

Annakaisa Järvensivu

NAURETTAVA YLPEYS JA SELVIITYMISEN VIMMA

Ihmiskuva ja resilienssin strategiat Sirkku Peltolan
näytelmissä *Suomen hevonen*, *Yksiöön en Äitee Ota*,
Lämminveriset ja Hevosten keinu

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Pro gradu –tutkielma
toukokuu 2019

TIIVISTELMÄ

Annakaisa Järvensivu: Naurettava ylpeys ja selviytymisen vimma. Ihmiskuva ja resilienssin strategiat Sorkku Peltolan näytelmissä *Suomen hevonen*, *Yksiöön en Äitee ota*, *Lämminveriset* ja *Hevosten keinu*
Pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto
Teatterin ja draaman tutkimus
Toukokuu 2019

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani Sirkku Peltolan neliosaisen Kotala-näytelmäsarjan (*Suomen hevonen*, *Yksiöön en Äitee ota*, *Lämminveriset* ja *Hevosten keinu*) henkilöhahmoja. Analysoin näytelmien kollektiivisena päähenkilönä esiintyvää Kotalan perhettä kahden keskeisen teeman, naurettavan ylpeyden ja selviytymisen vimman, kautta. Tarkoitukseni on selvittää, miten henkilöhahmot ilmentävät toiminnassaan psykologista resilienssiä, eli selviytymiskykyisyyttä, millaisia selviytymisen strategioita heillä on ja millaista ihmiskuvaa näytelmät henkilöhahmojensa kautta rakentavat. Henkilöhahmojen toimintatavat ovat ymmärrettävissä vain yhteydessä näytelmien juonirakenteisiin, joten käyn jokaisen näytelmän juonirakenteen läpi, tehden havaintoja myös niiden dramaturgisesta muodosta. Näitä peilaan johdantoluvussa esittelemiini historiallisiin dramaturgiamalleihin, Freytagin kaavana tunnettuun klassisen suljetun draaman malliin ja Bertolt Brechtin eepin teatterin teoriaan. Tutkimukseni on draaman lähiluvun kautta tapahtuvaa draama-analyysia.

Temaattisen analyysin taustateoriat olen lainannut psykologiasta, tarkemmin sanottuna resilienssitutkimuksesta, sekä filosofiasta. Resilienssitutkimuksen osalta keskeisinä lähteinä ovat psykologi, psykoterapeutti Soili Poijulan teos *Resilienssi. Muutosten kohtaamisen taito* sekä neuropsykiatri Boris Cyrulnikin teos *Ihmeellinen kurjuus*. Filosofian osalta taustateoriani pohjana on psykiatrin ratkaisukeskeisen terapeutin ja filosofin Antti S. Mattilan tutkimustyö näkökulman vaihtamisen taidosta. Temaattisen analyysin keskeiset käsitteet ovat ihmiskäsitys, resilienssi ja näkökulman vaihtamisen taito eli reframing.

Kotalan perheen jäsenien resilienssiä edesauttavista strategioista piirteistä nousee esiin toiveikkaus, huumori, hengellisyys ja rakkauden monet muodot. Rakkauden eri muotoja ovat perheen keskinäinen solidaarisuus, sukupolvien välinen yhteys, romanttisen rakkauden toivo ja altruismi. Keskeisenä välineenä Kotaloiden selviytymisen strategioissa on näkökulman vaihtamisen taito. Kotalat osoittavat toiminnassaan resilienssiä, joka ilmenee kompetenssin säilyttämisenä, luovuutena ja suuntautumisena kohti tulevaisuutta.

Näytelmien ihmiskuva on moniulotteinen. Sitä ei määritä traagiselle maailman kuvalle tyypillinen determinismi, eikä toisaalta myöskään Brechtin eepin teatterin ajatus yhteiskunnasta yksilön ajattelua määrittävänä voimana. Maailma, jossa henkilöt elävät näyttäytyy kompleksisena ja vaativana paikkana elää, mutta Kotalan perheenjäsenet säilyttävät vapauden suhteessa valitseviin olosuhteisiin näkökulman vaihtamisen taidolla. Henkilöt määrittyvät yhteydessä perheeseen, ja sen muodostamiin ihmissuhteisiin. Vaikka perheenjäsenet riitelevät jatkuvasti toistensa kanssa, on ihmissuhteiden pohjalla vankkumaton keskinäinen, pintaa syvemmälle ulottuva solidaarisuus.

