (liikuttuu omista sanoistaan, mutta nielee miehekkäästi kyynelensä) (Melleri 1984, 42.)

Sanat ovat suuria, esimerkiksi ”aavistus ikuisuudesta” ja ”loputtomana kiertona”. ”Korkea syksy” lienee jonkinlainen metafora. Korostaakseen Orvon pompöösiä luonnetta Melleri on lisännyt parenteeseihin esitysohjeita. Käden painaminen sydämelle symboloi suuren tunteen kokemista. Melleri vielä erikseen mainitsee Orvon ”liikuttuvan omista sanoistaan”. Kyynelten nieleminen ”miehekkäästi” on monitulkintainen ilmaus; onko adverbi ”miehekkäästi” tekemisen tapa, joka näyttelijän tulisi toteuttaa elävässä esityksessä, kaunokirjallisuusluonteista ironiaa ”miehekkäästi” käytöksestä vai kenties Orvon tai kirjailijan oma näkemys maskuliinisuudesta?

Näytelmässä esiintyy myös Naistoimittajaksi nimetty roolihahmo, jonka nimikin kyllä mainitaan: Christine (Melleri 1984, 41). Naistoimittajan tehtävänä on myötäillä päiväsankarin paatosta. Median edustajana Naistoimittaja käyttää asiallista kieltä. Kovin runollisiin mittasuhteisiin hänen muutamat repliikkinsä eivät nouse. Toimittajana hän enemmänkin kierrättää kulttuurisesti vakiintuneita sanontatapoja kuin luo uutta, esimerkkeinä tästä ilmaukset ”suuri yleisö odottaa kärsimättömänä” sekä ”juurien etsiskely” (mt. 41–42). Jälkimmäinen on periaatteessa metafora. Ensimmäinenkin ilmaus on ainakin jollakin tasolla kuvaannollinen, sillä ”suuri yleisö” ei tässä tarkoita vain mitä tahansa suurta ihmisjoukkoa, vaan tiettyä, hieman abstraktiakin ”yleistä

mielipidettä”.

Väärin muistettu Peer Gynt -sitaatti ei jää Orvoa vaivaamaan, vaan hän jatkaa yksinpuheluun: ”Teatterissa on pettava lumonsa, sitä voi alkaa luulla itseään joksikin toiseksi henkilöksi” (Melleri 1984, 43). Repliikissä ei välttämättä ole ilmiselviä runokielen tyyppi- tai lausepiirteitä, mutta jotakin arkisesta erkanevaa siitä on luettavissa. Tästä olisi ehkä mahdollista tehdä jonkinlainen analogia Orvon elämään; omassa elämässään voi alkaa luulla itseään joksikin toiseksi, varsinkin jos esittää elämänsä kuin näytelmää. En kuitenkaan välttämättä kutsuisi elämän ja teatterin välistä suhdetta allegoriaksi, sillä teatteri ja sen käytänteet eivät ole Orvolle symboleja, vaan konkreettisesti hänen elämässään läsnä. Jollakin tavalla ajatus olisi sovellettavissa Andersiin, jonka teatterina ovat toimineet huumeet ja näyttämönä ulkomaat. Toisaalta Anders tuntee itsensä joksikin toiseksi myös palattuaan entiselle kotiseudulle, ikään kuin hän joutuisi Turjantaustassa esittämään jotakin, mitä ei (enää) ole. Tällaisia yhteyksiä on mahdollista pohtia myös siitä lähtökohdasta, että Anders on Orvon poika. Toiseuden ja vierauden kokemukseen palaan myöhemmässä vaiheessa käsitellessäni näytelmän monimerkityksistä nimeä.

Orvo pyrkii vetoamaan yleisöönsä kansallismielisellä retoriikalla. Siihen ei sisälly hankalia metaforia, vaan pikemminkin Orvo hyödyntää tuttuja aineksia ja ”kohottavaa” kuvailua:

Viime yönä minulle tuli eräs ajatus mieleen... [...] Tässä se on, näin minä sen kiteytin: ”Me olemme ennen kaikkea suomalaisia. Kaipaamme tätä maata, näitä suoria ja teeskentelemättömiä ihmisiä, Pohjanmaan tuulten ahavoittamia kasvoja, tämän maan vapauttajien jälkeläisten lujia käden puristuksia...” (Melleri 1984, 43.)

Voimakkaat, kuvailevat adjektiivit (”teeskentelemätön”, ”luja”) värittävät kielenkäyttöä. Näyttämöohjeessa mainitaan, että kesken Orvon puheen ohi kulkee amerikansuomalainen turistiryhmä (Melleri 1984, 43). Tämä on ehkä jonkinlainen muistutus Etelä-Pohjanmaa/”syvä etelä” -rinnastuksesta. Voisi tehdä myös sellaisen tulkinnan, ettei Orvon kuvaamaa Suomea tai suomalaisuutta enää sellaisenaan ole olemassa, jos on koskaan ollutkaan. Ulkomaailma on läsnä Turjantaustassakin.

Kohtauksen loppupuolella seuraa vielä Orvon pitkä isänmaallinen monologi, jonka teemana ovat sankarit ja pohjalaisuus. Monologi sisältää viittauksia Suomen historiaan sekä keskeisiin suomalaisuuden representaatioihin; Orvo puhuu etenkin sodista ja *Tuntemattomasta sotilaasta* (Melleri 1984, 43–44). Pohjalaista luonteenlaatua hän kuvaa metaforisesti: ”koskena kuohuva, kaikki sulut tieltään murtava” (mt. 44). Patrioottinen puhe hyödyntää kuitenkin suurimmalta osaltaan tuttua, yleisessä käytössä olevaa kuvastoa ja retoriikkaa. Orvon puheessa vilahtaa myös retoristen keinojen arviointia: ”Jos heitä (jääkäreitä) olisi kutsuttu Suomen Kansalliseksi Vapautusrintamaksi, tämä nimenomaan nuorisoon vetoava romanttinen ja kapinallinen puoli olisi tullut esiin!” (mt. 43–44). Orvon repliikki jatkaa näytelmässä jo aiemmin useasti ilmennyttä kielellisten (ja runollisten) kysymysten pohdintaa. Aivan kohtauksen lopulla Orvo esittelee vielä kuulijoilleen ”salaman halkaiseman vanhan petäjän, jonka juurelle on tarinan mukaan haudattu Musta Raamattu” (mt. 44–45). Mustaraamattu (useita kirjoitusasuja) on magiaa ja uskomuksia käsittelevä kirja (Gummeruksen uusi tietosanakirja 1987c, 1218), jota on ajatuksellisesti hieman hankala yhdistää Orvon kansallismieliseen maailmaan. Toisaalta teatteri-ihmisenä Orvo osaa hyödyntää tällaisen tarinan dramatiikkaa omiin tarkoituksiinsa. Lopuksi Orvo toivoo, ettei illalla juhlissa tulisi pitkiä puheita (Melleri 1984, 45). Tämä osoittaa Orvon sokeuden omalle itselleen tai ainakin itseriittoisuuden; lähes koko kohtauksen ajan hän on itse pitänyt oikeastaan yhtä pitkää monologia, joka on keskeytynyt vain hetkittäin.

Toisen osan toinen kohta alkaa Aatoksen monologilla. Aatos suunnittelee kostavansa Untamalalle kirjoittamalla lehteen (mt. 46). Ensimmäinen runokieltä muistuttava sana on metonymia ”kynämies” (mt.), joka toimii tässä yleisnimenä kirjailijalle tai muulle kirjoittajalle. Aatos luonnostelee kirjoitustaan:

”Erkki Johannes Untamala, 35, Keskusta, lähellä puolueen niin kutsuttua Mustaa Tusinaa, pahoinpiteli kansanpelimanni Aatos Kärmeshautaa paikallisen lomakylän terassilla...” Ei, vaan Kärmeshaudan UFO-havaintojen ansiosta perustetun lomakylän terassilla! (Melleri 1984, 46.)

Orvon tapaan myös Aatoksella on taipumusta itsekorostukseen. Näyttää siltä, että hyvin korrekti kieli, kirjakielisyys ja ylätyyli ovat tapoja korostaa omaa itseä. Tästä

poikkeuksen tekee Untamala, jolle tällainen tyyli tuntuu suurimmaksi osaksi olevan luonnollista ilmaisua. Hän on ikään kuin sisäistänyt sivistyneen opettajan roolin, kun taas Orvon ja Aatoksen kielenkäyttö on tarkoitushakuisempaa ja tilannekohtaisempaa. On myös kuvaavaa, että Toisen osan toisen kohtauksen aloittava monologi koostuu suurimmaksi osaksi Aatoksen ääneen lukemasta kirjeestä: kirjalliseksi tarkoitettusta materiaalista. Kyse on siis harkitusta ja huolitellusta kielenkäytöstä. Vihjauksen Keskustapuolueen niin sanotusta Mustasta tusinasta lienee tarkoitus herättää epäluottamusta Untamalaa kohtaan. Asiallinen kieli liukuu nopeasti mahtipontiseksi itsekorostukseksi, joka pateettisuudessaan luo runokielistä vaikutelmaa:

”Vaarasta välittämättä, altistuen säteilyn lisäksi ymmärtämättömien pilkalle, Kärmeshauta teki havaintonsa nostaakseen matkailuelinkeinon pitäjän perinteisten elinkeinojen rinnalle, ja mikä on palkka? Väkivaltainen päällekkarkaus! Kuka ottaa vastuun? On Santeri Alkion perintö kovissa kourissa, myös kunnallispolitiikan näyttämöllä...” (naurahtelee häijyesti itseksensä) (Melleri 1984, 46.)

Santeri Alkion mukaan nimetyn opiston Internet-sivustolla Alkiota kuvaillaan ”Maalaisliiton (Keskustan edeltäjän) henkiseksi isäksi” (Www2). Aatoksen tarkoituksena lienee vihjata, että Untamalan toiminta on kaikin puolin haitaksi Turjantaustalle, mutta Alkio-viittaus viinaanmenevän Aatoksen kynästä on ontuva; Santeri Alkion perintöä oli muun muassa kieltolain voimaantulo hänen toimiessaan sosiaaliministerinä (Www3). Alkion mainitseminen on kuitenkin syytä panna merkille, sillä se myös vahvistaa ”Turjantaustan” viittausta Ilmari Turjaan. Turjan käsitystä suomalaisuudesta on luonnehdittu ”alkiolaisuudeksi” (Räty-Hämäläinen 1981, 212). Runokielistä vivahdetta voi ehkä löytää suurista sanoista (”vaarasta välittämättä”) tai muuten vähemmän käytetyistä ilmauksista (”ymmärtämättömät”). Henkisestä perinnöstä puhuttaessa ”kovissa kourissa” on ilman muuta metafora. Oman lisänsä tuovat myös ilmeisen retoriset kysymykset, vaikka ne eivät sinänsä oikein runokieltä edustakaan. ”Näyttämö” on poliittisessa yhteydessä käytettynä varsin tyypillistä kieltä.

Andersin seuraava lyhyt yksinpuhelu tuntuu olevan jo silkkaa runoutta ja irti selkeistä yhteyksistä näytelmän todellisuuteen.: ”Minä en ole täällä sattumalta! Sattuma, se on vaan nimi sille mikä ei näy... Näkymättömät langat, jotka solmiutuu yhteen... umpisolmuun! Kuinka monta kertaa poikuus on menetettävä? Ja lopulta ruumiin

kanssa...” (Melleri 1984, 46.) Kieltämällä sattuman Anders pyrkii antamaan olemassaololleen merkityksen, huolimatta hänen syntymänsä ilmeisestä suunnittelemattomuudesta. ”Näkymättömät langat” on ehkä metafora syille, joita Anders on palannut entiseltä kotiseudultaan etsimään. Poikuusviittaus sen sijaan jää tällä erää jokseenkin kryptiseksi, vaikka poikuuden menettäminen sinänsä on Mellerin tuotannossa toistuva teema (Anhava 2011, 369). Nekrofiilisen viittauksen kohteena lienee Tanskassa kuollut Sue, joka esiintyi Andersin unessa (Melleri 1984, 27).

Aatos puhuttelee Andersia ”muukalaiseksi” (mt. 46). Voi ajatella, että ilmaus viittaa paitsi tuntemattomaan henkilöön, myös avaruusolentoihin. Avaruusolennoksi Anders saattaakin itsensä tuntea palattuaan maailmalta kotipaikkakunnalleen. Toisaalta näytelmän edetessä voi ajatella myös toisinpäin; ehkä kauan kadoksissa ollut isä ja muut menneisyydestä tutut hahmot saattavat tuntua Andersista ”muukalaisilta” tai ”vierailta”. Symboliikka liittyykin nimenomaan koko näytelmän tasoon. Aatos tuskin tietoisesti tekee tällaista analogiaa puhutellessaan Andersia.

Tunnistaessaan Andersin Aatos alkaa käyttää käännettyä sanajärjestystä, josta tulee loromainen vaikutelma: ensin ”kovin olet tutun näköinen”, sitten ”isäsi näöstä tunsin: niin olet kuin Orvo nuorena” (mt. 47). Toistuvan inversion käytön voi mielestäni tulkita runokieleksi. Oma lukunsa ovat Orvon vanhojen elokuvien nimet ”Söörnäisten hurmion sauhu” sekä ”Kalmakorven kirot” (mt.), jotka liittyvät aiemmin mainittujen fiktiivisten teosten nimien jatkumoon. ”Söörnäisten hurmion sauhu” sisältää kaksi peräkkäistä metaforan tapaista, ja lisäksi Sörnäisten nimi on vanhahtavassa muodossa. Metaforien kuvallisuus on kuitenkin hataraa. Sörnäinen alueena tuskin voi kokea ”hurmiota”, tuskin tämä hurmiokaan ”sauhuta”, mitä se tässä yhteydessä sitten tarkoittaa. Mellerin tarkoituksena lieneekin, ettei se tarkoita mitään; epämääräisten metaforien funktio on ironisoida vanhoja Suomi-filmejä. Molempien elokuvien nimissä humoristinen vaikutelma syntyy mahtipontisista ja vanhahtavista sanoista, kuten ”hurmio” ja ”kirot”. Jo Mellerin nuoruuden teksteistä löytyy runo nimeltä *Suomi-filmi*, jossa vanhoihin elokuvaan suhtaudutaan ironialla, mutta toisaalta mukana on myös tietynlaista haikeaa nostalgiaa (Melleri 2007, 29). Siriuksen vieraissa asennoituminen näyttää olevan samankaltainen; tosin ironia hallitsee ohi nostalgian.

Anders jatkaa kryptistä linjaansa: ”Tulin maksamaan velkani... [...] Kaikille”. (Melleri

1984, 47.) On epäselvää, onko velka tässä rahallista vai henkistä laatua – luultavasti molempia. Aatos tuntuu puolestaan osittain jatkavan omaa monologiaan, vaikka pyrkiikin dialogiin Andersin kanssa: ”Maa ei voi kuulua kenellekään, intiaanit sen jo tiesi! Vasta sen jälkeen kun minä pääsin maasta irti, minulle on paljastettu asioita... Minulla on tietoja, sellaisia että jos suuni avaisin niin se kaatuis hallitus tässä maassa...”. (Melleri 1984, 47.) ”Maasta irti” viittaa sekä maiden omistusoikeuteen että Aatoksen UFO-kokemukseen. Aatos ja Anders puhuvat välillä ristiin; he eivät ymmärrä toisiaan tai eivät välitä ymmärtää. Anders on tullut tapaamaan Mattia (Mt.). Aatoksen repliikki liikkuu runokielen rajamailla:

Äitivainaa siitä puhui, että se on Jumalan rangaistus, sellainen poika, esikoinen! ...Kahdeskymmenesensimmäinen kromosomi kolminkertaistunut, sanoo tiede. Minä otin kirjastoautosta sen ”Lajien synnyn”, mutta se on jo vanhentunutta tietoa. Taantumisen on jo alkanut: pian ihminen kävelee taas neljällä jalalla... No, katso vaikka ympärillesi vaan... (näyttää yleisöä)” (Melleri 1984, 47–48.)

Aatoksella esiintyy edelleen inversiota. Ajatus ”Jumalan rangaistuksesta” ei ehkä ole selkeästi runokieltä muttei oikein arkikieltäkään. Selvintä on ehkä määritellä se osaksi uskonnollisen kielen diskurssia; uskontoa tuntematon henkilö ei välttämättä käsittäisi tämän repliikin perusteella ajatuksen merkityssisältöä. Repliikissä ei esimerkiksi selitetä, kohdistuuko rangaistus vanhempiin vai lapseen tai mistä syystä rangaistaan. Ilmaus ”Jumalan rangaistus” ikään kuin sisältää ajatuksen synnistä, jota ei kuitenkaan mainita. Tieteen ”sanominen” on periaatteessa metafora, mutta ilmaus on kuitenkin tavanomainen. Ihmisen käveleminen neljällä jalalla voisi määrittäjä jonkinlaiseksi metonymiaksi viitaten ihmisen esimuotoihin tai ylipäätään ihmisen elämellisyyteen.