Avainsanat: Resilienssi, reframing, ihmiskäsitys, dramaturgia, draama-analyysi

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	4
1.1 SIRKKU PELTOLAN NÄYTELMISTÄ	6
1.2 DRAMATURGISIA KIINNEKOHTIA	9
1.3 TUTKIELMAN MENETLMÄT JA RAKENNE	15
2. PSYKOLOGIS-FILOSOFISET TAUSTATEORIAT.....	16
2.1 IHMISKÄSITYS.....	16
2.2 RESILIENSSI	17
2.2.1 Resilienssin määritelmiä	18
2.2.2 Resilienssin ilmeneminen ja osatekijät.....	19
2.3 NÄKÖKULMAN VAIHTAMINEN	21
3. KOTALA-NÄYTELMÄT, ”NELIOSAINEN TRILOGIA”.....	26
3.1 SUOMEN HEVONEN.....	28
3.2 YKSIÖÖN EN ÄITEE OTA.....	34
3.3 LÄMMINVERISET	39
3.5 KOTALAN PERHE.....	48
4. SELVIITYMISEN VIMMA.....	54
4.1 TOIVEIKKUUS JA HUUMORI	54
4.2 HENGELLISYYS, USKONTO, TRADITIO	59
4.2.1 Virret, rukoukset ja Raamatunkohdat.....	60
4.2.2 Joulut.....	63
4.2.3 Haltioituminen.....	64
4.3 RAKKAUDEN MONET MUODOT	66
4.3.1 Heimosolidaarisuus.....	66
4.3.2 Sukupolvien ketjusilmukat eli Kotala-näytelmien virkkauskohtaukset	67
4.3.3 Aili ja ihon ikävä.....	71
4.3.4 Altruismi.....	74
4.5 SELVIITYMISEN STRATEGIAT	78
5. NAURETTAVA YLPEYS ELI KOTALA-NÄYTELMIEN IHMISKUVASTA	81
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS.....	87

1. Johdanto

Suomalainen näytelmäkirjallisuus on elänyt parina viime vuosikymmenenä eräänlaista kukoistuskautta, ainakin mitä tulee uusien kotimaisten kantaesitysten määriin sekä kotimaisen draaman osuuteen teattereiden ohjelmistoissa. On puhuttu jopa kotimaisen näytelmän kultakaudesta. (Kilpi 2011, 8–1.) Ajatusta kultakaudesta on tosin myös kritisoitu, muun muassa vedoten monien kotimaisten näytelmien lyhyeen elinkaareen ja näytelmäkirjailijoiden huonoon palkkatasoon (Kuusela 2016, 7-9).

Uutta suomalaista draamaa ei kuitenkaan ole vielä tutkittu kyllin laajasti ja osin on jäänyt tunnistamatta, millainen teatteriesteettinen, filosofinen tai yhteiskuntapoliittinen ajatus jo nykynäytelmien kirjalliseen rakenteeseen on viritetty (Suutela 2013, 112). Vaikka post-draamallinen dramaturgia on saanut pysyvästi jalansijaa myös kotimaisessa teatterikentässä, suomalainen teatteriverkosto tukeutuu ohjelmistopolitiikassaan edelleen eniten perinteiseen näytelmään (Mt. 2013, 118). Perinteisen, juonivetoisen draaman vankkumatonta asemaa suomalaisessa kulttuurissa selittää osaltaan sen historiallinen tehtävä kansakunnan kasvattajana ja kansallisidentiteetin rakentajana. Suomalaisen näyttämökirjallisuuden syntyvuosina, 1800-luvun lopulla, teatteri ja draama valjastettiin palvelemaan itsenäisen, suomen kielelle rakentuvan kulttuurikansakunnan luomista. Sen avulla kansakuntaa kasvatettiin ymmärtämään itseään. (Helavuori 2012, 10). Tätä identiteetin hahmottamisen ja rakentamisen tehtävää suomalainen draama yhä jatkaa.

Teatterin tiedotuskeskuksen johtajan Hanna Helavuoren mukaan yksi syy kotimaisen draaman suosioon on osaltaan myös henkilöhahmojen tunnistettavuus: "Me ikään kuin tunnemme Leea Klemolan arktisen trilogian Marja-Tertun tai Piano-Larssonin, me tunnemme Sirkku Peltolan Kotala-trilogian perheenjäsenet [---] Niinhän me tunnemme omaksemme myös klassikkojen henkilöt, he ovat meitä ja osa kansallista alitajuntaa." (Helavuori 2012, 19.) Kotimaisten nykynäytelmien suosio kertoo myös jollain tapaa ihmisten ikuisesta tarinallisuuden tarpeesta. Meillä draaman suuressa valtavirrassa on kerrottu ihmisistä tarinoita. Kosketus ihmiseen ja ympärillä olevaan käsin kosketeltavaan arkeen onkin ollut suomalaisen draaman arvokkainta pääomaa. Draamalla ja teatterilla on kyky aidolla tavalla merkityksellistää elämää ja arkikokemuksia tässä ajassa. Hämmästyttävällä tavalla draaman henkilöt elävät elämäänsä, eivät pelkästään näyttämöllä tai näytelmän sivuilla, vaan suomalaisten todellisuudessa. (Helavuori 2012, 19)

Sirkku Peltola lukeutuu tämän hetken tunnetuimpiin ja esitetyimpiin näytelmäkirjailijoihimme, jonka näytelmien henkilöhahmot käyvät tunnistettavuudessaan suoraan kohti. Peltolan tuotantoa tutkinut Jutta Junnikkala toteaa *Suomen Hevonen* – näytelmän painoversioon kirjoittamassaan esipuheessa, että Peltolan henkilöhahmot ovat usein yhteiskuntamme vähäosaisia, mutta heillä on huomionarvoinen kyky selviytyä elämän ojista ja allikoista. Nämä sankarit osaavat katsoa itseään ja maailmaa rohkeasti, omin silmin arvioiden. Näytelmiä leimaa huomattava ja kiintoisa ristiriita: ne ovat aiheiltaan synkkiä, mutta silti sävyltään toiveikkaan valoisia. (Junnikkala 2005, 5.) Peltolan näytelmien henkilöhahmot piirtävät esiin erityislaatuista selviytymiskykyisyyttä. Näytelmien henkilöillä on rohkeus ja kyky tarkastella vallitsevia olosuhteita nähden toivottomissakin tilanteissa yllättäviä ratkaisumahdollisuuksia. Näytelmien ihmiskuvassa on jotain, mikä puhuttelee suomalaista yleisöä laajasti.

Jokainen yksittäinen dramaturgia tuottaa omanlaistaan maailmankuvaa ja ihmiskäsitys, eli miten ja millaiseksi ymmärrämme ihmisen paikan maailmassa, suhteessa itseensä ja muihin, on olennainen ja erottamaton osa mitä tahansa maailmankuvaa. Tässä tutkielmassa käsitelen Peltolan neliosaisen, Kotalan perheen vaiheista kertovan näytelmäsarjan näytelmiä: valtaisaan yleisömenestystä niittänyttä *Suomen hevosta* (2005) ja sen kolmea itsenäistä jatko-osaa: *Yksiöön en Äitee ota* (2008), *Lämminveriset* (2011) ja *Hevosten keinu* (2015). Kotalan perheenjäsenissä ilmenee selkeällä tavalla Peltolan henkilöhahmoille tyypillinen luovien strategioiden kautta toteutuva selviytymiskykyisyys, joissa vaikuttaa löytyvän monia yhtymäkohtia ratkaisukeskeiseen ajattelutapaan. Tarkoitukseni on pohtia, millainen ihmiskuva Kotala -näytelmien henkilöhahmojen kautta hahmottuu, ja miten he ilmentävät resilienssiä, eli selviytymiskykyisyyttä sekä millaisia selviytymisstrategioita he käyttävät. Näihin kahteen teemaan käytän Peltolalta itseltään peräisin olevia käsitteitä ”naurettava ylpeys” ja ”selviytymisen vimma”.

Tiia Kurkela (2004) nostaa artikkelissaan ”Kasvojen näyttelemisen. Pirandellon Henrik IV Goffmanilaisen teorian valossa” esiin kysymyksen reaalimaailman käyttäytymisteorioiden soveltamisesta fiktiivisen maailman ja sen henkilöiden analyysiin. Voiko draamaa analysoida psykologian tai sosiaalitieteiden kautta? Kurkela toteaa, että vaikka fiktiivinen ei sellaisenaan kuvaa todellisuutta, täytyy sen noudattaa jonkinlaisia reaalimaailman sosiaalisia lainalaisuuksia, jotta voimme lukijoina/kokijoina samaistua sen maailmaan. Fiktio on kuin huvipuiston peilitalon peili, joka ei heijasta todellisuutta aivan sellaisena kuin se on, vaan osittain, jostakin näkökulmasta, liioitellen jotain osaa kuvaamastaan niin, että jotkin piirteet suurentuvat, ja niitä on helppo

tarkastella lähemmin. Todellisuuden suhde fiktion toimii myös toisin päin: fiktiiviset tarinat ovat antaneet nimensä ja ideansa monille teorioille reaali maailmassa. Esimerkiksi oidipuskompleksi on klassinen esimerkki tästä. (Kurkela 2004, 111.) Ehkäpä ymmärtämällä jotain suomalaisen nykydraaman ihmiskuvasta, tässä tapauksessa Peltolan luomasta Kotalan perheestä, voimme ymmärtää jotain oman aikamme suomalaisuudesta ja siitä, miten itsemme näemme ja itseämme ymmärrämme.

1.1 Sirkku Peltolan näytelmistä

Sirkku Peltola (s.1960) on yksi tämän hetken tunnetuimpia suomalaisia teatterintekijöitä. Peltola on 1980-luvulla alkaneen näytelmäkirjailija- ja ohjaajauransa aikana kirjoittanut (dramatisoinnit mukaan laskettuna) 30 näytelmää ja ohjannut yli 70. Hänen kirjalliseen tuotantaansa kuuluu laajalaisesti niin draamaa, komediaa, lastennäytelmiä kuin musikaalejakin. Koulutukseltaan Peltola on filosofian maisteri ja hänen esikoisnäytelmänsä *Pikkujättiläinen* kantaesitettiin Jyväskylän Ylioppilasteatterissa vuonna 1985. Hän on työskennellyt kiinnityksellä Kuopion ja Lahden kaupunginteattereissa, ja vuodesta 2000 alkaen Tampereen Työväen Teatterissa.