Seuraavaksi Matilla on repliikki, jonka olen määritellyt monologiksi, sillä se ei kohdistu selvästi Aatokselle eikä Andersille. Monologissa on tarkkoja, kuvailevia yksityiskohtia, kuten ”korkkiin kaiverrettu pääkallon kuva” ja ”putkenpätkästä tehty tussari” (Melleri 1984, 48). ”Tussari” on puhekielinen sana. Seuraavalla sivulla Aatos käyttää ilmaisua ”kohtaat minut nyt murheellisessa alennuksen tilassa” (mt. 49), joka on luonteeltaan varsin kaunokirjallinen ja pateettinen, vaikka ei sisällä ainakaan kuvakieltä. ”Teurastakaa syöttövasikka, tuhlaajapoika palaa kotiin!” on Aatokselle harvinainen

viittaus *Raamattuun*, kertomukseen tuhlaajapojusta (Raamattu 1992, Luuk. 15:11–32). Aatos rinnastaa Andersin Raamatun tuhlaajapoikaan. ”Kyllä sitä ihminen muistaa melkeen mitä vaan kun on muistaakseen...” (Melleri 1984, 49) lähenee myös runokieltä, sillä muistamisella on tässä epätyypillinen merkitys. Andersin ”voi olla että tulee tuomioita” (mt.) liittyy Andersin ja Matin salaseuran toimintaan, joten sen merkitys ei välttämättä ole kuvaannollinen. Samoin Matti nimittäessään Andersia ”päälliköksi” (mt.) voi käyttää kyseistä sanaa täysin kirjaimellisessa merkityksessä. Salaseuran kontekstissa ”tuomiot” voivat olla todellisia, samoin kuin Andersin asema ”päällikkönä”.

Kuten Aatoksella, myös Iiriksellä esiintyy käännteistä sanajärjestystä, esimerkiksi ”lehdessä luin” ja ”sinä sen kerran rikoit” (Mt. 49–50). ”Posliinikoira” (mt. 50) on Mellerin tuotannossa toistuva, ilmeisesti omaelämäkerrallinen elementti; hän mainitsee posliinikoirat myös isoäidistään kertovassa runossa *Sukupuusi: Adolfinan sukusiinit* (Melleri 2007, 73), joka sisältyy *Schlaageriseppeliseen* (1978). Sekä inversion käyttö että yhteys Mellerin isoäitiin synnyttävät vanhanaikaisen vaikutelman Iiriksestä. Iiriksen puhussa nuoruudestaan ja etenkin Orvosta esiintyy tarkkoja, kuvailevia yksityiskohtia (Melleri 1984, 49–52). Andersin metaforat ovat yksiselitteisemmin runollisia: ”Viha ja häpeä, ne ovat hyviä opettajia. Ainoita opettajia...” (mt. 50). Anders myös toistaa Iiriksen ”pää lähti irti” -repliikin (mt.). Toiston avulla repliikki irtoaa asiayhteydestään ja saa kuvaannollisia merkityksiä tai ainakin erityistä painoarvoa.

Iiriksen siteeratessa Orvon vaimon lehtihaastattelua kielen ja roolihenkilön välinen yhteys hämärtyy: ”Olin joutunut koko sukupolveni lailla maailmankatsomukselliseen kriisiin. Etsin epätoivoisesti jotain, luin Hesseä ja olin kiinnostunut okkultismista... Silloin Orvo astui elämäniin.” (Mt. 51.) Olisiko repliikki tulkittava Iiriksen vai Angelan hahmoon liittyväksi? Toisaalta sen sävy kuulostaa hämmentävästi myös Orvolta. ”Astua jonkun elämään” on metafora mutta ei kovin mielikuvituksellinen sellainen. Hetkeä myöhemmin Iris toteaa omalla äänellään: ”Muistot minulla on, ja ne minä haluan pitää puhtaana...” (mt.). ”Puhtaat muistot” on jo selkeämmin runokieltä. Anders toistaa aiemman ”en ole täällä sattumalta” -repliikkinsä (mt.). Toiston lisäksi merkittävää on konteksti; vaikka Anders puhuu itseksensä, seuraa hänen repliikkinsä Iiristä, joka on juuri maininnut Orvon. ”Täällä oleminen” ei siis välttämättä ole vain olemassaoloa

koskeva kysymys, vaan ehkä Anders on juuri tällä hetkellä Turjantaustassa siksi, että hänen on kostettava Orvolle. Kuten Anders ja Aatos aiemmin, myös Anders ja Iris puhuvat välillä ristiin. Etenkin Iris on uppoutunut omiin ajatuksiinsa; hän muun muassa samastaa Orvon ja Orvon esittämät ”elokuvien sankarit” (Melleri 1984, 51). Fantasian ja todellisuuden sekoittuessa runokielisyys lisääntyy.

Käsitys Andersin aiemmin mainitsemasta ”velasta” selkiytyy. Anders toteaa Orvosta: ”Se maksoi minusta, ja mä olen sen sille velkaa, elämästäni... Ja nyt alkaa olla kanttia maksaa kaikki takaisin. Nykyrahassa!” (Mt. 53.) Puheen velasta (Orvolle ja ”kaikille”) voi nähdä koston symbolina, jolloin Anders onkin oikeastaan velkaa itselleen. Samalla takaisinmaksu ”nykyrahassa” tarkoittanee jotakin aivan muuta kuin konkreettista rahaa, ehkä moninkertaista kosta. ”Veden kantaminen kaivosta” (mt.) on merkitykseltään kirjaimellinen, mutta Andersin repliikin kontekstissa se on myös Iiriksen vaatimattomien elinolojen symboli. Iiriksen ja Andersin riidellessä Orvosta dialogi lisääntyy, runokieli vähenee.

Kohtauksen loppupuolella Andersilla on lyhyt dialogi Matin kanssa. ”Ulkomaanrahaa” (mt. 54) -tyyppiset ilmaukset kertonevat siitä, että Matin kanssa kommunikoidessaan Anders laskeutuu Matin ”tasolle” ja ehkä palaa samalla omaan lapsuuteensa. Matin piilottaessa salaseuran rahoja Andersilla on vielä monologi, joka on alusta loppuun runoutta, kuin suoraan jonkin Mellerin runokokoelman sivuilta:

Katkennut filmi kieppuu ulos kelalta. Se tanssii konehuoneen lattialla. Sitä tulee hetkessä monta kymmentä metriä, projektori louskuttaa; sisällä Kino Elo-Huvissa penkit kolisee, valkokankaan valaistuun suorakaiteeseen nousee poistuvia päitä, pystyynnostettuja kauluksia, nuoret parit pitää toisiaan kädestä, joku sytyttää tupakan katulyhdyn alla ja luulee näyttävänsä Eddie Constantinelta... Minä pysäytän sen, projektorin, ja tulee pimeä... Rautakamiina hehkuu punaisena nurkassa, Kino Elo-Huvi, minä kävelin sen ohi yhtenä yönä, laudat oli lyöty ikkunoihin, ovet naulattu kiinni...” (Melleri 1984, 55.)

Kuten jo aiemmin olen esittänyt, katkennut filmi voisi kuvata Andersin sekavaa elämäntilannetta. Lopussa esiintyy Mellerille hyvin tyypillinen hylätty paikka tai rakennus, tässä tapauksessa elokuvateatteri. Monologissa on myös paljon

runokuvamaista kuvailua. Toisen osan alaotsikon ”eikä kukaan pysäytä projektorista” (Melleri 1984, 39) muuttuu tässä muotoon ”minä pysäytän sen, projektorin”. Ikään kuin Anders hylkäisi menneisyyden ja tekisi jonkin ratkaisevan päätöksen, joka muuttaa tapahtumien kulun. Matin viimeinen repliikki Andersille sisältää paradoksin: ”Sitä minä en sano... en kenellekään, että ne rahat on täällä, Salaseuran Päämajassa.” (mt.). Matti sanoo repliikin Andersille ja näin kumoaa sen merkityssisällön ja vieläpä painottaa ”täällä, Salaseuran Päämajassa”.

Toisen osan kolmannen kohtauksen alussa Orvo korostaa Turjantaustan merkitystä itselleen: ”Kiertokäynti järvellä! Mutta ehdottomasti pukseerilla! Ette taida kukaan tietää mikä pukseeri on... (puksuttaa)”. (Mt. 56.) Orvo käyttää myös vertausta: ”Pukseerin puksutus tyynessä kevätillassa: sehän on kuin musiikkia!” (mt.). Ikään kuin Orvo käyttäisi ”pukseeri”-sanaa vain sanoakseen toimittajille: ”Minä olen paikkakuntalainen, te ette.” ”Pukseerin puksutuksessa” on myös alkusointu. Naistoimittaja mainitsee lukeneensa ”Kuka kukin on” -teoksesta, että Orvon lempiharrastus on pahkojen keräily (mt.). Orvo innostuu ja siteeraa mainittua (fiktiivistä) teosta ilmeisen sanatarkasti: ”Samoilu luonnossa, ja kaikkinaiset luonnon ilmiöt, eritoten pahkat...” (mt.). Tästä alkaa Orvon monologi:

Kuten olette huomanneet, täällä minusta tulee aina Lauri. Se on toinen minäni joka pysyy julkisuudelta piilossa! Lauri joka aina näytäntökauden jälkeen palaa tänne ja pukee ylleen samat vanhat maalityhraiset verryttelyhousut, pyöränkumin paikkaustarpeilla korjatut kumisaappaat ja astelee verkkaan mättäältä mättäälle: (hiipii, deklamoi) ”Lauri poika metsässä häirii katsaleepi puita väirii...” Täällä minä voin päästää irti sen itseni joka inhoaa kaavoja ja virallisuutta yli kaiken, joka tahtoo vaan kuunnella metsän huminaa ja sulautua panteistiseen luonnontunteeseen... (Melleri 1984, 56–57.)

Monologi on yksityiskohdiltaan rikas kuvaus, mutta siinä on myös tietynlainen sisäinen ristiriita. Ensin siteerataan *Seitsemää veljestä* (Kivi 1993, 41) ja korostetaan yksinkertaista elämänmuotoa. Lopuksi kuitenkin puhutaan suorastaan akateemiseen sävyyn ”panteistisesta luonnontunteesta”. Kuten aiempi Peer Gynt -lainaus, myöskään Kivi-sitaatti ei ole aivan sanatarkka. Orvon monologi on mitä suurimmassa määrin

laskelmoitua esitystä lehdistölle. Runollisuus syntyy intertekstuaalisuudella ja toisaalta tarkoilla, kuvittavilla yksityiskohdilla. Lauria voi tässä pitää jo yksittäistä symbolia laajempänä allegoriana sille imagolle, jonka Orvo haluaa itsestään esittää. Lukijan (tai katsojan) on tiedettävä, mihin Orvo viittaa ja millainen *Seitsemän veljeksien* Lauri on. Tämä on vain yksi esimerkki Mellerin tavasta punoa kirjallisten viittausten verkkoa, joka tavallaan luo taustan, pohjan tai maiseman koko näytelmälle. Parenteesin maininta deklamoinnista kuvaa monologin esityksellistä ja teeskentelevääkin sävyä. Runokielen käytöllä on tarkoitus herättää kotiseutuhenkisiä ja isänmaallisia tunteja kuulijoissa.

Untamalan ilmaus ”kylänraitilla” (Melleri 1984, 57) ei ehkä ole kaupunkilaisen korvissa arkikieltä, mutta maaseudulla, menneisyydessä ja ylipäätään Mellerin maailmassa se edustaa yleiskieltä. Orvo on mielissään itseensä kohdistuvasta huomiosta (Naistoimittaja, Untamala), mutta esittää vaatimatonta. Orvon populismi uppoaa hyvin yleisöön ja tarttuu Naistoimittajan repliikkiin: ”Mutta Suomen kansa ei unohda!” (mt.). Vaikka kokonaisella kansalla tuskin on yhteistä muistia tai unohdusta, tässä on kuitenkin kyse vakiintuneesta poliittisesta jargonista, varsinkin kun se tulee toimittajan suusta.

Orvo jatkaa mahtipontisella linjallaan: ”...mutta katsella niitä (vanhoja elokuviaan), kaikkien näiden vuosien jälkeen, ei, siihen ei minusta ole!” (mt.). Repliikki ei varsinaisesti sisällä runokielen keskeisimpiä piirteitä, mutta sanajärjestys ja kieltoisanan toisto luovat arkikielestä poikkeavan, teatraalisen vaikutelman. Teatraalisen puheenparren ohessa Orvo muistaa myös aika ajoin korostaa älykkyyttään ja sivistystään käyttämällä akateemiselta kuulostavaa kieltä: ”Tänään aletaan kyllä taas kaivata sankareita, tilastolliset keskimääräisyydet ovat lakanneet kiinnostamasta ihmisiä...” (mt.). ”Tänään”-sana on tässä kontekstissa metonymia (synekdoke); Orvo ei tietenkään puhu juuri meneillään olevasta päivästä, vaan viittaa yleisesti nykyaikaan, jonka osa myös senhetkinen päivä on. Tällaiset metonymiat ovat niin yleisiä, että ne jäävät helposti huomaamatta.

Kaikki ei-kirjaimellinen ei ole välttämättä kuvaannollista. Orvon sanoessa ”Erkki, ystävä hyvä, älä viitsi kiduttaa minua” (mt.) kyse ei ole kirjaimellisesta kidutuksesta eikä edes oikeastaan minkään kieltämisestä. Orvo tarkoittaa päinvastaista; hän nauttii tilanteesta eikä halua sen loppuvan. Ainakaan humoristisessa mielessä Orvon repliikki

ei ole myöskään ironiaa, sillä Orvo haluaa uskotella olevansa vaatimaton henkilö, jolle tällainen huomio on ”kidutusta”. Välillä Melleri alleviivaa kielenkäytön esityksellistä luonnetta parenteseilla, välillä roolihenkilöiden tarkoitusperät jäävät lukijan pääteltäviksi.

Orvon ”läpimurtorooli” on ollut elokuvassa ”Anders, laitakatujen kasvatti” (Melleri 1984, 58). Elokuvan nimi on hädin tuskin metafora, riippuen miten ”kasvatti” ymmärretään. Vaikka kadut eivät varsinaisesti kasvata ketään, voi kaduilla kuitenkin kasvaa. ”Läpimurtorooli” edustaa arkipäiväistä metaforista kieltä. ”Näköradio” (mt.) ei taas ole oikeastaan metafora lainkaan; se on ainoastaan television vanha nimitys. Herää tietysti kysymys, voiko yhdyssanoja ylipäätään pitää metaforina. Niiden sisällä ei varsinaisesti ole kyse korvaamisesta eikä vertaamisesta. Periaatteessa kaksi ajatusta luo niissä uuden merkityksen, mutta kumpikaan ei välttämättä ole erityinen pääajatus (”tenor”) tai ilmaisuväline (”vehicle”).

Untamala mainitsee Orvon ensimmäisen elokuvan, keuhkotautiparantolaan sijoittuvan ”Lemmen basiliskit lentelevät” (mt.), joka kuuluu nimenä samaan mahtipontiseen osastoon kuin ”Söörnäisten hurmion sauhu”. Metatafora on tässä kuitenkin selkeämpi ja konkreettisempi, joskin vielä korkealentoisempi. Basiliski on siivekäs taruolento (Gummeruksen uusi tietosanakirja 1987, 155), jonka voi ajatella lentävän, kun taas hurmio ja sauhu ovat sanoina abstraktimpia. Koska basiliskeja ei ole olemassa, voi ”lemmen basiliskien” tulkita kuvaavan rakkauden kummallisuutta tai mahdottomuutta. Basiliski on myös paholaisen vertauskuva keskiajan kristillisessä taiteessa (mt). Eksoottisen ”basiliskin” ja rakkaudesta käytetyn vanhahtavan ”lempi”-sanan yhdistäminen synnyttää kuitenkin niin yliampuvan yhteisvaikutelman, että turhan tosissaan sitä ei kannata ottaa – eikä liene tarkoituskaan. Orvon elokuvien nimet eivät silti ole kaikki vain huvittavan naiiveja irtovitsejä, vaan ainakin yhdellä niistä (”Anders, laitakatujen kasvatti”) on yhteys myös näytelmän tapahtumiin: Orvon avioton poika Anders on saanut nimensä Orvon elokuvan mukaan. Yliampuvedustaan huolimatta myös ”lemmen basiliskit” voisi viitata Orvon ja Iiriksen suhteeseen ja sen mahdollisesti kohtalokkaisiin seurauksiin.

On vaikea määritellä, minkä roolihenkilön kielenkäyttöön nämä elokuvien nimet oikeastaan kuuluvat. Naistoimittaja puhuu tässä kohtauksessa ensimmäisenä

”Söörnäisten hurmion sauhusta”, mutta Aatos on jo maininnut sen edellisessä kohtauksessa. Untamala taas muistaa Orvon elokuvan ”Lemmen basiliskit lentelevät”. Molemmat kuuluvat itsestään selvästi Orvon menneisyyteen, joten ne voisi liittää myös Orvon henkilöhaamoon. Toisaalta tuskin Orvokaan näitä elokuviansa nimiä on alkujaan keksinyt. Yksiselitteisintä lienee määritellä ne ylipäätään *Siriuksen vieraiden* kielelliseen maailmaan kuuluviksi siinä missä muilta kirjailijoilta lainatut sitaatitkin. Fiktiivisten teosten (elokuvien tai kirjojen) nimet ovat muissakin yhteyksissä Mellerin keino ironisoida vähemmän merkittävää taidetta; esimerkiksi romaanissa *Tuomiopäivän sävärit* mainitaan runoilija Ilppo Koiruohon runokokoelma ”Platonin luolavertauksen häilyvien tulien valossa” (Melleri 2010, 501).

Orvon nuori vaimo Angela purskahtaa nauruun kuullessaan ”lemmen basiliskeista” (Melleri 1984, 58). Tällä tapahtumalla on ehkä jonkinlainen todellisuuspohja, sillä Mellerin elämäkerrassa mainitaan hänen silloisen vaimonsa Kaija Kankaan epäilleen ”lemmen basiliskien” ja muiden vastaavien ideoiden toimivuutta (Anhava 2011, 321). Angelan huvittuneisuus kuvastaa kuitenkin myös aikojen muuttumista ja sukupolvien vaihtumista. Toisaalta Angelan kanssa lähes samanikäinen (Melleri 1984, 5) Untamala ei ole lainkaan huvittunut (mt. 58). Ehkä kyse on myös kaupungin ja maaseudun erosta. Aiemman kohtauksen (mt. 40) perusteella voi arvella, että Angela on kaupunkilainen, kun taas turjantaustalaisille Orvo on juhlistettu sankari, jonka tekemisiä ei kritisoida.

Orvo käyttää murteellisia ilmauksia silloin, kun se tilanteeseen sopii: ”Minä, rehti maalaispoika, rukihisella leivällä ja fiilillä kasvatettu, esittämässä Sörkan sälli...” (mt. 58–59). Murre vaikuttaa olevan osa esitystä. Toisaalta Orvo on kuitenkin alkujaan Turjantaustasta kotoisin; kaikesta teatraalisuudesta huolimatta hänen puheissaan lienee todellisiakin ajatuksia ja tunteita pohjalla. Lisäksi on hyvä muistaa, että viime kädessä puhuttu kieli nimenomaan on tapa esittää asioita toisille ihmisille; näin ollen kaiken kielen voi ajatella olevan tietyllä tasolla esitystä.

Jälleen seuraa Orvon monologi:

Mennyt on mennyttä. Vanha pukseeri on ollut telakalla, mutta kenties vielä jonain päivänä... (puksuttaa mietteissään) Kohdakkoin tulee kuluneeksi neljäkymmentä vuotta siitä kun otin ensimmäisiä askeleitani näyttämön palkeilla, eräässä

unohdetussa Agapetuksen komediassa, Turjantaustan Nuorisoseuran kesäkulissien edessä... Monet painostavat minua, periaatteessa minä inhoan taiteilijajuhlia, mutta voi olla että minun on alistuttava... Molskille mieli kyllä palaa, aina välillä, keskellä turhauttavaa paperisotaa, kun aurinko paistaa Bulevarditeatterin johtajan huoneeseen katon kuplaikkunoista... ja harjoitushuoneesta pitkän käytävän päästä, kantautuu miekkojen kalske... No, kierros on tehty, eroamme hetkeksi... On vaihdettava asua, ja muuta pientä... (Melleri 1984, 59.)

Repliikki on puhetta toimittajille, mutta sisällöltään se on kuitenkin siinä mielessä itsenäinen, ettei sen merkityssisältö tunnu kohdistuvan erityisesti kenellekään. Loppua lukuun ottamatta Orvo ei puhuttele ketään. Myös parenteesissa mainitaan Orvon olevan mietteissään. Jälleen runokieli lisääntyy, kun joku puhuu itsekseen. Myös monologin pituus korreloi runokielen määrään. Repliikissä on yleistä runokuvamaista kuvailua, jossa Orvo värittää omaa historiaansa; hän käyttää tarkkoja yksityiskohtia ja romantisoi teatterin maailmaa. Orvon pitkät puheet tuntuvat myös pysäyttävän koko näytelmän toiminnan, sillä ne liittyvät vain löyhästi käsillä olevaan hetkeen.

Repliikin alussa Orvo käyttää jo aiemmin mainittua ”pukseeria” eli hinaajaa itsensä tai uransa symbolina. Sanan toistuessa voidaan puhua jo kiinteän merkityksen omaavasta symbolista. Vaikka analysoinkin tässä tutkielmassa nimenomaan runokielistä ilmaisua, on myös kirjallisuudenlaji otettava huomioon. Draaman kieltä ei voi aina tulkita samoin kuin lyriikkaa. Tätä mielenkiintoista seikkaa voi havainnollistaa tulkitseamalla ”vanha pukseeri” symbolin sijasta metaforaksi: Orvo ei sano ”minä olen vanha pukseeri”, vaan yhteys ilmenee siitä, että Orvo on merkitty puhujaksi. Orvo on tavallaan ”runon minä” omassa monologissaan. Hän ei kuitenkaan kehitä pukseeriteemaa pidemmälle, vaan merellisestä kuvastosta siirtyään jo hetken päästä painimatolle, ”molskille”. Tosin onomatopoeettisista lähtökohdista ”molskista” voi myös tulla mieleen sana ”molskis”, jota joskus käytetään kuvaamaan veteen putoamisesta aiheutuvaa ääntä. Tämä saattaa olla ylitulkintaa, sillä omien lukukokemuksieni (Melleri 2007) perusteella tällaiset assosiaatiot eivät näytä olevan Mellerin runokielelle tyypillisiä.

Monologin jälkeisistä näyttämöohjeista löytyy runokieleen usein liittyviä aistihavaintoja: ”Hiljaisuus. Moottoriteliittymästä, metsän takaa, kuuluu liikenteen kohina, palokärki takoo puuta.” (Melleri 1984, 59.) Kohtaus päättyy Iiriksen

monologiin, jossa on samankaltaista nostalgiaa kuin Orvolla, mutta runokielisyyttä esiintyy vain niukalti: ”Ja kohta Orvo juhlii, ja nauru ja lasien kilinä kuuluu kauas viilenevässä illassa...” (Melleri 1984, 59). ”Viilenevä” on tässä tyyppiesimerkki kuvailevasta yksityiskohdasta, jonka käyttäminen ei ole asiasisällön puolesta välttämätöntä; ulkoinen kylmyys kuvaa epäsuorasti Iiriksen sisäistä kokemusta. Muutoin monologi keskittyy käytännölliseen pohdintaan siitä, mitä Iris kirjoittaisi Orvon onnittelukorttiin. Naishahmoilla ilmenee edelleen huomattavan vähän runokielisyyttä, ja silloinkin kun sellaista on löydettävissä, runokielen lähteenä, kohteena tai aiheena on usein mieshahmo, tässä tapauksessa Orvo. Näin naisnäkökulma näyttää jäävän hieman kapeaksi, kun naishahmoilla on muutenkin selvästi vähemmän repliikkejä kuin mieshahmoilla. Naisnäkökulman kapeus saattaa olla Mellerillä *Siriuksen vieraita* laajempi ilmiö; esimerkiksi Mellerin ainoa romaani *Tuomiopäivän sävärit* saa kritiikkiä kustannustoimittaja Martti Anhavalta keskeisen naishahmon ajatuksenjuoksun kuvauksesta (Anhava 2011, 434). Jos Turjantaustan tulkitaan nimenä viittaavan kirjailija Ilmari Turjaan, on ehkä kiinnostavaa huomioida, että myös Turjan näytelmissä naisia esiintyy huomattavan vähän (Räty-Hämäläinen 1981, 210).

4.4 Kolmas osa: Väliaika

Vaikka Arto Melleri on tunnettu ennen kaikkea runoilijana, hän kävi myös dramaturgikoulutuksen. Tästä näkökulmasta *Siriuksen vieraiden* rakenneratkaisut ovat yllättäviä. Näytelmä on esimerkiksi jaettu viiteen ”osaan”, joita teatterin konventiot tunteva kernaasti nimittäisi näytöksiksi. Erikoiselta ratkaisulta tuntuu myös Kolmannen osan sijoittaminen väliajalle. Herää kysymys, missä vaiheessa väliaikaa Melleri on tämän osan tarkoittanut tapahtuvaksi: välittömästi Toisen osan jälkeen, keskellä väliaikaa yleisön nauttiessa väliaikatarjoilusta, väliajan loppupuolella yleisön palatessa paikoilleen vai kenties koko väliajan keston ajan. Ehkä tätä Melleri tarkoitti pohtiessaan ”virtaavaa, proosamaista dramaturgiaa” (Anhava 2011, 323). Tietyllä tavalla Melleri onnistuukin rikkomaan teatterin konventioita; paitsi että Kolmas osa tapahtuu väliajalla, näytelmän alun Kenraaliharjoitus-jaksossa Melleri myös tavallaan näyttää, mitä tapahtuu ennen esitystä, vaikka kyse onkin näytelmän sisäisen runoelman kenraaliharjoituksesta. *Siriuksen vieraiden* rakenneratkaisuihin on voinut vaikuttaa se, että Mellerillä oli ainakin mahdollisuus työskennellä kantaesityksen ohjaajan ja muun työryhmän kanssa. Niinpä kaikkia ratkaisuja ei ole välttämättä kirjattu Otavan

julkaisemaan käsikirjoitukseen. Toisaalta olennaisen tiedon puuttuminen käsikirjoituksesta hieman sotii näytelmän muuten kaunokirjallista luonnetta vastaan.

Kolmannen osan sijoittaminen väliajalle tarjoaa mahdollisuuden interaktiivisuuteen: ”Yleisöllä on tilaisuus muistaa Orvo Pruunia kukkasin, selvällä rahalla tahi muilla persoonallisemmilla tervehdyksillä: lahjapöytä täyttyy tavarasta.” (Melleri 1984, 61). Ratkaisun toimivuutta elävässä esityksessä voi vain arvailla. Jos yleisölle on epäselvää, milloin esitys alkaa ja milloin loppuu, herättää se varmaankin hämmennystä. Melleri ei mainitse, tarkoittaako hän tässä ”yleisöllä” myös joitakin näyttelijöitä yleisön joukossa. Parenteesi ylläpitää näytelmän kaunokirjallista luonnetta ”tahi”-sanoineen; näyttämöohjeet eivät sellaisenaan esitystilanteessa näy eivätkä kuulu.

Vietetään Orvon syntymäpäiviä. Turjantaustan Molski-pojat (painiseura) kantaa Orvoa ”kultatuolissa”. (Mt.) ”Kultatuoli” lienee useimmille tuttu muodostelma, jossa yksi ihminen istuu toisten käsivarsien varassa. Sanana ”kultatuoli” näyttää olevan esimerkki metaforisesta yhdyssanasta, jossa kahden sanan, ”kulta” ja ”tuoli”, yhteisvaikutuksesta syntyy jotakin, mikä ei ole kultaa eikä yksiselitteisesti myöskään tuoli. ”Kultatuoli” näyttää myös noudattavan korvaamisteoriaa: yhden asian sijasta (muodostelman kuvailu) sanotaankin jotakin muuta (”kultatuoli”). Käyttötarkoituksensa puolesta ”kultatuoli” on kuitenkin vakiintunut jo siitä syystä, että se ylipäättään on tunnettu yhdyssana, vaikka tietysti ”kultatuolilla” voidaan tarkoittaa myös kultaista tai kullattua tuolia. Näyttämöohjeista löytyy myös runollista potentiaalia omaava maininta: ”Sivummalla luetaan saapuneita sähkeitä monotonisesti” (mt.). Yksityiskohta on mielenkiintoinen varsinkin, kun sähkeiden lukijaa tai sisältöä ei kerrota. Henkilöiden tai repliikkien mainitsemisen sijasta parenteesi luo äänimaailmaa ja tunnelmaa.

Ulkoasuun siistinyt kylänjuoppo Aatos pitää juhlapaikan portilla jonkinlaista juhlapuhetta, joka kummallista kyllä ei liity lainkaan päiväsankariin, vaan enemmänkin paikallishistoriaan. Puheesta on erotettavissa tavallista ylevämpää puheenpartta. Aatos aloittaa ”arvoisat vieraat” (mt.), mikä synnyttää heti vaikutelman juhlapuheesta. ”Historiallisella maaperällä” (mt.) ei ole aivan kirjaimellista kieltä; periaatteessa kaikella maaperällä on historiansa. Kyseessä on vakiintunut, lyhennetty tapa sanoa ”historiallisesti merkittävällä maaperällä”.

Selvästi enemmän ulottuvuuksia on ilmaisussa ”kainulaisten ylimuistoista nautinta-alue” (Melleri 1984, 61). Kainulaiset on vanha nimitys, joka tarkoittaa Pohjanlahden perukan ja Jäämeren välisen alueen muinaisia asukkaita (Gummeruksen uusi tietosanakirja 1987b, 761). Ylimuistoinen nautinta on puolestaan lakitermi, joka merkitsee suunnilleen sitä, ettei kukaan tiedä tai muista omistusoikeuden alkuperää tai perustetta (Www4). Vaikka ilmauksessa yhdistyvät vanhahtava ihmisryhmää merkitsevä sana sekä periaatteessa käyttökelpoinen lakitermi, on lopputulos kuitenkin oudolla tavalla runollinen, varsinkin sana ”ylimuistoinen”. Lakitermistöä tuntemattomalle sana ”nautinta-alue” saattaa puolestaan herättää aivan toisenlaisia mielikuvia esimerkiksi alkoholin anniskelualueesta. Runollisuuden vaikutelma riippuu tässä erityisen paljon kontekstista: lukijasta tai kuulijasta. Vastaanottajan tietämys sanojen alkuperästä vaikuttaa siihen, kuinka ne ymmärretään. Esimerkiksi itse en entuudestaan tuntenut lakitermiä ”ylimuistoinen nautinta”, joten tulkitsin ”ylimuistoinen” ensin murteelliseksi tai Mellerin keksimäksi adjektiiviksi. Ilmaus on kokonaisuudessaan oiva osoitus Mellerin kielen moninaisista lähteistä. Melleri käyttää ”ylimuistoista nautintaa” myös runossa *Kissan 9 henkeä* (Melleri 2007, 504), joka sisältyy vuonna 1993 ilmestyneeseen kokoelmaan *Kuningatar hysteria*.