Peltola kuvaa näytelmissään oman aikamme Suomea, suomalaista perhettä, sekä eri tavoin syrjään joutuneiden ja eksyksissä olevien ihmisten elämää (Korhonen 2010, 127). Kieltä Peltolan näytelmissä käytetään rikkaalla ja vaihtelevalla tavalla. Dialogi on välillä hyvin ilmavaa, välillä puheen määrä täyttää tilan tukahduttamiseen asti, jolloin sanojen paljous havainnollistaa kirkaasti todellisen kommunikaation ajoittaista mahdottomuutta: Mitä enemmän on puhetta, sitä vähemmän kuuntelemista, ymmärtämistä ja ymmärretyksi tulemistä. Puhekieli, kirjakieli, erilaiset murteet ja lähes lyyrisiä sävyjä saava puheen virta esiintyvät rinta rinnan, hiljaisuuden ollessa kuitenkin ehkä kaikkein eniten merkityksiä tuottava elementti.

Peltolan merkittävimpiin tuotantoon kuuluu tämän tutkielman keskiössä olevien Kotala-näytelmien lisäksi muun muassa *Mummun saappaassa soi fox* (2001), *Patukkaoppera* (2007) ja osittain Anneli Kannon *Verirusut* -romaaniiin perustuva *Tytöt 1918* (2017). Opetusministeriön vuonna 2005 myöntämän Suomi-palkinnon perusteissa Peltolan teatteria kuvataan seuraavalla tavalla:

Sirkku Peltola kuuluu teatterintekijänä meillä harvinaisiin armoitettuihin naiskoomikoihin. Hänen näytelmissään suomalainen pikkuihminen elää keskellä suurta hämmennystä itkettävän hauskana. Peltolalla on lahja yhdistää lämmin

karheaan ja koominen traagiseen, Suomi suureen Brysseliin. Vaikka näytelmien sankarit kömpelöivät sielunsa kyllyydestä, heillä aina oma visio maailmasta, jota yrittävät elää.

Näytelmissä on harvinaisen laaja henkilöskaala. Tarinat tutkivat syvyysuunnassa ja monin eri ominaisuuksin ikärakenteita, sukupolvia ja -puolia. Vanhat mummot ovat yhtä armoitettuja sankari-ihmisiä kuin nuoremman polven hämmästelijät.

Näytelmille ei jää kylmäksi kukaan, sillä ne eivät ole vain kielellisesti rikkaita ja kekseliäitä pyöryksiä vaan tulevat tunnistettavuudessaan suoraan kohti. Peltola sekä kirjoittaa että ohjaa samalla vireellä: haanpääläisen Suomen perinnön jatkajana. (Opetus- ja kulttuuriministeriö, 2005)

Tämä on osuva kuvaus Peltolan näytelmien ominaisuudesta, joka tulee selkeästi esille myös Kotala-näytelmissä. Niissä, kuten muussakin Peltolan tuotannossa pureudutaan ajankohtaisiin ja vaikeisiin aiheisiin huumorilla, joka on omintakeisella tavalla tummanpuhuvaa, mutta lämmintä. Näytelmät ruotivat yhteiskuntaa armottomalla seulalla, mutta yksilöä kohtaan niiden katse on kaikessa tarkkanäköisyydessäänkin syvällä tavalla ymmärtävä. Suomi -palkinnon perusteissa mainittu ”haanpääläisen Suomen perintö” ilmenee Peltolan tuotannossa erityisesti yhteiskunnallisena pohjavireenä. Myös Peltolan tavassa tarkastella ihmistä on jotain sangen ”haanpääläistä”: ihmisyyttä lähestytään ikään kuin riisuen yksilö kaikesta ylimääräisestä, ulkoisen sosiaalisen statuksen tuomasta pönkityksestä.

Pentti Haanpään tuotantoa tutkinut Esko Knaapila toteaa väitöskirjassaan *Ylen kavala ja taitava kamppauksessaan maailmaa ja ihmisiä vastaan. Kansa, käskyvalta ja pikaroinneukset Pentti Haanpään tuotannossa (2012)*, että Haanpään eetoksen ytimestä löytyy pyrkimys vastustaa sydämättömyyttä, rakkaudettomuutta ja epäoikeudenmukaisuutta. Suorastaan pyhäksi ilmiöksi Haanpäälle nousee maatyöhön kiinni kasvanut kansa. Tämä ei tarkoita kuitenkaan sitä, että kansasta annettaisiin idealisoitu kuva, vaan Haanpään kunnioitus kohdistuu paljaan ihmisen eksistenssiin, joka on riisuttu kaikesta pinnallisesta, ulkoisesta ja teennäisestä. Haanpään ajattelun korkein arvo on ehdoton eettisyys, joka näkyy yllättävällä tavalla huiputtajienkin kuvauksessa. (Knaapila 2012, 3.)