Aatoksen repliikki jatkuu runokuvaa muistuttavalla kuvailulla: ”...heidän eräsaunansa savusivat rannoilla, muutamia yhä kauemmas pohjoiseen karkotettujen lappalaisten tokasta eksyneitä poroja harhaili vielä metsissä, mutta savolaisista ei ollut vielä tietoakaan!” (Melleri 1984, 61). ”Tokka”-sana lienee yleisessä käytössä sellaisilla seuduilla, joilla liikkuu suuria porolaumoja. ”Yhä kauemmas pohjoiseen”, ”karkotettujen” ja ”eksyneiden” -ilmausten käyttö luo melodramaattisuutta, joka on sukua jo aiemmin mainitulle hylätyn ja ränsistyneen romantiikalle, jota Melleri teoksissaan viljelee. Eri ihmisryhmien erotteleminen tähtää ehkä jonkinlaisen kotiseutuhengen nostatukseen. ”Kunniakas luku Turjanjärven historiassa” (mt.) sisältää periaatteessa ajatuksen ”historiankirjoista” konkreettisina kirjoina, joissa on siis lukuja. Käytännössä tämäkin on melko tavanomaista kielenkäyttöä lukuun ottamatta ehkä mahtipontista sanaa ”kunniakas”. Monologin lopuksi Aatoksen tarinointi saa myyttisempiä muotoja päättyen selkeään runokieleen: ”Turjan-Konna ryösti pirkoilta heidän hopeakonttinsa, laskien siten perustan pitäjämme myöhemmälle vauraudelle. Ei ne voineet mitään sille Turjan-Konnalle, sillä oli päällään noiduttu paita, ruumiinpaita! Sitä ei mikään nuoli pysty lävistämään!” (Mt. 61–62.) Sana ”ruumiinpaita” on erikoinen

eikä merkitykseltään aivan selvä. Ajatus saattaa liittyä paikallisiin legendoihin, joita Melleri on tuotannossaan hyödyntänyt muuallakin. Esimerkiksi *Elävien kirjoissa* -teoksen loppupuolella, runossa *Sinä yönä kun veret seisahtuvat, todella*, puhutaan ”ruumiintalista”, jolla voideltu on suojassa tai vahvempi ”kaikkia maailman raippoja vastaan” (Melleri 2007, 469).

Päivänsankari Orvo pitää virallisemman tervetuliaispuheen. Runokielisyyttä ei tarvitse kauan pohtia: ”Ehdotan maljaa Turjanjärvelle! Miten monta kertaa se kuvasteleiksenkaan maailmalta palaavan ja sille uskottomaksi tulleen poikansa silmissä soimaavana, mutta miten se hymyilee tänään!” (Melleri 1984, 62.) ”Kuvasteleiksenkaan” on erikoinen, murteellinen sanamuoto. Hetken epäilin painovirhettä, mutta Martti Anhavan referoimista Mellerin päiväkirjoista löytyy vastaavia muotoja: ”kuvasteleiksee” ja ”kangasteleiksee” (Anhava 2011, 464). Orvon repliikin runollinen kokonaisvaikutelma syntyy kuitenkin ennen kaikkea Turjanjärven personifikaatiolla: järvi on kuin äiti, jonka pojaksi Orvo itseään tituleeraa.

Orvon juhlissa ehdotetaan myös ”päivänsankarin maljaa” sekä eläköön-huutoa ”Orvo Pruunille, suurelle taiteilijalle” (Melleri 1984, 62). ”Päivänsankari” on niin vakiintunutta kieltä, että huomaan itekin sitä tässä luvussa käyttäneeni miettimättä sen ei-kirjaimellista luonnetta. Myöskään ”suuri taiteilija” ei ole merkitykseltään kirjaimellinen, sillä kyse ei ole fyysisesti suuresta taiteilijasta. ”Suuruus” tarkoittaa tässä suurta lahjakkuutta tai merkittävyyttä. Se voidaan luokitella metonymiaksi. Itse asiassa ”suuri taiteilija” puhuttaessa fyysisesti suurikokoisesta henkilöstä olisi poikkeuksellinen ilmaisu. Eläköön-huudot eivät varsinaisesti viittaa suoraan elämiseen, vaan ovat tapa onnitella.

Runokuvaa muistuttavien parenteesien rinnalle Melleri liittää murteellisen parenteesin: Untamala ”tyyrää Mattia ulos” (mt.). Ilmaisua on todennäköisesti murteellisessa kontekstissaan helposti ymmärrettävä. Kolmannen osan lopussa Angela on ehkä vähän sopeutumassa maaseutuympäristöön käyttäessään sanaa ”pitäjä” (mt. 63). Heti perään hän kuitenkin sanoo jo ruotsalaisittain: ”Skool!” (mt.). Kolmas osa päättyy pelkistyneisyydessään moniselitteiseen näyttämöohjeeseen: ”Tremolo.” (mt.). Tremolo on musiikkitermi, joka merkitsee yhden tai kahden erikorkuisen sävelen nopeaa toistoa (Gummeruksen uusi tietosanakirja 1987d, 1894). Vaikka Melleri viitanneekin juuri

tähän kirjaimelliseen merkitykseen, on parenteesi kuitenkin hieman salaperäinen; aivan kuin jotakin puuttuisi. Melleri ei esimerkiksi mainitse, kuka tremolon soittaa tai millä soittimella.

4.5 Neljäs osa: Ylpiän tytön kosijat

Siriuksen vieraiden alussa harjoiteltiin Untamalan kirjoittamaa runoelmaa ”Ylpiän tytön kosijat”. Neljännessä osassa runoelma esitetään kokonaisuudessaan Orvo Pruunin kunniaksi. Ennen esitystä Untamala pitää lyhyen alustuksen. Puhe ei sisällä runokieltä, ellei sellaiseksi lasketa vakiintuneita sanontoja, kuten ”miehen ikään” (Melleri 1984, 64).

Runoelma on klassinen ”näytelmä näytelmässä”. Koska se on runoelmaksi nimetty, voisi sen jo tällä perusteella tulkita kokonaisuudessaan runokieleksi. Vaikka runoelma on Untamalan (nimimerkillä) kirjoittama, ei runoelman ilmauksia voi aivan suoraan rinnastaa Untamalan muuhun kielenkäyttöön. Runoelma on esitettäväksi tarkoitettu teksti. Untamala ei esitä tekstiä itse, vaan esittäjäksi on merkitty ”Näytelmäpiiri” (mt.). Kenraaliharjoitus-jaksosta voidaan päätellä, että Näytelmäpiiriin kuuluvat ainakin Marjuli ja Julio (mt. 9–10). Runoelman tulkitseminen heidän kielekseen olisi epäjohdonmukaista jo siksi, ettei ole tietoa, ketkä kaikki muut ovat mukana Näytelmäpiirissä. Voisi myös ajatella, että nimimerkki ”Kapteeni Olli Romulla” (Untamala) on tavallaan oma kielellinen tyyliinsä. Nimimerkin käyttö on yksi piirre, joka yhdistää Untamalaa ja hänen ilmeistä esikuvaansa Algot Untolaa, joka tunnetaan ainakin nimillä Maiju Lassila, Irmari Rantamala sekä J.I. Vatanen (Lassila 1981b).

Runoelmaa on vaikea jakaa repliikkeihin; periaatteessa se on pitkä yhtenäinen teksti, joka on jaettu perinteisen runon tyyliin säkeisiin sekä kahteentoista säkeistöön. Taulukoissani olen määritellyt runoelman monologiksi, mutta tämä määritelmä on lähinnä tekninen, sillä Näytelmäpiiri ei ole yksi henkilö. Melleri ei erittele, esittäkö Näytelmäpiiri koko tekstin yhteen ääneen puhekuorona vai onko kuoron jäsenillä omia soolokohtia. Puhekuorotulkinta on mielestäni perusteltu, sillä muunlaistakaan repliikkijakoa ei ole tehty. Monologiksi luokittelua perustelen sillä, että Näytelmäpiiri ei käy dialogia kenenkään kanssa muuta kuin runoelman sisäisessä maailmassa. Rinnastan Näytelmäpiirin (sekä muutkin *Siriuksen vieraiden* yksissä tuumin puhuvat joukot)

antiikin näytelmien kuoroon; suhtaudun siihen roolihenkilönä. Tästä syystä käytän Näytelmäpiirin yhteydessä isoa alkukirjainta. Esityksellisen erityisluonteen vuoksi on selkeämpää määritellä runoelma koko näytelmän kielellisen maailman yhdeksi osaksi kuin suoraan Untamalan henkilöön liittyväksi kieleksi.

Runokielistä tulkintaa ei tarvitse perustella pelkästään ”runoelman” kontekstilla. Runoelman jokaisesta säkeistöstä löytyy runokielisiä ilmauksia. Muutamia esimerkkejä olen maininnut jo Kenraaliharjoitusta käsittelevässä luvussa. Runoelma on kuin mukailevinaan jotakin runomittaa, mutta nähdäkseni säkeet eivät kuitenkaan noudata mitään tiettyä kaavaa. Tämä on ehkä osoitus Untamalan puutteellisista kirjoittajantaidoista, samoin kuin runoelman yhdistelmä kömpelöjä ilmauksia ja vakavaksi tarkoitettua (Untamalan tarkoittamaa) melodramaattisuutta. Riimittely on ajoittain lapsenomaista, esimerkiksi ”Varis huutaa: Kraa! ja kukkii sumussa perunamaa” tai ”Hyypiä huutaa: Huu! ja taivaan kuu” (Melleri 1984, 64). Pidempiä sanoja käytettäessä riimit ovat usein epätäydellisiä; joko sanapainot eivät osu kohdalleen, esimerkiksi ”ajaa” ja ”kumajaa” (mt.) tai riimit ovat muuten puolinaisia, kuten ”kosijaa” ja ”akkunaan” (mt. 65). Melleri myös yhdistää klassisen runouden keinoja koomiseen tilanteeseen: ”Aa, kirottu voiteluarhe, mi mun onneni vei” (mt. 66).

Runoelma ei ole vain irtailua Untamalan kirjallisten kykyjen kustannuksella. Runoelman juoni on jonkinlainen traaginen muunnelma Shakespearen *Kuinka äkäpussi kesytetään* -teemasta (Shakespeare 1958, 1–102). Mellerille tyypillinen yhdistelmä romanttisuutta ja mustaa huumoria tuntuu hiipivän Untamalan tekstiinkin:

*Vielä Pohjanmaan teitä ajaa
kahdeksan kosijaa!
Puolitiehen kohtalooan vastaan
lähti Vöyrin poika, hurri, ummikko!
metsätiellä Jepuan takana
hänet hirvenä ammuttiin!*

(Laukaus)

Heleinä kukkivat horsmat

*synkässä metsässä, jää taivaalle veriviiru
kesän auringonlaskusta...*
(Melleri 1984, 65.)

Etenkin laukauksen jälkeiset säkeet ovat ehtaa Melleriä; ne voisivat olla peräisin vaikkapa hänen esikoiskokoelmastaan Schlaageriseppele (1978), joka on tulvillaan tällaisia romanttisia kuvia. Myös taivaan tai taivaankappaleiden värille annettavat selitykset ovat Mellerille tyypillisiä; esimerkiksi esikoiskokoelman runossa *Niin lämmin ilta* taivaanrannassa näkyvä ”kultainen savuvana” johtuu siitä, että ”aurinko palaa pohjaan” (Melleri 2007, 41). ”Hirvenä ampuminen” esiintyy myöhemmin sellaisenaan runossa *Sinä yönä kun veret seisahtuvat, todella* (mt. 468), jossa sävy tuntuu vähemmän humoristiselta kuin *Siriuksen vieraisa*. Rajanveto on välillä hankalaa; mikä on Mellerin osalta huumoria ja mikä vakavasti otettavaa, mikä Mellerin tarkoittamaa Untamalan kömpelöä kirjallista tyyliä ja mikä runoelman sisäistä huumoria:

*...ja yhdellä katseella ylpiä tyttö
seljättää painijan Lappajärveltä,
vaikka se kuinka pullisteli akkunan alla
Veikkojen vihreissä trikoissa
”Ei meille auennut yhteinen
molski rakkauden”, vain Kylmä-Kalle kuulla saa
mestaripainijan murehen!*

*(Painija heittää Kylmä-Kallea ristivyöstä, Kylmä-Kalle menee selälleen,
vastustelematta)”*

(Melleri 1984, 66–67.)

”Rakkauden molski” lienee tarkoituksellisen huvittava metafora. Sen sijaan edellisessä säkeistössä kukkopillikauppias vangitsee rakkautensa ”mykkään saveen” (Melleri 1984, 66), mikä kävisi hyvinkin vakavasti otettavasta runoudesta. Kylmä-Kallen (jääpakkauksen) personifikaatio on yksi osoitus Mellerin huumorintajusta. Melleri hyödyntää myös hauskaasti paikallisiväriä, esimerkiksi pesäpallopaikkakuntana tunnetun Vimpelin kosijaehdokas koputtaa pesäpallomailalla ikkunaan ja särkee sen (mt. 67). Runoelmassa on joitakin voimakkaita lyyrisiä kuvia ja metaforia, kuten ”kolme kylää

jää taa: Halla, Nälkä ja Kuolema” (Melleri 1984, 66). Silti runollinen vaikutelma syntyy enemmänkin laulullisista elementeistä, joita on tekstissä kauttaaltaan: riimien lisäksi vokaalien yhteneväisyyttä, käännettyjä sanajärjestyksiä sekä toistuva kertosaie Pohjanmaan teitä ajavista kosijoista (mt. 64–67).

Runoelma edustaa juuri sitä, mitä se sanoo olevansa: runoelmaa eli eepistä, kertovaa runoutta. Pääpaino on juonenkuljetuksella, ei niinkään yksittäisillä kielikukkasilla. Tavallaan koko runoelma edustaa yhtä runouden tyyppiä: allegoriaa. Tämä tulkinta on perusteltavissa ainakin myöhemmän, Viidennen osan toisen kohtauksen valossa. Tuossa kohtauksessa Untamala toteaa itsekseen (puhutellen kuitenkin Marjulia): ”Minä olen kaikki ne kosijat, ja sinä olet se ylpeä tyttö!” (mt. 74). Runouden tyyppiä esittelevässä luvussa mainitsin allegorian liittyvän usein faabeleihin, eläinsatuihin (Kantola 2001, 276). Runoelmassa onkin heijastumia tähän suuntaan. Rakkaus muuttaa miehet eläimiksi: yksi ammutaan hirvenä, toinen ”hinnuu oriina” ja syö kuroja (Melleri 1984, 65–66). Vimpelin poika koputtaa ikkunaan kolme kertaa. Kolme on usein saduissa esiintyvä, taianomainen luku; esimerkiksi *Grimmin satukirjasta* löytyvät sadut *Kolme pikkumiestä metsässä* (Grimmin veljekset 1962, 134), *Kolme kehrääjäeukkoa* (mt. 158), *Kolme höyhentä* (mt. 161) sekä *Kolme kultaista hiusta* (mt. 186).

Runoelman aihepiirin voi tulkita jälleen yhdeksi viittaukseksi Algot Untolaan. Untolan Maiju Lassila -nimellä julkaisemassa teoksessa *Tulitikkuja lainaamassa* käydään niin ikään kosiomatkoilla (Lassila 1981, 5–128). Untamalan runoelmassa niin kosijoiden kuin ”ylpiän tytönkin” kohtalo on vain traagisempi kuin Lassilan henkilöhahmojen. Runoelman loputtua Orvon repliikissä leikitellään arkikielen paradoksaalisuudella: ”Olen sanaton... Silti haluaisin sanoa pari sanaa!” (Melleri 1984, 67.) Kun joku sanoo olevansa ”sanaton”, ei hän sitä tarkkaan ottaen silloin ole.

4.6 Viides osa

Viides osa on otsikoitu ”Kuu imee itsensä verta täyteen, ja kelluu kylläisenä suosta nousseen kylän yllä” (Melleri 1984, 68). Verta imevä kuu on metafora, samoin suosta noussut kylä. Tappion symbolina suo on yleisessä käytössä esiintyen usein joidenkin

sanontojen yhteydessä (”laulaa suohon”). Kuten runoelman ”veriviiru taivaalla”, ”veri” kuvaa tässäkin ilmeisesti veren väriä: metonymia (synekdokee) muodostuu kokonaisuudesta kuvaamassa osaansa. Otsikko on aihepiiriltään klassista Melleriä; esimerkiksi *Schlaageriseppeleen* runossa *Kuunnousu* esiintyvät myös niin kuu kuin suokin:

*Suo hengittää
tupasvillat
huojuvat yössä,
ja rantaniityllä
kostean ruohon
sokaistuihin silmiin
kimaltaa kolikoita,
tuntematon rahayksikkö.
Soittakaa, sirkat, soittakaa:
tänä yönä kuu maksaa teidän viulut.*
(Melleri 2007, 47.)

Etenkin kuu esiintyy toistuvasti Mellerin esikoiskokoelmassa (Melleri 2007, 33–102). Myöhemmässäkin tuotannossa se on keskeinen elementti. Jopa invalidisoiduttuaan Melleri palaa kuuteemaan muun muassa runossa *Kuuhut* (mt. 612), joka sisältyy vuonna 2004 julkaistuun kokoelmaan *Arpinen lemmen soturi*.

Viidennen osan ensimmäisen kohtauksen alussa juhlaväki siirtyy sisätiloihin (Melleri 1984, 68). Mellerin näyttämöohje on värikäs: ”kuuluu puheita, laulutervehdyksiä, naurua, lasien kilinää, syömisen mokellusta” (mt.). Puhekielinen sana ”mokellus” ei liene kovin yleisessä käytössä näytelmäkirjallisuuden parenteseissa. Seuraa Andersin monologi, jonka runollisuus on ilmiselvää:

Enää en voi perääntyä! Näin pitkälle olen jo tullut... tänne saakka, koko ajan pakoon nujerrettujen ihmisten hajua! Ja jos en tee sitä mikä on tehtävä, mä en pääse siitä ikinä: se seuraa mua, se nousee mun omista kainaloista! Näin pitkälle olen jo tullut... takaisin omia jälkiäni, yhä pitemmälle, niin että olen jo lähellä sitä, siittämisen hetkeä! Kun viisto kuunsäde tulee heinäladon harvan katon läpi, ja

puhkaisee Regina Linnanheimon immenkalvon! (vainohulluna) ”Hyvä on, Kohtalo, sinä olet varjo joka kiipeää sisään ikkunasta ja heittyy mun tielle, koko loppuiäkseni... Muuten mä en pääse siitä! On lyötävä rikki koko ikkuna!” (puristaa rystyset valkeina tikaria kädessään) Enää en voi perääntyä, ovet takana on kiinni. (Melleri 1984, 68.)

Andersilla on jo aiemmissa kohtauksissa ollut pitkäköjä monologeja, ja poikkeuksetta monologieihin näyttää liittyvän runokielinen ilmaisu. Runollinen ilmaisu näkyy myös tekstin ulkoasussa. Tässäkin monologissa lauseet päättyvät järjestelmällisesti joko kolmeen pisteeseen tai huutomerkkiin. Nämä maneerit ovat erityisesti läsnä Mellerin *Siriuksen vieraita* edeltäneessä runokokoelmassa *Mau-Mau* (1982), mikä ei jäänyt arvostelijoiltakaan huomaamatta (Anhava 2011, 205). Voi siis sanoa, että nämä piirteet ovat Mellerin 1980-luvun alkupuolen runouden tunnusmerkkejä.

Vaikka narkomaanilla voisi ajatella olevan myös konkreettisia aistiharhoja, varmaankaan Andersin monologissa ei ole kyse kirjaimellisesta hajun pakenemisesta, vaan ”nujerrettujen ihmisten haju” edustaa jotakin muuta, ehkä pelon tai uhan tunnetta. Andersin matka omia jälkiään pitkin takaisin kohti ”siittämisen hetkeä” on myös kuvaannollinen, vaikka Anders on konkreettisestikin palannut lapsuutensa maisemiin. Andersin kauna isäänsä Orvoa kohtaan kulminoituu ”siittämisen hetkeen”; Anders ei olisi tahtonut syntyä, ei ainakaan Orvon siittämänä. Puheet Regina Linnanheimosta liittynevät johonkin (fiktiiviseen) elokuvaan, jossa Orvo on esiintynyt (mahdollisesti ”Anders, laitakatujen kasvatti”). Ikkunasta kiipeäminen viittaa kuitenkin selvästi Orvon ja Iiriksen kohtaamiseen: Orvo tuli Iiriksen luo ikkunan kautta (Melleri 1984, 51). Kuu on jälleen mukana; se on merkki jonkin pahan läsnäolosta. Tämä ei ole erityisesti juuri Mellerille tyypillistä; kuun symbolimerkitys tuntuu yleensäkin olevan jotakin pahaenteistä tai kohtalokasta. Mieleen tulee esimerkiksi Toivo Särkän elokuvan nimi *Kuu on vaarallinen* (1962). Kohtalon puhuttelemineen edustaa apostrofia. Perääntymisestä puhuminen ei ole aivan kirjaimellista, sillä tuskin Andersin takana on konkreettisia ovia. Näyttämöllisenä symbolina tikari on syytä panna merkille; Martti Anhavan mukaan se edustaa Mellerille Tšehovin ”ladattua asetta näyttämöllä” (Anhava 2011, 322). Tikarin puristaminen käsissä enteilee sitä, että tikaria myös käytetään.

Myös Matilla on kohtauksessa monologi. Se sisältää tuttua raamatullista kuvastoa.

Mukana on muun muassa vertaus ”musiikki jymisee jossain kaukana kuin vedenpaisumus!” (Melleri 1984, 69). Mielenkiintoisesti Andersin ”kaikki toistuu, kertautuu” -teemaan linkittyy puolestaan Matin ”kaikki pyörii, minä luulin että se kuuluu vaan näytelmään, mutta näytelmä loppui, ja kaikki pyörii aina vaan...” (mt.). Sekä kaiken pyöriminen että Matille epätyypillinen ajattelu (näytelmän todellisuuden ja arkitodellisuuden eron pohtiminen) voivat selittyä ainakin osittain sillä, että Matti on kohtauksessa humalassa. Matin suusta tulee epätyypillisen kypsiä ilmaisuja, kuten ”miten se minua ajaa, sielunvihollinen” (mt.) Matti myös rinnastaa jälleen tanssilavan kiiluvat valot pahalaisen silmiin (mt.), kuten Ensimmäisen osan toisen kohtauksen lopussa (mt. 22). Nyt selviää, että rinnastus on peräisin isoäidiltä (mt. 69). Tämä vahvistaa aiempaa ajatustani siitä, että Matin runokielisyys pohjaa paljolti muilta lainattuihin, ulkoa opittuihin fraaseihin.

Matin puheen sävy muuttuu Andersin puhutellessa häntä. Matti muuttuu ikään kuin omaksi itsekseen siirtyessään monologista dialogiin, vaikka on edelleen humalassa. Matin puhe Andersille on paljon arkikielisempää kuin edeltävä monologi; tosin dialogikin sisältää jonkin verran omaperäisiä ilmaisuja, kuten ”sillä ei ollut isää, sen äiti on sen yksin puolin tehnyt” (mt.) sekä arkikielestä poikkeavia käännettyjä sanajärjestyksiä (mt.). Dialogin aikana Matti on humalassa, mutta Anders vaikuttaa harvinaisen selväpäiseltä. Ylipäättään Matin seurassa Andersin käytös muuttuu. Anders palaa ehkä lapsuuden itsekseen: pojaksi joka ei vielä ollut sekaantunut huumausaineisiin. Toisaalta Anders pitää Matista ja tuntee ehkä velvollisuudekseenkin pitää huolta kehitysvammaisesta ystävästään. Monologiin vaihduttua dialogiksi runokielisyys lähestulkoon häviää kokonaan. ”Mitäs tehtäs että mainittas” (mt. 70) ja vastaavat sanailut lienevät Pohjanmaalla hyvinkin tavallisia. Runokielestä käyvät lähinnä Matin humalassa esittämät laulunpätkät kansanlaulusta *Härmän häät* (mt.), jotka jo laullisen luonteensa perusteella voidaan tulkita runokieleksi. Laulun sanojen yksityiskohdilla ei tunnu tässä kontekstissa olevan erityistä merkitystä; laulu ilmentää lähinnä Matin humalaista uhoa. Hieman runollista sävyä on Matin toistelemassa ”ei ole mulla kotia, ei” -fraasissa (mt.). Runollinen vaikutelma syntyy inversiosta ja ”ei”-sanan toistosta. Kohtauksen toiseksi viimeisessä repliikissään Matti jatkaa ajatusta: ”Ei ole mulla kotia enää, ei... Ennen oli, taivaassa, ei ole enää, kun tänne tulin, ja syntiä tein.” (Mt.) Tämän kaltainen puhe taivaan kodista voidaan tulkita runokieleksi, vaikka toisaalta uskonnollisen ihmisen mielessä merkitys saattaa olla kirjaimellinenkin.

Repliikkiä on mahdollista tulkita viittauksena Mattiin enkelinä, sillä Matti tuntuu ainoana *Siriuksen vieraisissa* edustavan puhtautta ja turmeltumattomuutta.

Viidennen osan toisen kohtauksen alussa Marjuli riisuu kansallispuvun ja pukeutuu ”tämän päivän nuoreksi naiseksi” (Melleri 1984, 72). Melleri jättää vaatekappaleet yksilöimättä, joten ohje jää viitteelliseksi. Jälleen mainitaan myös kuu: ”Kuu on noussut. [...] Anders vetäytyy varjoon”. (Mt.) Puhtaan informatiiviset näyttämöohjeet eivät kuulu Mellerin tyyliin, vaan hän pyrkii parenteseissakin luomaan tunnelmaa ja toteuttamaan kaunokirjallisia arvoja.

Kohtaus alkaa Marjulin ja Untamalan dialogilla. Kuten jo arvata saattaa, dialogin ollessa keskiössä runokieltä on vähäisesti. Untamalan puolelta dialogia värittää selkeä halu tai pyrkimys kertoa tunteistaan, jonka voi helposti määritellä Untamalan stanislavskilaiseksi, perustavanlaatuiseksi päämääräksi (”objective”). Halu synnyttää toimintaa, ja lyyrisyys kielen tasolla vähenee. Kohtaus tapahtuu pian ”Ylpiän tytön kosijoiden” esityksen päätyttyä. Untamala yrittää huonolla menestyksellä muotoilla asiaansa: ”(vääntele käsiään, ei tiedä mitä sanoisi) Apropos... tarkoitan, asiasta toiseen. Viileää täällä jo. Syksy tulee, ei voi mitään, kohta on elokuu... Voi tulla hallayö.” (Mt.) Jossakin toisessa kontekstissa repliikki saattaisi näyttäytyä runokielenä. Tarkoituksena on sanoa jotakin muuta kuin lopulta sanotaan, mikä sinänsä mahdollistaa runolliset tulkinnat. Tällainen ”small talk” säästä puhumisineen on kuitenkin siinä määrin tavanomaista, että se on määriteltävä arkikieleksi. Kuten monesti aiemminkin, tässä kohtauksessa Untamalalla on arkikielestä poikkeavia jaksoja, mutta kieli ei ole niinkään runollista, vaan tilanteeseen nähden melkein sopimattoman korrektia. Untamalan puhe vilisee ”kapulakielisyyksiä”, kuten ”ottaen huomioon, sanalla sanoen” (mt. 73). Ehkä ilmaisu ”verhota pidättyväisyyteen” (mt.) voisi olla lähimpänä runokieltä sisältäessään metaforan, joka ei kuitenkaan ole kovin mielikuvituksellinen.

Untamala sulkee silmänsä ja tunnustaa Marjulille: ”Kun kirjoitin ’Ylpiän tytön kosijoita’ minä näin koko ajan silmissäni sinun kuvasi. (avaa silmänsä) Sinä olit minulle ikään kuin muusa. Runotar!” (Mt.) On hieman rajatapaus, onko kuvan silmissä näkeminen tässä tapauksessa kirjaimellista vai vertauskuvallista. Muusasta ja runottaresta puhuminen vie runouden aihepiiriin, ja ainakin sanan ”runotar” esiintyminen varsinaisen lyriikan ulkopuolella lienee melko harvinaista. ”Kuin”-sanaa

käyttämällä syntyy vertaus.

Marjulin lähdettyä Viiltäjä-Jaskan matkaan Untamala jää yksin. Seuraa monologi, ja samantien palaa selkeämpi runokieli: ”Minä olen kaikki ne kosijat, ja sinä olet se ylpeä tyttö! [...] Ja minä olen yhä se sama poika, kaikessa! Kirjoittamiseni on sitä, kaikki! Pegasos potkaisi minua naamaan...” (Melleri 1984, 74.) Kuten jo runoelmaa käsittelevässä luvussa esitin, Untamala tunnustaa tässä runoelmansa allegorisen luonteen. Myös ”kaikki”-sanon toistuminen kolmesti luo runollista vaikutelmaa. Hevosesta puhuminen Pegasoksena täyttäneen metonymian kriteerit: erityinen hevonen tarkoittaa yleistä. Tosin juuri siivekkääseen taruhevoseen viittaaminen luo symbolistakin sävyä.

Kohtauksen jälkimmäisessä osassa kylänpojat juottavat Mattia jälleen humalaan. Kyse on pitkälti lyhyisiin repliikkeihin perustuvasta dialogista, joten runokieltä ei liiemmin esiinny, joskaan aiemman perusteella se ei ole kylänpoikien suhteen odotettavaakaan. Erinäistä alatyöliä sen sijaan esiintyy. Matin ”niinkun jäitä polttelis vaan” ja 1. Kylänpojan ”otahan toisellekin jalalle” (mt. 74–75) ovat puolestaan sanontoja, jotka eivät vakiintuneisuudessaan synnytä runokielen vaikutelmaa. 1. Kylänpojan armeijaslangi (mt. 76) poikkeaa arkisesta puheesta, mutta en määrittäisi sitä runokieleksi, niin kuin en ole tehnyt esimerkiksi Marjulin puhekielenkään kohdalla. Humalassa Matti laulaa jälleen *Härmän häitä* sekä *Pettäjän tietä* (mt. 75–76). Laulutekstit määrittelen runokieleksi kontekstin perusteella. Laulamisen lisäksi Matilla on lyhyt yksinpuhelu, jossa on selkeämpää runollisuutta: ”Täällä minä vaan olen. Aina vaan. Siriuksessa. Ja kaikki virtaa... Salmi virtaa, tanssilavan ohi ja Siriuksen ohi, eikä sitä pimeässä näe että mihin se vie... Ei sitä näe, näkymätöntä virtaa...” (Mt.) Toisto ja ”virran” moniselitteisyys aikaansaavat runollisen vaikutelman. ”Kaikki virtaa” on myös mielenkiintoista jatkoa Matin omalle ”kaikki pyörii” -repliikille sekä Andersin ”kaikki toistuu, kertautuu” -teemalle. Kaikki kolme ilmaisua voisivat tavallaan viitata elämänmenoon Turjantaustassa: maailma menee kiistatta eteenpäin, mutta kuitenkin pyörii paikallaan, eikä mikään muutu.

Viidennen osan kolmas kohta alkaa Andersin monologilla: ”Veri on verta, ja multa on multaa, ja multa juo verta... Niin sen pitää mennä. Mutta mitä sitten kun siinä on asfaltti

välissä? Veri pitää panna virtaamaan...” (Melleri 1984, 77.) Runokielen teknisiä piirteitä tarkastellen voi todeta, että repliikistä löytyy niin toistoa kuin metaforaa. Tällaista tekstiä lukiessa tulee myös mieleen, että yksi runokielen tunnusmerkki voisi olla se, ettei kielenkäyttö suoraan tai yksiselitteisesti liity käsillä olevaan tilanteeseen. Kohtauksen alussa ei ole parenteseja. Ensin on vaikea hahmottaa, mihin Andersin sanat todella liittyvät. Elävässä teatteriesityksessä tilanne voi tietysti olla toinen. Pian käy ilmi, että kyse on Andersin huumehoureeista, ilmeisesti vieroitusoireista. Sue, ”joka on kuollut” (mt. 27), ilmestyy Andersin selän taakse (mt. 77). Andersin monologi ei ole niin runokielinen kuin hänen aiemmat yksinpuhelunsa. Enemmän kuin houreen kuvittamiseen repliikki keskittyy selittämään, mitä Tanskassa on tapahtunut. Andersia on ilmeisesti syytetty Suen kuolemasta.

Kaksi vuotta ennen *Siriuksen vieraiden* valmistumista Melleri kehitteli päiväkirjassaan teemaa, joka liittyi huumeiden vieroitusoireisiin. Vieroitusoireiden vaikutuksen alaisena kehitteillä ollut henkilöahmo Johnny Boa ”luulee tappaneensa tytön”. (Anhava 2011, 273.) Yhteys Andersiin on ilmeinen. Andersin ”painu sinne puolelle minne kuulutkin” (Melleri 1984, 77) viittaa tuonpuoleiseen. Helvettitulkintaa tukee ajatus repliikistä ”painu helvettiin” -ilmauksen muunnelmana.

Orvo ja Aatos tulevat ulos ryypylle. Sue katoaa. (Mt. 78.) Orvon ”kyllä tuli hiki niitä puheita kuunnellessa” (mt.) voi olla kirjaimellinen tai kuvaannollinen. Steinbeckin tapailu (mt.) voidaan tulkita runokieleksi sen siteeraavan luonteen vuoksi: virke tuodaan uuteen kontekstiin ja esitetään ikään kuin runona tai aforismina, mitä se tietysti on voinut olla alkuperäisessäkin yhteydessä. Aatoksen ”niin tyhmä mies että kello pysähtyy kun se tulee huoneeseen” (mt.) voidaan myös määritellä runokieleksi, vaikka se onkin luonteeltaan vitsi. On mielenkiintoista, että lause muistuttaa enemmän vertausta kuin metaforaa, vaikka siinä ei esiinny ”kuin”-sanaa. Vaikutelma johtuu ehkä siitä, että vitsin kontekstissa on selvää, ettei kello oikeasti pysähdy. Metafora ”mies saa tyhmyydellään kellot pysähtymään” antaisi ymmärtää, että kellojen pysähtyminen voisi olla mahdollista jossakin todellisuudessa, kun taas vertaus ”mies on niin tyhmä että on kuin kellot pysähtyisivät” muistuttaa ajatukseltaan enemmän Aatoksen vitsiä. Tässä tapauksessa konteksti ei vaikuta sinänsä lauseen runokielisyyteen, mutta asiayhteydellä on merkitystä, mikäli runokieltä halutaan tarkemmin kategorisoida.