Peltolan tuotannosta on nähtävissä ytimeltään hyvin samankaltainen ”tavallisen kansan” ja paljaan ihmisen puolustus. Ehdottoman, ulkoisista ja teennäisistä tekijöistä riisutun eettisyyden lisäksi Peltolan ja Haanpään tuotantoa yhdistää samankaltainen nauru ja ironia. Tosin Peltolan ja Haanpään teosten maailmoissa, ja näin ollen myös ihmiskuvissa on eräs ratkaisevan merkittävä ero: siinä missä Haanpään maailmaa hallitsee monimieliseen huumoriin, ja ironiaan kätkeytynyt pessimismi (Knaapila 2012, 3), on Peltolan teoksissa puolestaan usein nähtävissä sitkeä, joskus jopa täysin irrationaalinenkin toiveikkuus. *Yksiöön en Äitee ota* -näytelmä loppuukin parenteesin toteamukseen: ”Elämä ja yksiö täyttyvät puheella ja ehkä perusteettomallakin toivolla” (*Yksiöön en Äitee ota*, 111.)

Toiveikkuus on myös keskeisenä aiheena Jutta Junnikkalan (2005) pro gradu tutkielmassa Peltolan näytelmästä *Knut Pitkäjalka. Suomen hevosen* painettuun versioon samana vuonna kirjoittamassaan esipuheessa Junnikkala tosin toteaa, että *Suomen hevonen* on ensimmäinen Peltolan näytelmistä, jossa toiveikkuuden sävy on hitusen kyseenalaista:

Peltola kertoo edelleen tutulla tavallaan, huumorin keinoin, mikä mahdollistaa terävänkin yhteiskuntakritiikin ilman saarnasävyä. Humoristi Peltola paljastaa [---] ihmisen myönteisen puolen ja vahvuuden koomisen valon vahvistamana. Ja kääntäen: inhimillisyyteen kuuluva synkempi puoli näyttätyy huumorin avulla armollisemmassa valossa. Tästä huolimatta *Suomen hevosta* värittää uudenlainen vakavuus, lopullisuuden tai jopa synkkyyden vivahde, joka puuttuu aiemmista näytelmistä". (Junnikkala, 2005,8-9.)

Mikäli *Suomen hevosen* jatko-osat olisivat jääneet kirjoittamatta, olisi Kotalan perheen tarina jäänyt paljon surullisemman sävyiseksi. Näytelmäsarjan seuraavissa osissa toiveikkuuden ilmapiiri kuitenkin kasvaa näytelmä toisensa jälkeen yhä vahvemmin värittämään tapahtumia.

Peltolan näytelmissä ilmenee suomalaiselle draamalle tyypillinen Ibsenin ja Canthin jalanjalkia kulkeva traditio, joka liittyy draaman yhteiskunnallisuuteen ja kirjailijan yhteiskunnalliseen vastuuseen. Suomessa näytelmäkirjailija on ollut se, joka tarttuu rohkeasti yhteiskunnallisiin aiheisiin, epäkohtiin ja tabuihin ja pohtii ihmisen vastuuta omista valinnoistaan. Näytelmällä on meillä ollut moraaliseettinen oikeudenmukaisuutta ja tasa-arvoa välittävä tehtävä. (Helavuori 2012, 11). Peltola pohtii, että teatterintekijänä hänessä on jossain aika syvällä jonkinlainen altistuminen ja samaistuminen sellaisten henkilöiden rooleihin, jolla ei tunnu olevan mitään valinnan varaa. Kirjoittamisensa taustalla hän toteaa piilevän aina jonkinlaisen perusajatuksen maailman epäoikeudenmukaisuudesta, ja näytelmäkirjailijana hän kokee tehtäväkseen olla antamassa ääntä niille, joilla ei sitä itsellään ole. (Peltola, haastattelu 15.2.2015.)

Yhteiskunnan silmissä vähäosaisissa ihmisissä Peltolaa kiinnostaa erityisesti heidän mahdollisuutensa säilyttää jonkin asteinen ylpeys, ihmisarvo ja arvokkuus olosuhteista riippumatta. ”Aina on oleva niitä joilla ei ole varaa valita. Mutta jotka siitä huolimatta voivat säilyttää naurettavan ylpeytensä”, kuului hänen ensimmäisen näytelmänsä, *Pikkujättiläisen (1985)* ensimmäiselle sivulle kirjattu motto. Peltola toteaa, että on ”tällaisen ajatuksen läpi” kirjoittanut itse asiassa koko tuotantonsa. Nauru ilmenee Peltolan näytelmissä pyhänä asiana, joka kuuluu inhimillisen perinnön kalleimpiin ja vaalimisen arvoisiin asioihin. (Peltola, haastattelu 15.2.2015.) Kotalan perheen Äite kiteyttää tämän ajatuksen *Hevosten keinun* loppukohtauksessa:

TIIKERI: Onko tässä isomummu sulle se pyhä?