Orvon tokaisu Angelalle ”Muista suhteet!” (Melleri 1984, 78) on jälleen osoitus siitä, että metonymia ei varsinaisesti kuulu runokielen tyyppiirteisiin. ”Suhteet” ei tarkoita tässä pelkästään ihmissuhteita yleensä, vaan merkitys on lähempänä ”suhdetoimintaa”. Runollista vaikutelmaa ei synny. Orvo kuitenkin jatkaa aiheesta tuoden mukaan monimerkityksisyyttä: ”Rouva valvoo, että suhteet on oikeat. Iskenyt silmänsä siihen intiaaniin, tietysti.” (Mt.) ”Suhteet on oikeat” antaa täten mahdollisuuksia monenlaisiin tulkintoihin. Vaikka Julion kotimaa ja alkuperä eivät näytelmässä täysin selviä, on kiinnostavaa, että Orvo kutsuu häntä nimenomaan ”intiaaniksi”. Aiemminkin näytelmässä ”intiaanin” on vihjattu olevan jonkinlainen alistetun symboli liittyen ”syvä etelä” -vertaukseen. Julio ei välttämättä ole intiaani, mutta ulkomaalaisena ja etenkin puutteellisen kielitaidon vuoksi hän on alistetussa asemassa Turjantaustan kaunokirjallisen kielenkäytön hallitsemassa ympäristössä.

Aatoksen muistelut muinaisista poliisikuulusteluista ovat luonteeltaan kertoilevia eivätkä sisällä erityistä runokielisyyttä, vaikka Aatos viljeleekin käänteistä sanajärjestystä sekä käyttää komisariosta sanaa ”komisarjus” (mt. 79). Orvon ”jotain kuoli sinä iltana, kielontuoksuinen viattomuus” (mt.) on hänelle tyyppillistä, pateettista runokieltä. ”Siitä tuli mulle kallis reisu” (mt.) sen sijaan vaikuttaa Orvon sanomana oudolta. Lause on ainakin puhekieltä, mikä on Orvolle poikkeuksellista. En ole varma, onko ”reisu” murretta vai painovirhe. Ainakin Orvo tuntuu Aatoksen seurassa hetkellisesti paljastavan oikean itsensä kaiken esityksen takaa. Alkoholilla saattaa olla osuutta asiaan.

Mellerin näyttämöohjeet jaksavat hämmästyttää: ”Taivaanvuohi mäkättää lomakylän yli. Angela kantaa Julion kanssa boolisaavin sisälle. Molemmat nauravat. ’Söörnäisten hurmion sauhun’ tunnusmusiikki soi sisällä. Anders astuu esiin.” (Mt. 79–80.) Runokielisen vaikutelman tekee esimerkiksi se, että ”molempien” (Angela ja Julio) nauramista lukuun ottamatta mikään lauseista ei suoraan liity edelliseen. Tässä paljastuu myös lopullisesti Mellerin näyttämöohjeiden hyvin kaunokirjallinen laatu. Taivaanvuohi on toki lintu, mutta kuinka moni elävässä teatteriesityksessä tunnistaisi sen äänen? Ehkä Melleriä on viehättänyt enemmän linnun erikoinen nimi, joka ei kuitenkaan esitystilanteessa yleisölle selviäisi. Anders puolestaan liittyy kyllä temaattisesti ”Söörnäisten hurmion sauhuun”, ainakin Orvon kautta, mutta kukapa voisi tunnistaa kuvitteellisen elokuvan tunnusmusiikin, joka ei ainakaan parenteesien perusteella ole

näytelmässä aiemmin soinut!

Seuraa Orvon monologi: ”Minä tunsin hänet heti... kävelystä, ja siitä että tunnen itseni! Minulla on ollut se etu, että olen nähnyt itseni valkokankaalla, ja tiedän miltä näytän!” (Melleri 1984, 80.) Samalla kun Orvo samastaa Andersin nuoreen itseensä, hän ilmeisesti sekoittaa myös Andersin ja itse aikoinaan esittämänsä roolihenkilö Andersin (elokuvassa ”Anders, laitakatujen kasvatti”). Näin voisi ainakin päätellä imperfektin äkkiä muuttuessa preesensiksi; ikään kuin Andersin hahmo olisi ikuisesti olemassa: ”Hän oli Anders, urheilijanuorukainen joka ajautuu rikoksen poluille!” (mt.). Kadonneen poikansa näkeminen saa Orvon ajattelemaan sekä omaa nuoruuttaan että kuolemaansa. Molemmista hän puhuu metaforisesti, etenkin kuolemasta:

Kun minä katsoin häntä, katsoin silmiin omaa nuoruuttani joka oli mennyt, ja hetken aikaa tuntui aavemaiselta... Ajattelin jo tulleen kuoleman pukuhuoneeseen, sinne missä näyttelijän on vielä kerran käytävä läpi jokainen täällä esittämänsä rooli! Liekehtivän peilin ääressä! (Melleri 1984, 80.)

”Nuoruuden silmiin katsominen” sekä ”kuoleman pukuhuone” ovat selkeitä metaforia. Kuolemaa kuvataan nimenomaan näyttelijän perspektiivistä; kuolemaankin valmistaudutaan pukuhuoneessa. Rooleista ilmeisesti luovutaan, kun ne käydään vielä kerran läpi. ”Kuoleman pukuhuone” esiintyy myös Mellerin runokokoelmassa *Johnny B. Goethe* (1988) runossa *Nuku rauhassa Norma Jean* (Melleri 2007, 318). ”Liekehtivä peili” voi olla metafora, mutta jos konteksti liittyy helvettiin, voi sen ajatella myös kirjaimellisena fantasianäkynä.

Orvo mainitsee nähneensä Andersin kädessä veitsen (Melleri 1984, 80). Kuoleman uhka tulee lähemmäksi. Runokielelle tyypillinen toisto luo teatraalisen vaikutelman: ”Ei, en minä kuolemaa pelkää, ei se sitä ollut!” (mt.). Pelon hetkellä Orvo tunnustaa (ainakin itselleen) teeskentelevän näyttelijäluonteensa: ”Näyttelijöiden helvetistä minä tiedän vain sen että siellä ei ole yleisöä!” (mt.). Epäillessään joutuvansa helvettiin Orvo ehkä tietää tehneensä pahoja tekoja, esimerkiksi kohdalleensa kaltoin Andersia ja Iiristä. Koska näyttelijälle eläminen ilman yleisöä olisi yhtä helvettä, vaikuttaisi luonteelta, että Orvo esittäisi tämän kuolemaa käsittelevän, mahdollisesti hänen viimeisekseen jäävän monologin suoraan yleisölle. Ehkä tämä on ollut Mellerille niin itsestään selvää,

ettei hän ole sitä käsikirjoitukseen merkinnyt.

Runollisen purkauksen jälkeen Orvo alkaa äkkiä puhua Andersille: ”Oletko jo pitkään ollut maisemissa?” (Melleri 1984, 80). Tämä on merkki jonkinlaisesta ”flashbackista” tai ainakin simultaanisuudesta. Ensin Orvo puhuu imperfektissä kohtaamisestaan Andersin kanssa, sen jälkeen kohtaaminen näytetään. Vastaavaa aikahyppäystä ei *Siriuksen vieraisissa* muissa kohtauksissa esiinny. Se on sijoitettu kriittiselle hetkelle, kun poika on ilmeisesti aikeissa tappaa isänsä. Aikahyppäys mahdollistaa Orvon pitkän monologin ja samalla runokielen käytön; runokielen käyttö vaatii siis toiminnan pysäyttämisen.

Anders sanoo tuoneensa veitsen Orvolle syntymäpäivälahjaksi (mt. 81). Orvon ”onko siihen koteloa” -kysymys (mt.) voitaisiin tulkita siten, että Orvo haluaa tämän vaaran elementin pois mielestään tai suojautua siltä. Vieraita kerääntyy isän ja pojan ympärille (mt.). Aatoksen puhe poikkeaa muista käänteisellä sanajärjestyksellään. Symbolimerkityksiä voi etsiä Orvon mainitsemasta savusaunasta, jossa isä ja poika voisivat keskustella ”ensimmäistä kertaa niin kuin mies miehelle” (mt.). Ajatus ”savustamisesta” tuntuu kuitenkin hieman keinotekoiselta, vaikka miesten välit ovatkin ongelmalliset. Tietyn ”katseen” omaksumalla symboliikkaa voi nähdä sielläkin, mihin sitä ei välttämättä ole kirjoitettu. ”Katsomalla” tai ”lukemalla” tietyllä tavalla voi myös ”luoda” symboliikkaa.

Näyttämöohje ”vieraat hankkivat lähtöä” (mt. 82) tuntuu olevan enemmän murteellinen kuin runollinen, vaikka se voi paikallista murretta tuntemattoman näkökulmasta vaikuttaa hyvinkin erikoiselta. Seuraa Andersin monologi, joka on jatkoa Viidennen osan aloittaneelle yksinpuhelulle:

Niin kuin veri pakenee paisuvaisesta siittämisen tapahtuman jälkeen, uhma jätti minut! Näin pitkälle olin tullut... pakoon nujerrettujen ihmisten hajua! Enää en päässyt siitä... Ne tulivat ja puristivat minun kättäni, ja minä annoin sen tapahtua; näin kaiken päällekkäyvien reflojen verenhohtoisessa valossa, ja ymmärsin että olin perillä... Mutta missä? Ja mitä tapahtui? Vieras mies tuli taloon, suku oli koolla, otettiin yhteiskuva, filmi valottui... Oliko hän edes käynyt, vieras mies?” (Melleri 1984, 82.)

Monologi herättää monia kysymyksiä. Teknisesti ottaen ensimmäinen lause on selvä vertaus (niin) ”kuin”-sanoineen. Viidennen osan alussa puhuttiin paluusta ”siittämisen hetkeen” (Melleri 1984, 68), joka ilmeisesti tarkoittaa Andersin kohtaamista hänet siittäneen miehen kanssa. Näin käsillä olevan monologin alkulause tulee ymmärrettävämmäksi: kohdattuaan Orvon Andersin uhma laantuu. Jo aiemmin mainittu ”nujerrettujen ihmisten haju” asettuu tässä monologissa uuteen valoon; se merkitsee ilmeisesti ”taantuneita” turjantaustalaisia, jotka eivät välttämättä ole ”elämässä epäonnistuneita” yleisessä katsannossa. ”Verenhoitoisen valon” kuvalla tarkoitetaan ehkä sitä, että Anders on samaa verta Orvon kanssa. ”Antamalla sen tapahtua” Anders ikään kuin myöntää kuuluvansa joukkoon tai palanneensa juurilleen, joita vastaan hän on kapinoinut paetessaan ulkomaille. ”Refloissa” eli huumeiden vieroitusoireiden vaikutuksen alaisena kaikki tuntuu vielä epätodellisemmalta. ”Filmin valottuminen” on yksi metafora tälle epätodelliselle kirkkauden tai selvyuden tunteelle. Jälleen ”filmi” toimii elämän symbolina. Samalla Anders ei enää tunnista itseään, kun puhuu itsestään kolmannessa persoonassa “vieraana miehenä”.

Vierauden ajatus on *Siriuksen vieraisissa* monikerroksinen. Anders tuntee itsensä itselleen vieraaksi. Toisaalta hän tuntee olevansa yhtä aikaa ulkopuolinen ja tervetullut vieraana isänsä juhlissa. Orvolla on tietysti muitakin vieraita juhlissaan. Lopuksi Anders pakenee juhlista ja vieraat hahmot vievät hänet pois. (Mt. 82–83.) Ovatko nämä hahmot ulkoavaruuden olentoja? Auton tanskalaisista rekisterikilvistä päätellen tuntemattomat hahmot liittyvät Andersin huume kuvioihin Tanskassa (mt. 83). Ehkä Andersilta tullaan perimään velkoja tai hänelle tullaan kostamaan Suen kuolema. Paljon jää tulkinnanvaraa tekstin tasolla. Yksi syy tähän on parenteesien lähes täydellinen katoaminen tässä sekä viimeisessä kohtauksessa. Lisäksi mystiset ja runolliset monologit vaikuttavat tapahtumien kulun hämärtymiseen. Myös aikamuodot sekoittuvat; kahdessa viimeisessä monologissaan Anders puhuu tapahtumista imperfektissä aiemman preesensin sijaan, samoin Orvo omassa monologissaan. Aikahyppäys siis toistuu, kertautuu vielä kahdesti saman kohtauksen sisällä. Toiminta pysähtyy; se mitä oikeasti tapahtuu/tapahtui jää osin salatuksi. Mellerin draamallinen kliimaksi ei ole toimintaa, vaan runollista monologia: isän ja pojan kohtaamisessa eivät korostu ulkoiset tapahtumat, vaan kummankin sisäinen maailma, joka tulee monologiin kautta näkyväksi.

Andersin kokemusta voi yrittää hahmottaa vieroitusoireisiin liittyvien harhojen

näkökulmasta. Ehkä kaikki Orvon juhlista tanskalaiskiltiseen autoon on Andersille samaa ”UFO-kokemusta”; hän ”näkee kaiken kuin ensimmäistä kertaa” (Melleri 1984, 83). Mahdollisesti Melleri on mystisyydellä ja moniselitteisyydellä nimenomaan tavoitellut tätä Andersin tilaa, jossa kaikki on yhtä sekavaa tai yhtä kirkasta. Runokieltä tämä tila joka tapauksessa synnyttää. Viidennen osan kolmannen kohtauksen lopussa on Andersin viimeinen monologi (mt.), joka tuntuu olevan yhtä suurta runokuvaa.

Andersin kaksi viimeistä, imperfektissä kulkevaa monologia ovat kirjakielisempiä kuin Andersin puhe yleensä. Kahden monologin välissä Orvon järkipäinen puhe on tiukassa kontrastissa Andersin ajatuksenjuoksuun; kuin toisesta maailmasta. Orvo tarjoaa Andersille töitä näyttämömiehenä: ”se on yksi tapa saada tuntuma teatterin maailmaan” (mt. 82), toisin sanoen Orvon maailmaan. Maailmat eivät kohta. Isä ja poika puhuvat toistensa ohi. Ohipuhuminen on *Siriuksen vieraisissa* yleisesti käytetty tekniikka, joka kuvaa vieraantuneisuutta ihmisten välillä. Aivan kohtauksen lopussa, Andersin toisen monologin jälkeen, Orvon ääni kuuluu kuvaavasti enää kaukaa. Viitaten jälleen savusaunaansa Orvo esittää vertauksen: ”se on niin kuin matka menneeseen aikamuotoon” (mt. 83). Ehkä Andersin korva poimii erinäisistä hajaäänistä tämän vertauksen, jolla näyttää olevan yhteys hänen kokemukseensa, paluuseen Turjantaustaan ja ”siittämisen hetkeen”. Näin ollen kohtauksen näkökulmahenkilö olisi Anders, mikä selittäisi ainakin osin tapahtumien näyttäytymistä sekavassa valossa. Vertauksella on myös kiinnostava yhtymäkohta Orvon ja Andersin monologeihin, joissa preesens vaihtui imperfektiksi. Kohtauksen päättävässä näyttämöohjeessa mainitaan veneen hankainten ”kiljuvan” (mt.). Tämänkin metaforan voi ajatella liittyvän Andersin kokemukseen; veneen hankainten ääni on kuin Andersin huuto, kun vieraat hahmot vievät hänet mukanaan. Se on huuto, jota emme koskaan kuule.