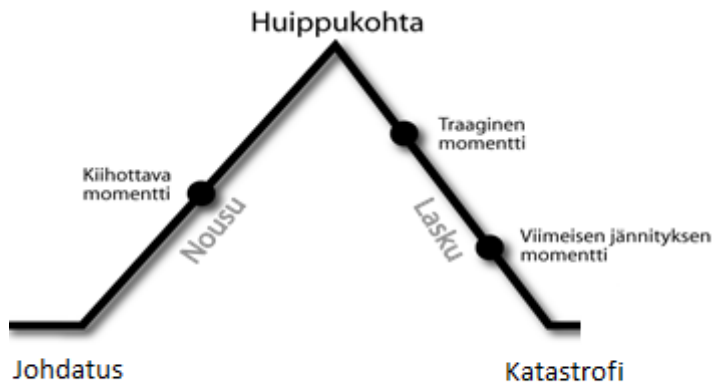
ÄITE: Voi se olla. Tässäkin. Pirtin pöytä on tehty hirsistä, jotka lähti kasvuunsa neljäsataa vuotta sitte. Ohuen ohuet vuosirenkaat. Kitunen maa. Semmonen puu on raskaana. Monesta itkusta. Naurustakin. Ei sekään ikuinen ole, mutta nauru on. Kanna sinä sitä naurua muutama kymmenen vuotta ja jätä sun lapsilles. Ja käske niitten kattoa paikkojen ohi: Kauas. Sitte aina jaksaa paremmin kuoria perunoita, perata kalaa ja riisua lapselta lumiset tumput.” (*Hevosten keinu*, 179.)

Nauru, ylpeys ja kyky katsoa asioita laajemmin, ohi ja vapaasti oman perspektiivinsä valiten, ovat Peltolan näytelmien ihmisten henkistä pääomaa. Naurettavaan ylpeyteen kuuluu kyky nostaa päänsä pystyyn, vaikka millaisesta ojassa oltaisiin nousemassa, ja toisaalta ajatus siitä, että inhimillisen syvimpään olemukseen kuuluu naurettavuus. Mikään status tai asema ei korota ihmistä naurettavuuden ulottumattomiin (Peltola, haastattelu 15.2.2015).

1.2 Dramaturgisia kiinnekohtia

Sirkku Peltolan tuotannossa on nähtävissä mielenkiintoista tyyllistä keskustelua historiallisten draamamuotojen kanssa ja Kotala-näytelmät ovat tästä hyvä esimerkki. Analysoidessani näytelmien juonirakenteita, peilaan niitä historiallisiin dramaturgiamalleihin. Kiintopisteinäni on erityisesti kaksi, toisilleen vastakkaista mallia: Freytagin kaavio, joka on tunnetuin tulkinta aristoteelisesta, suljetusta dramaturgiasta, sekä Bertolt Brechtin muotoilemat eepisen teatterin periaatteet.

Freytagin kaava, eli kirjailija, toimittaja Gustaf Freytagin (1816-1895) vuonna 1863 muotoilemaa pyramidi tai kukkulakaava, on todennäköisesti tunnetuin Aristoteleen Runousoppiin (n.330-320 eaa.) nojaavista draaman rakennemalleista. Koska Freytag pyrki kaavaansa laatiessa yleispätevyyteen ja normatiivisuuteen, hän joutui rajaamaan käsittelynsä ulkopuolelle monia draaman lajeja ja kausia. Mittapuunaan hän käytti aristoteelista suljettua draamaa, käytännössä lähinnä antiikin tragedioita sekä saksalaisen ja ranskalaisen klassismin ajan näytelmiä. (Reitala & Heinonen 2001, 39-40.) Freytag orientoituu konfliktidraaman mukaan: draaman olemus tarkoittaa hänelle ensisijaisesti kamppailua ja jännitystä (Pohjola 1992, 412.) Freytagin kaava ajattelee suljetun draaman lineaarisesti eteneväksi ja rakenteeltaan pyramidin kaltaiseksi. Olennaista draamassa on konfliktin valmistelu sekä jännityksen ja laukeamisen vuorottelu. Mallin mukaan näytelmän rakenteesta on aina erotettavissa johdatus, huippukohta ja katastrofi. (Reitala & Heinonen 2001, 39-40.)



(Pohjolan, 1992, 412 pohjalta)

Johdatuksen tehtävänä on esitellä ladattu lähtötilanne. Varsinaisen konfliktin kärjistymisprosessin sysää kuitenkin liikkeelle kiihottava kohta, jossa tapahtuu sankarin tai tämän vastustajan ratkaiseva toiminta. Draaman toiminnan edetessä kohti kukkulan lakipistettä konflikti kärjistyy, kunnes saavutetaan kukkulan lakipiste, pyramidin kärki. Tämän jälkeen, mahdollisesti traagisen momentin kautta, toiminnan suuntaa kääntyy laskuun kohti sankarin väistämätöntä tuhoa. Usein sitä saattaa hieman viivytellä viimeisen jännityksen momentti, joka on pelastumisen toivonpilkahdus ennen lopullista tuhoa. (Pohjola 1992, 412.)