Viidennen osan neljäs ja samalla koko näytelmän viimeinen kohtaus alkaa ”Kuoron” osuudella (mt. 84), jota ohjaaja Arto af Hällström kutsui ”kantaatiksi”. Hällström piti tätä osuutta hankalana ohjattavana erityisesti parenteesien puutteen vuoksi. (Anhava 2011, 326.) Repliikin esittävä ”Kuoro” on vielä kasvottomampi kuin runoelman ”Näytelmäpiiri”. Kuoron kokoonpanosta ei ole tietoa; onko Kuoro suunnilleen sama kuin Näytelmäpiiri tai kenties koko näyttelijäkunnasta muodostuva kollektiivi? Parenteesien puute herättää huomiota ja kysymyksiä. Kuoron osuuden paikka näytelmässä on dramaattisessa katsannossa erikoinen. Jos isän ja pojan kohtaaminen oli

näytelmän kliimaksi, mikä on ”kantaatin” tehtävä? Se ei käy oikein epilogistakaan, sillä kohtausta jatkuu Kuoron osuuden jälkeen.

Kuoron osuudessa ei taida olla ainuttakaan lausetta tai pikemminkin säettä, josta ei löytyisi runokielen tyyppi- tai piirteitä. ”Kylä nousee suosta, ja painuu suohon takaisin” (Melleri 1984, 84) on metafora. Säkeet ”kuu imee itsensä verta täyteen ja kelluu kylläisenä suosta nousseen kylän yllä” (mt.) olivat myös koko Viidennen osan otsikkona. Melleri yhdistää kuun ja veren metaforan kautta sekä jälleen veren ja veren värin synekdokeen avulla. Tosin veri saattaa viitata myös verenvuodatuksiin tai kuolemaan, sillä Anders on ensin suunnitellut isänmurhaa ja sen jälkeen itse mystisesti kadonnut. Kuun ”imeminen” ja ”kelluminen” ovat molemmat selkeitä metaforia. Osa Kuoron kuvakielestä on hyvinkin mielikuvituksellista: pilvi on ”Ilmestyskirjan päättömän hevosen muotoinen” ja ”laukkaa sata vuotta” (mt.). ”Punatauti nauraa” (mt.) -metaforasta tulee mieleen säe ”syfilis tanssii silkeissään”, jota Melleri käyttää myöhemmässä runoteoksessaan *Elävien kirjoissa* (1991), runossa *Eksynyt maalaispoika* (Melleri 2007, 466). Melleri oli niin ihastunut säkeeseen, että käyttää sitä vielä toistamiseenkin viimeisen kokoelmansa yhden runon nimenä (mt. 607). Olennaista lienee huomata, että läpi uransa Melleri näyttää rakentavan runokieltään samantapaisilla keinoilla; näissä molemmissa esimerkeissä taudit omaksuvat inhimmillisiä piirteitä (nauraminen ja tanssiminen). Kyse on siis personifikaatiosta. Ehkä tätä Martti Anhava tarkoitti kirjoittaessaan Mellerin runoihin liittyvästä vakiintuneesta ”tekemisen tavasta” (Melleri 2010, 707).

Seuraavassa viitataan näytelmän nimeen, *Siriuksen vieraisiin*: ”Iloiset vieraat saapuvat usvasta nousevan saaren rantaan: kuutamossa se näyttää lehtikullasta leikatulta” (Melleri 1984, 84). Vieraat ovat iloisia, mutta pahaenteinen kuu on läsnä. Välillä Mellerin vertaukset ovat melko hankalia: ”kuusten latvat piirtyvät taivasta vasten, sakaraisina ja koukeroisina kuin Laestadiuksen lehmännahkaan sidotun postillan fraktuura” (mt.). Onko koukeroinen vertaus huumoria? Ilman parenteseja on vaikea sanoa. ”Kuu imee itsensä verta täyteen, ja kelluu kylläisenä...” on toistuessaan (mt.) jonkinlainen kertosaie, mikä luo laulullista vaikutelmaa. Jos kuu on tässä kohtalon symboli, voi punaisen ja kylläisen kuun ajatella tarkoittavan sitä, että (Andersin?) kohtalo on nyt täytetty. Melodramaattisen vakavasta perusvireestä huolimatta Kuoron osuuteen tulee ainakin humoristinen päätös: ”Yhä kamartumattomia Turjanjärven

nälkävuosina kuolleiden nimettömät haudat! Kylä nousi suosta, ja suohon painuu takaisin! Kuokka on kotiseutumuseossa. ESINEISIIN EI SAA KOSKEA.” (Melleri 1984, 84.) ”Kamartumaton” on erikoinen sana. ”Suo, kuokka ja jussi” -viittaus Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -romaniin (Linna 2003, 7) on selkeä. Mellerin sävy ei ole isänmaallinen, vaan pikemminkin kotiseutuhenkeä ironisoiva, kun työn symboli kuokka joutuu museoon. Jos Kuoron osuutta lukee runona, viimeinen lause edustaa jo jonkinlaista postmodernismia liittäessään museometaforaan museoista tutun kieltotekstin. Näytelmän maailmassa ”kantaatti” on kummajainen; se ei perustele olemassaoloaan edes ”näytelmä näytelmässä” -ajatuksella, kuten ”Ylpiän tytön kosijat”. Kuoro-osuuden runollinen konteksti on joka tapauksessa niin selvä, että se on liitetty irrallisena runona Mellerin koottuihin runoihinkin (Melleri 2007, 303).

Matti on nähnyt tai ainakin luulee nähneensä, mitä Andersille tapahtui. Vaikka Matti yrittää kertoa konkreettisista tapahtumista, on hänen kuvauksensa kuitenkin hyvin kuvaannollista: ”hämähäkinseitit kuivumassa koiranputkien luurangoissa, kimaltelevat”. Aatos ja Iris eivät usko Matin puheita Andersin sieppaamisesta. (Melleri 1984, 85.) Matin viimeinen repliikki on arvoituksellinen monologi. Se muistuttaa enemmän Andersin monologeja, vaikka viittauksia on myös Matin omiin aiempiin yksinpuheluihin:

Pimeässä sitä ei näe, näkymätöntä virtaa, ja mihin se vie... Sammuvat, yksi toisensa jälkeen, tanssilavaa kiertävät lamppujen rivit, painuvat upoksiin, ja minä tulen rantaan. Kissa tulee perässä, sen suu aukeaa mykkään huutoon, ja sitä tulee hetkessä toistakymmentä metriä... Heisimatoa! Kissan kurkusta! Ja kuu kalpenee, ja se tanssii, heisimato, kissan oksentama, rannalla kuun alla, eikä se tanssi muistuta mitään muuta. Minun syy se oli! Minä sen kalan katiskasta sain, minä sen sille toin! Se tanssi ei muistuta mitään muuta. (Melleri 1984, 85–86.)

Matin monologissa ei ole juurikaan metaforia. Repliikki on kuin mosaiikki, joka muodostuu useista näytelmässä aiemmin tavatuista elementeistä, kuten heisimadosta sekä ilmauksesta ”näkymätön virta”. Toisto näyttää vihjaavan näiden olevan symboleja, joten kokonaiseksi runokuvaksi repliikkiä ei ehkä kannata tulkita. ”Mykkä huuto” ei ole varsinainen metafora, koska viittaus ei ole epäsuora; kyseessä on paradoksi. ”Se tanssi

ei muistuta mitään muuta” toistuvana elementtinä tuo monologiin runollisuutta, mutta jää itsessään hieman mysteeriksi. Matti on mahdollisesti nähnyt enemmän kuin kertoo tai ei ole ymmärtänyt näkemäänsä. Myös Matin isän Aatoksen viimeisessä, lyhyessä monologissa (Melleri 1984, 86) toistuvat aiemmin esiin tulleet teemat, kuitenkin vähemmän arvoituksellisesti tai runollisesti kuin Matilla. Aatos edustaa sitä, mikä Turjantaustassa on pysyvää, kun taas Matti on selvästi jonkin uuden kynnyksellä. Aiempaa toistavina näillä Matin ja Aatoksen monologeilla on mielenkiintoinen yhteys Andersin ”kaikki toistuu, kertautuu” -fraasiin.

Näytelmä päättyy näyttämöohjeeseen: ”UFO nousee taivaalle metsänrajasta, kaartelee kylän yllä. Kukaan ei näe sitä.” (Mt.) Tämä kiteyttää *Siriuksen vieraiden* luonteen kaunokirjallisena draamana. Jos kukaan ei näe UFO:a, näkeekö yleisökään sitä? UFO:n olemassaolo näyttää todistavan Aatoksen hourailut avaruusolennoista todeksi. Samalla se yhtyy Andersin kokemukseen siitä, että hänen kotipaikkansa Turjantausta on muuttunut kuin toiseksi planeetaksi tai hän itse sille yhtä vieraaksi kuin mainittu tunnistamaton lentävä esine. Ehkä näytelmän lopetus myös vihjaa, että sielläkin missä maailma näyttää pysähtyneen, kaikki ei ole sitä miltä näyttää. Veivätkö avaruusolennot Andersin? Ainakin avaruusolentojen sieppaamaksi joutuminen olisi sopivan erikoinen tapa kadota elämästä, joka on käynyt itselle vieraaksi.

5. YHTEENVETO

Arto Melleri on tunnettu ennen kaikkea runoudestaan. Myös hänen näytelmässään *Siriuksen vieraat* (1984) runollisella ilmaisulla on keskeinen sija. On tietysti tulkintakysymys, mikä on runollista ja mikä ei, mutta määrittelemällä runokielelle joitakin kriteereitä on mahdollista tutkia sävyeroja näytelmän kielessä sekä pohtia, millaisissa yhteyksissä runollista ilmaisua esiintyy. Analyysini perusteella suunnilleen joka neljäs näytelmän repliikeistä sisältää runokieltä (kts. Liitteet).

Runokielen tärkeimpänä tyyppiirteenä olen tässä tutkielmassa pitänyt kuvaannollisen kielen käyttöä. Otsikoksi valitsemani fraasi ”kaikki toistuu, kertautuu” kuitenkin osoittaa, kuinka monilla tavoilla runollinen vaikutelma voi syntyä. Niinkin yksinkertainen asia kuin toisto voi antaa ilmauksille uusia merkityksiä sekä nostaa jonkin tietyn yksityiskohdan erityisasemaan. ”Kaikki toistuu, kertautuu” on merkitykseltään monikerroksinen, kun se sekä asiasisällöllisesti käsittelee toistoa että samalla toistaa itse itsensä. Tällaisella itseensä viittaavalla kielellä on oma osansa *Siriuksen vieraiden* kielellisessä maailmassa.

Tutkielman liitteenä on kunkin kohtauksen osalta runokielen määrää esittävä taulukko. Runokielen määritelmän subjektiivisen luonteen sekä epäselvien tapausten vuoksi olen käyttänyt yksikkönä repliikkiä; kullakin roolihenkilöllä on ollut mahdollista saada yksi merkintä runokielestä repliikkiä kohden riippumatta runollisten ilmausten todellisesta lukumäärästä. Tätä epäsuhtaa olen pyrkinyt hieman tasaamaan merkitsemällä taulukoihin myös roolihenkilön monologiin määrän, sillä olen huomannut *Siriuksen vieraiden* monologeissa lähes poikkeuksetta esiintyvän erityisen runsaasti runokielisiä ilmaisuja. Olen suhteuttanut runokieltä sisältävien repliikkien määrän roolihenkilön repliikkien kokonaismäärään ja laskenut runokielisten repliikkien prosenttiosuuden: tällä tavoin nähdään, millainen osa runokielellä on kunkin roolihenkilön kielellisessä ilmaisussa. Samaa asiaa voi vaihtoehtoisesti arvioida tarkastelemalla monologiin määrää.

Kvantitatiivisen metodin ohella olen läpi tutkielman pyrkinyt huomioimaan erityisiä tilanteita ja yhteyksiä, joissa runokieltä käytetään. Tämän pohtiminen on jäänyt auttamatta taulukoinnin ulkopuolelle, joten olen pyrkinyt kuljettamaan

kontekstisidonnaista analyysiä mahdollisimman paljon mukana ”leipätekstissä”. Niin ikään olen pyrkinyt määrittelemään kirjallisuustieteellisten käsitteiden avulla runokielisten ilmausten luonnetta tarkemmin. Ajoittain jako runokieleen ja ”arkikieleen” on perustunut myös intuitioon. Koska runollisuus ei ole mikään absoluuttinen tosiasia eikä etenkin modernissa tai postmodernissa tyyliässä välttämättä aina tyyppiteltävissä, olen kokenut myös tällaisen intuitiivisen tarkastelun tarpeelliseksi. Mahdollisimman paljon olen näissäkin tapauksissa pyrkinyt perustelemaan jonkin ilmaisun runokieleksi luokittelumistani näytelmän sisäisellä kontekstilla, jonka tärkeän roolin olen tätä tutkielmaa tehdessäni huomannut.

Siriuksen vieraisa runokielen kannalta tärkeiksi kiintopisteiksi muodostuivat monologisuus ja kontekstisidonnaisuus. Monologien ja runokielen yhteys osoittaa, että runollisuudella kuvataan nimenomaan yksilön sisäistä maailmaa, kun taas arkikielisempää ilmaisua käytetään vuorovaikutuksen ja toiminnallisuuden yhteydessä. Vähän tai passiivista toimintaa sisältävissä jaksoissa esiintyy enemmän runokieltä. Kontekstisidonnaisuus on keskeistä paitsi arvioitaessa draamallista tilannetta, jossa roolihenkilö repliikkinsa lausuu, niin myös tekstityypin suhteen. Lukuisat laulu- ja runositaatit, runoelma ”Ylpiän tytön kosijat” sekä niin sanottu ”kantaatti” sisältävät jo sinänsä runsaasti runokielisiä ilmauksia. Olen kuitenkin analyysissäni painottanut nimenomaan kontekstia; ne on jo valmiiksi lauluiksi, runoiksi tai runoelmaksi määritelty, joten olen pitänyt niitä automaattisesti runokielenä.

Runokieltä *Siriuksen vieraisa* käyttävät etenkin roolihenkilöt, jotka ovat jollakin tasolla tulkittavissa Arto Mellerin itsensä ”alter egoiksi”, ennen kaikkea Anders sekä myös kylänjuoppo Aatos Kärmeshauta, joka ehkä kuitenkin muistuttaa enemmän myöhempien aikojen Melleriä kuin vuoden 1984 kirjailijaa. Taulukoiden perusteella Aatoksella on näytelmässä eniten runokieltä sisältäviä repliikkejä (kts. Liitteet). Tulos oli itselleni pienoinen yllätys ajatellen kuvaa, jonka olin Aatoksesta saanut näytelmää analysoidessani. Yllätykseni saattoi johtua siitä, että olin kiinnittänyt Aatoksen runokieleen vähemmän huomiota kuin esimerkiksi Andersin ja Orvon kielenkäyttöön. Syy tähän voi olla se, että Aatos ei suoranaisesti liity näytelmän ehkä keskeisimpään teemaan, joka on isän ja pojan kohtaaminen.

Mattia en osannut aluksi nähdä Mellerin ”alter egona”, varsinkin kun Matin esikuvaksi

on monessa yhteydessä mainittu Mellerin kehitysvammainen Juha-veli. Melleri itse on kuitenkin rinnastanut itsensä Mattiin. Melkein vuosi *Siriuksen vieraiden* ensi-illan jälkeen hän kirjoittaa eräässä päiväkirjakatkelmassa kuin ohimennen: ”tunsin onnea, ensimmäistä kertaa Anders ja Matti minussa olivat kasvaneet yhteen, eikä kadotettu viattomuus enää tehnyt kipeää, vihlaissut” (Anhava 2011, 363). Matti edustaa viattomuutta ja Anders kirjailijan pimeämpää puolta.

”Alter ego” -ilmiö johtaa siihen, että näytelmän naishahmot käyttävät hyvin vähän runokieltä. Naisista ainoana Iirikseltä löytyy selkeästi runokielisiä ilmauksia. Prosentuaalisesti hänellä on yhtä paljon runokielisiä repliikkejä kuin joillakin mieshahmoilla (kts. Liitteet), mutta repliikkien kokonaismäärä on pienempi. Iiriksen runokieli on usein sitaatteja tai ilmenee asiayhteydessä mieheen, yleensä Orvoon. Naishahmot eivät *Siriuksen vieraiden* maailmassa ole runokielen suhteen kovinkaan ”omavaraisia”.