Freytagin kuvaus on lähestulkoon analoginen Aristoteleen tragedian rakenteen kanssa. (Reitala & Heinonen 200, 141) Traaginen kohta on Freytagille antiikin tragedian peripeteian (käännekohdan) vastine. Traagisessa kohdassa ”toiminnassa yhtäkkiä, odottamatta ilmaantuu vastakohtana aikaisemmalle jotain surullista, synkkää, kauheaa, jonka kuitenkin koemme juontuvan tapahtumien syntyperäisestä yhteydestä ja jota pidämme täysin ymmärrettävänä näytelmän edellytyksistä käsin” (Freytag 1922, 84-85, Pohjolan 1992, 413 mukaan.) Pohjola (1992, 414) viittaa myös F.C. Lucakseen (1966, 110-114) joka on liittänyt peripeteiaan koko traagisen elämänfilosofian. Elämässä alituista traagista ironiaa tuottaa se, miten ihminen tiedostamattaan yhä uudelleen ja uudelleen tuhoaa omilla pyrkimyksillään oman onnensa ehdot. Elämän katkerin tragedia on inhimillisen sokeuden työtä, erehdysten tragediaa. Peripeteia on siis lyhyesti sanottuna sokeuden vallassa työskentelyä omaksi tuhoksi. Anagnorisis, tunnistaminen on silmien avautumista, totuuden tajuamista. (Pohjola 1992, 414.)

Selkeimmin aristoteelisen, suljetun muodon draamateorian ovat haastaneet avointa draamamuotoa edustavat brechtiläinen dramaturgia ja absurdi draama, joilla kummallakin on ollut huomattavan laaja vaikutus. (Reitala & Heinonen 2001, 42.) Avoin draamamuoto on suljetun draamamuodon ideaalituoppinen vastakohta, josta oikeastaan pitäisi puhua monikossa, koska se käsittää niin monenlaisia, toisistaan eroavia näytelmätyyppejä. Esimerkiksi Brechtin eppinen teatteri ja absurdi draama eroavat monella tapaa toisistaan, vaikka ovat kumpikin avoimen draamamuodon edustajia. Avoin draamamuoto onkin määritelty lähinnä negaation kautta suhteessa suljettuun draamamuotoon. Jo monet Shakespearen näytelmistä näyttivät tietä avoimelle draamamuodolle, ja Freytagilla olikin huomattavia vaikeuksia puristaa osaa Shakespearen dramatiikasta suljetun draaman muottiin. (Pohjola 1992, 415.)

Avoin draamamuoto ei noudata ajan, paikan tai toiminnan ykseyttä, eikä siinä toiminta noudata hierarkista pääjuoni-sivujuoni-periaatetta. Näytelmä saattaa sisältää useita toimintapunoja, jotka ovat keskenään samanarvoisia. Rakenteen perusyksikkö on kohtaus, joka on yleensä suhteellisen itsenäinen, ja näytelmä rakentuu ikään kuin alhaalta ylöspäin. Koska avointa dramaturgiaa ei yhdistä samanlainen toiminnan yhteyden logiikka kuin suljettua muotoa, on avoimella draamalla muita kokoavia keinoja. (Pohjola 1992, 416.) Keskeinen kokoava keino on esimerkiksi draaman keskushenkilö, joka ei ole samaan tapaan päähenkilö, kuin suljetun draaman protagonistin, eikä hänellä ole yleensä yhtä selkeästi henkilöitynyttä vastustajaa. Hän on ikään kuin yksin vastustusten maailman kanssa. (Pohjola 417-418.)

Epäaristoteelisen draamakäsityksen teorian selkeimmin muotoilleen Bertolt Brechtin (1898–1956) dramaturgia on perinteisesti ymmärretty eräänlaisena vastapoolina aristoteeliselle dramaturgialle. Aristoteelisen ja brechtiläisen dramaturgian katsotaan usein edustavan länsimaisen dramaturgian kahta pääluokkaa ja muodostavan ”suorastaan kattavaksi tulkittuun draamateoreettiseen taksonomian” Näkemys on toki polarisoiva ja yksinkertaistava, koska kyseessä on käsitteellinen abstraktio, jolle ei reaali maailmasta löydy täydellistä vastinetta. Se valottaa silti hyvin molempien draaman lajien erityispiirteitä ja niiden dialektista suhdetta toisiinsa. Brechtiläisen dramaturgian vastakkaisuuden suhteessa aristoteeliseen dramaturgiaan voisi tulkita kahden keskenään antagonistisen muodon rakenteellista yhteisymmärrystä, ne suhtautuvat toisiinsa kuin teesi antiteesiin. (Heinonen 2001, 188-189.)