”Alter ego” -teoriaan liittyy myös ainakin yksi suuri kysymysmerkki. Taulukoiden perusteella toiseksi eniten runokieltä näytelmässä käyttää Orvo Pruun (kts. Liitteet), Andersin isä. Hänellä on myös eniten monologeja. Orvon hahmosta ei kuitenkaan oikein tunnista Melleriä itseään. Orvon tapauksessa on ehkä hyvä kiinnittää huomiota runokielen tyyliin ja laatuun. Andersin monologit saattavat paikoin muistuttaa hyvinkin paljon Mellerin runotuotantoa, siis Mellerin vakavasti otettavaksi tarkoitettua lyriikkaa. Orvo Pruunin runokieli sen sijaan on ylitsepursuavan mahtipontista ja selvästi ironialla kirjoitettua. Orvon runokieli edustaa suurimmalta osin modernia tyyliä edeltävää aikakautta; sitä voisi kutsua kansallisromanttiseksi. Ristiriita Andersiin on mielenkiintoinen siksi, että Orvo on Andersin isä; toisin sanoen he edustavat eri sukupolvea niin iältään kuin runokielisessä ilmaisussaankin. Ylipäätään vanhemman tyylistä runoilmaisua käytetään näytelmässä nimenomaan koomisessa tarkoituksessa. Matin runokielen suuri määrä selittyy osittain sillä, että uskonnollinen maailmankatsomus värittää hänen elämäänsä. Niinpä Matin kielessä on paljon ulkoa opeteltuja fraaseja, jotka liittyvät uskonnollisen kielen symbolirikkaaseen diskurssiin. Andersin kielenkäyttö on enemmän ”uutta luovaa”.

Runokielen osuus kasvaa paitsi monologeissa, myös usein silloin, kun roolihenkilö on jonkinlaisessa arkisesta olemisesta poikkeavassa tilassa: humalassa, huumeiden

vaikutuksen alaisena, krapulassa, vieroitusoireissa (”refloissa”), uskonnollisessa hurmoksessa, unessa (tai puhuessaan unista), kuvitelmissa tai nostalgisissa tunnelmissa. Näitä kaikkia tuntuu yhdistävän jonkinlainen sekavuus tai arkisesta näkökulmasta katsottuna epäloogisuus. Kuten Melleri kirjoitti päiväkirjassaan: ”kaikki puhuvat sekavia, omalla tavallaan” (Anhava 2011, 324). Tätä sekavuutta voisi nimittää analyttisemmin todellisuuspakoisuudeksi.

Siriuksen vieraisissa runokielen käytöllä on yhteys myös draaman kaareen koko näytelmän tasolla. Runokieltä esiintyy kaikilla ”avainhenkilöillä”, ja näillä runokielisyys jonkin verran lisääntyy näytelmän loppua kohden, tosin vasta kahdessa viimeisessä kohtauksessa. Näitä avainhenkilöitä ovat lähinnä Anders, Orvo ja Matti. Kaikilla kolmella on näytelmän loppupuolella keskeisiä monologeja. Aatos saa viimeisen sanan, mutta hänen osaltaan runokielisyys ei olennaisesti lisäännä. Tämän voisi tulkita esimerkiksi niin, että Aatos kaikessa rappiollisuudessaan on jonkinlainen Turjantaustan pysyvyyden symboli, jonka elämässä kehitystä ei tapahdu, toisin kuin Andersilla, Matilla ja jopa Orvolla, kun hän joutuu kohtaamaan poikansa sekä kuolemanpelon.

Runokielen lisääntymisellä, monologisuudella ja erityisesti viimeisen kohtauksen kuoro-osuudella on toimintaan pysäyttävä vaikutus. Jopa avainkohtaus, jossa Anders on aikeissa tappaa isänsä, on ikään kuin jäädytetty pysähtyneeksi kuvaksi. Näkyvää toimintaa ei ole kirjoitettu. Kohtausta hallitsevat Orvon ja Andersin monologit, joissa he käyvät läpi tapahtunutta ikään kuin jälkikäteen. Näissä monologeissa esiintyy erityisen paljon runokielisyyttä. Kun *Siriuksen vieraiden* juoni näyttää rakentuvan kohti draamallista kliimaksiä, seuraakin lyyrinen ”antikliimaksi”; toiminta pysähtyy. Mellerin draaman huipennus on lyyrinen, itsetutkiskeleva monologi. Mellerin roolihenkilöillä huipennus tapahtuu (runo-)kielellistettyjen, sisäisten kokemusten kuvauksella, ei ulkoisten tapahtumien kautta. Jotakin kertoo sekin, että lähes joka kymmenes repliikki *Siriuksen vieraisissa* on määritelmäni mukaan monologi (kts. Liitteet). Mellerin draamallinen tyyli näyttää jatkuneen myöhemminkin samantyyppisenä. Martti Anhavan mukaan Mellerin viimeisessä näytelmässä, reilut kymmenen vuotta myöhemmin tehdyssä *Aavekaupungissa* (1995), ”toiminta on katkelmallista ja sekavaa” ja ”dialogi tiukkuu monologeja” (Anhava 2011, 562).

Tätä kirjoittaessa *Siriuksen vieraiden* kantaesityksestä on kulunut kolmekymmentä vuotta. Näyttää siltä, että näytelmä on tänä päivänä yhtä paljon tai yhtä vähän ajankohtainen kuin se oli aikoinaan. Yksi merkittävä syy tähän on Mellerin romanttinen runoilijanlaatu. Näytelmän maailmaa hallitsee runokieli, joka pyrkii enemmän historialliseen tai ”ikiaikaiseen” kuin ajankohtaiseen. Tätä yhteyttä etenkin suomalaisen kirjallisuuden jatkumoon Melleri hakee muun muassa lukuisilla sitaateilla ja muilla kirjallisuuteen liittyvillä viittauksilla, jotka luovat tavallaan näytelmän maiseman tai taustakankaan. *Siriuksen vieraat* on lyyrinen draamateksti, jonka teosluonteeseen tuovat oman tärkeän lisänsä myös Mellerin runollisia ulottuvuuksia tavoittavat parenteesit.

LÄHTEET

Tutkimuskohde

Melleri, Arto 1984. *Siriuksen vieraat. Balladi loismadoista ja tunnistamattomista lentävistä esineistä Suomen kesässä; ihmisistä niiden armoilla*. Otava. Helsinki.

Muut painetut lähteet

Anhava, Martti 2007. *Lumous on aina läsnä*. Teoksessa Melleri, Arto 2007. *Runot*. (toimittanut ja jälkisanan kirjoittanut Martti Anhava) Seven. Otava. Helsinki. Nidotun laitoksen ensimmäinen painos.

Anhava, Martti 2010. *Kaikki läpäisee ja hohtaa valoa*. Teoksessa Melleri, Arto 2010. *Pääkallolipun alla. Proosateokset*. (toimittanut ja jälkisanan kirjoittanut Martti Anhava) Otava. Helsinki.

Anhava, Martti 2011. *Romua rakkauden valtatiellä. Arto Mellerin elämä*. Otava. Helsinki.

Aristoteles 1997. *Runousoppi*. (suomentanut Paavo Hohti) Teoksessa Aristoteles 1997. *Retoriikka. Runousoppi*. Classica. Gaudeamus. Tampere.

Brecht, Bertolt 1998. *Merkintöjä Kolmen pennin oopperasta*. (suomentaneet Max Rand ja Turo Unho) Teoksessa Brecht, Bertolt 1998. *Setšuanin hyvä ihminen ja muita näytelmiä*. Otava. Helsinki.

Enwald, Liisa 2001. *Kätkeyty Sana – Helvi Juvosen poetiikka*. Teoksessa Hökkä, Tuula (toim.) 2001. *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Grimmin veljekset 1962. *Grimmin satukirja*. (useita suomentajia) WSOY. Porvoo.

Gummeruksen uusi tietosanakirja 1987. *Osa 1. A-G*. Gummerus. Jyväskylä.

Gummeruksen uusi tietosanakirja 1987b. *Osa 2. H-L*. Gummerus. Jyväskylä.

Gummeruksen uusi tietosanakirja 1987c. *Osa 3. M-R*. Gummerus Jyväskylä.

Gummeruksen uusi tietosanakirja 1987d. *Osa 4. S-Ö*. Gummerus. Jyväskylä.

Hökkä, Tuula 2000. *Tunteen ja kielen poetiikat*. Artikkeliteoksessa Hökkä, Tuula (toim.) 2000. *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Hökkä, Tuula 2001. *Runouskäsitykset liikkeessä*. Artikkeliteoksessa Hökkä, Tuula (toim.) 2001. *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Hökkä, Tuula 2001b. *Romanttinen, moderni apostrofi?* Artikkeliteoksessa Hökkä, Tuula (toim.) 2001. *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Kailas, Uuno 1966. *Runoja*. WSOY. Porvoo/Helsinki. Kymmenes painos.

Kantola, Janna 2001. *Runoja, metaforia ja symboleja*. Artikkeliteoksessa Alanko, Outi & Käkelä-Puumala, Tiina (toim.) 2001. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Tietolipas 174. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Kantola, Janna 2001b. *Runous plus. Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta*. Palmenia-kustannus. Helsinki.

Kantola, Janna 2004. *Postmodernit metsät. Pentti Saarikosken runo "Metsät" modernin tulkkina*. Artikkeliteoksessa Katajamäki, Sakari & Pentikäinen, Johanna (toim.) 2004. *Runosta runoon. [Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan.]* WSOY. Helsinki.

Katekismus 2000. *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kristinoppi*. Edita. Helsinki.

Kesonen, Kaisu 2007. *Metonymia – metaforaan limittyvä kielikuva*. Artikkeliteoksessa Kainulainen, Siru & Kesonen, Kaisu & Lummaa, Karoliina (toim.) 2007. *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Vastapaino. Tampere.

Kivi, Aleksis 1993. *Seitsemän veljestä*. Otava. Helsinki. Näköispainos vuonna 1948 painetusta laitoksesta. Neljäs painos.

Lakoff, George & Johnson, Mark 1980. *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press. Chicago.

Lassila, Maiju 1981. *Tulitikkuja lainaamassa. Pirttipohjalaiset. Jussi Puranen. Isä ja poika. Kuolleista herännyt*. Suuri kansalliskirjasto -sarja. Otava. Helsinki.

Lassila, Maiju 1981b. Takakansi teoksessa *Tulitikkuja lainaamassa. Pirttipohjalaiset. Jussi Puranen. Isä ja poika. Kuolleista herännyt*. Suuri kansalliskirjasto -sarja. Otava. Helsinki.

Leino, Eino 1976. *Hymyilevä Apollo*. Otava. Helsinki. Kolmas painos.

Linna, Väinö 2003. *Täällä Pohjantähden alla. 1.–3.* WSOY. Helsinki. Neljäs painos.

Melleri, Arto 2007. *Runot*. (toimittanut ja jälkisanan kirjoittanut Martti Anhava) Seven. Otava. Helsinki.

Melleri, Arto 2010. *Pääkallolipun alla. Proosateokset*. (toimittanut ja jälkisanan kirjoittanut Martti Anhava) Otava. Helsinki.

Molino, Jean & Gardes-Tamine, Joëlle 1992. *Introduction à l'analyse de la poésie. I - Vers et figures*. Press Universitaires de France. Pariisi. 3. korjattu painos.

Palmgren, Marja-Leena 1986. *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. WSOY. Porvoo/Helsinki.

Raamattu 1992. *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos*. Otava. Helsinki.

Rantala, Risto & Turtia, Kaarina (toim.) 1990. *Otavan kirjallisuustieto*. Otava. Helsinki.

Rossi, Matti 1973. Alkusanat teoksessa García Márquez, Gabriel 1973. *Sadan vuoden yksinäisyys*. Suuri suomalainen kirjakerho. Helsinki.

Räty-Hämäläinen, Aino 1981. *Ilmari Turjan näytelmät*. WSOY. Porvoo/Helsinki/Juva.

Shakespeare, William 1958. *Kuinka äkäpussi kesytetään*. Teoksessa *Kootut draamat II*. (suomentanut Paavo Cajander) WSOY. Porvoo/Helsinki. Toinen painos.

Stanislavski, Konstantin 1989. *An Actor Prepares*. (kääntänyt venäjämästä Elizabeth Reynolds Hapgood) Routledge. New York. Nidotun laitoksen ensimmäinen painos.

Painamattomat lähteet

Www1 = http://www.lappajarvi.fi/tietoalappajarvesta_jarvensynty.php
(tarkistettu 16.5.2014)

Www2 = <http://www.alkio.fi/alkion-historia>
(tarkistettu 16.5.2014)

Www3 = <http://www.alkio.fi/alkion-historia/santeri-alkion-elamanvaiheet>
(tarkistettu 16.5.2014)

Www4 = <http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1734/17340001000> (15 luvun 1 §)
(tarkistettu 16.5.2014)

LIITTEET - TAULUKOITA

KENRAALIHARJOITUS: YLPIÄN TYTÖN KOSIJAT

ROOLIIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Untamala	7	3	1
Marjuli	2	1	0
Julio	1	0	0
Näytelmäpiiri	3	3	0
Yhteensä	13	7	1

ENSIMMÄINEN OSA: I

ROOLIIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Matti	1	1	1
Anders	1	1	1
Iiris	2	2	1
Yhteensä	4	4	3

ENSIMMÄINEN OSA: II

ROOLIIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Aatos	6	5	2
Matti	18	5	1
Marjuli	15	0	0
Untamala	1	0	1
Yhteensä	40	10	4

ENSIMMÄINEN OSA: III

ROOLIAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Untamala	9	3	0
Aatos	8	4	0
Marjuli	3	0	0
Julio	1	0	0
Yhteensä	21	7	0

ENSIMMÄINEN OSA: IV

ROOLIAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Iris	8	1	0
Anders	9	2	1
Matti	8	0	0
Yhteensä	25	3	1

ENSIMMÄINEN OSA: V

ROOLIIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Viiltäjä-Jaska	13	1	0
Marjuli	8	1	0
Aatos	14	5	2
1. Kylänpoika	3	0	0
2. Kylänpoika	1	0	0
Kylänpojat (joukkona)	1	0	0
Anders	2	0	0
Matti	1	0	0
Untamala	11	1	0
Julio	1	0	0
Iris	1	0	0
Yhteensä	56	8	2

TOINEN OSA: I

ROOLIIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Matti	1	1	1
Orvo	14	7	5
Angela	5	1	0
Naistoimittaja	5	0	0
Untamala	3	1	0
Julio	3	0	0
Yhteensä	31	10	6

TOINEN OSA: II

ROOLIIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Aatos	15	6	1
Anders	33	6	1
Matti	7	1	1
Iris	19	4	1
Yhteensä	74	17	4

TOINEN OSA: III

ROOLIIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Orvo	8	5	3
Untamala	10	1	0
Naistoimittaja	6	0	0
Angela	1	0	0
Iris	1	1	1
Yhteensä	26	7	4

KOLMAS OSA: VÄLIAIKA

ROOLIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Aatos	1	1	1
Ääniä	2	0	0
Orvo	1	1	0
Untamala	2	0	0
Angela	1	0	0
Yhteensä	7	2	1

NELJÄS OSA: YLPIÄN TYTÖN KOSIJAT

ROOLIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Untamala	1	0	0
Näytelmäpiiri	1	1	1
Orvo	1	0	0
Yhteensä	3	1	1

VIIDES OSA: I

ROOLIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Anders	7	1	1
Untamala	1	0	0
Matti	7	5	1
Yhteensä	15	6	2

VIIDES OSA: II

ROOLIIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Untamala	9	3	1
Marjuli	7	0	0
1. Kylänpoika	7	0	0
Matti	10	3	0
2. Kylänpoika	6	0	0
Yhteensä	39	6	1

VIIDES OSA: III

ROOLIIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Anders	8	3	3
Orvo	16	3	1
Aatos	7	1	0
Angela	3	0	0
Yhteensä	34	7	4

VIIDES OSA: IV

ROOLIIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Kuoro	1	1	1
Matti	4	2	1
Aatos	2	1	1
Iris	2	0	0
Yhteensä	9	4	3

KOKO NÄYTELMÄ

ROOLIIHAHMO	REPLIIKKEJÄ	RUNOKIELTÄ SISÄLTÄVIÄ REPLIIKKEJÄ	MONOLOGEJA
Aatos	53	23 (43%)	7
Marjuli	35	2 (6 %)	0
Matti	57	18 (32 %)	6
Untamala	54	12 (22 %)	2
Iris	33	8 (24 %)	3
Anders	60	13 (22 %)	7
Orvo	40	16 (40 %)	9
Angela	10	1 (10 %)	0
Viiltäjä-Jaska	13	1 (8 %)	0
Julio	6	0	0
1. Kylänpoika	10	0	0
2. Kylänpoika	7	0	0
Naistoimittaja	11	0	0
Näytelmäpiiri	4	4 (100 %)	1
Kylänpojat (joukkona)	1	0	0
Ääniä	2	0	0
Kuoro	1	1 (100 %)	1
Yhteensä	397	99 (25 %)	36 (9 %)