Kehittäessään omaa dramaturgiaansa Brecht otti käyttöön eppisen teatterin käsitteen. Myöhemmin, elämänsä lopulla hän tosin itse luopui tästä termistä, ja käytti mieluummin käsitteitä dialektinen

teatteri tai tieteiden aikakauden teatteri. Brechtin eepin teatterin teoria kuitenkin nosti korostetusti esiin kysymyksen eepisyydestä draamassa, vaikka eepisiä tendenssejä teatterissa oli ollut jo paljon ennen Brehtiäkin. Selkeimmin Brecht kiteytti eepin teatterin teesinsä merkinnöisään *oopperasta ”Mahagonnyn kaupungin nousu ja tuho” (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny 1928-29)*. (Pohjola 2002, 440.) Brechtin muotoilema taulukko osoittaa miten eepin teatterin periaatteet asettuvat vastakkain draamallisen, aristoteelista traditiota noudattavan teatterin olemuksen kanssa:

DRAAMALLINEN TEATTERIMUOTO	EPPINEN TEATTERIMUOTO
Näyttämö ”ruumiillistaa tapahtuman”	Näyttämö kertoo sen
kietoo katsojan mukaan toimintaan	tekee katsojasta tarkastelijan
ja	mutta
kuluttaa loppuun hänen aktiviteettinsa	herättää hänen aktiviteettinsa
mahdollistaa hänelle tunteet	pakottaa hänet tekemään ratkaisuja
välittää hänelle elämyksiä	välittää hänelle tietoja
katsoja siirretään tapahtuman keskelle	hänet asetetaan vastakkain sen kanssa
työskennellään suggestion avulla	työskennellään argumentein
aistimukset talletetaan	tehdään tiedostettaviksi
ihminen oletetaan tunnetuksi	ihminen on tutkimuskohde
muuttumaton ihminen	muuttuva ja muuttava ihminen
loppu jännittää	tapahtumien kulku jännittää
kohtaus toista kohtausta varten	kukin kohtaus itsenäisenä
tapahtumat kulkevat lineaarisesti	mutkitellen
natura non facit saltus	facit saltus
maailma sellaisena kuin se on	maailma sellaisena mikä siitä tulee
mikä on ihmisen osa	mitä ihmisen on tehtävä
ihmisen vietit	hänen vaikuttimensa
ajattelu määrää olemista	yhteiskunnallinen oleminen määrää ajattelua

(Reitala&Heinonen 2001, 43)

Samoin kuin Aristoteles, Brecht piti juonta keskeisenä, mutta Brechtin eepisessä dramaturgiassa juoni kuitenkin rakentuu erilaisella logiikalla, kuin suljetussa draamassa. Brechtille juonen täytyi

korostaa osiensa itsenäisyyttä. (Pohjola 1992, 438.) Hänelle ”juonen jokaisen osan on muotouduttava näytelmäksi näytelmän sisällä” (Brecht 2015, 251.) Brecht siirsi painopisteen draaman sisäisestä maailmasta sen vastaanottoon. Hänen kritiikkinsä aristoteelista draamakäsitystä kohtaan kiteytyy ennen kaikkea draaman katharsiksen kautta tapahtuvaa vaikuttamista vastaan, jonka päätehtävänä on saada yleisö eläytymään draaman maailmaan. (Pohjola 1992, 438.) Tosin myöhemmän Aristoteles-tutkimuksen parissa on kiinnitetty huomiota siihen, ettei myöskään Aristoteleelle katharsiksessa ollut yksinomaan kyse tunteiden herättämisen kautta tapahtuvasta ”puhdistumisesta” vaan myös eettisten toimintavalmiuksien kohentamisesta. (Heinonen, Kivimäki, Korhonen, Korhonen, Reitala & Aristoteles 2012, 164–166.) Brechtin aikaan, ja myöhemminkin moniulotteinen ja vaikeasti tulkittava katharsis – käsite on tahattomasti supistettu tarkoittamaan yksinomaan tunteiden herättämistä.

Brecht halusi tuoda eläytymisen tilalle vieraannuttamisen ja pelon ja säälin tunteiden sijaan herättää tiedonhalun ja avuliaisuuden. (Pohjola 1992, 438.) Vieraannuttamisen tarkoitus Brechtille oli ensinnäkin se, että henkilöltä tai tapahtumalta riisuttiin sen tutunomaisuus ja itsestänselvyys, jotta niitä kohtaan heräisi uteliaisuus ja kummastelun tarve. Toisekseen vieraannuttamiseen liittyi henkilöiden ja tapahtumien historiallistaminen, joka tarkoitti että heidät nähdään aikaansa sidottuina, muuttuvina ja katoavina, oli sitten kyseessä menneisyyden tai nykyisyyden henkilöt. Itse keinona vieraannuttaminen on vanha, Shakespeare käytti sitä näytelmissään, kuten myös keskiajan markkinateatteri ja aasialainen teatteri näyttelijäntyössä. Vieraannuttamiskeinoja on käytetty teatterissa korostamaan esityksen luonnetta taideteoksena. Se on ollut perinteinen keino anti-illusionistiselle teatterille, eli teatterille joka ei pyri rakentamaan näyttämölle todellisuuden näköistä maailmaa, vaan jonka rakentama maailma on korostetusti fiktiivinen. Brecht kuitenkin näki, että hänen oma vieraannuttamisensa poikkesi traditionaalisista keinoista kuvauksen kohteessa ja suhteessa yhteiskunnallisiin tavoitteisiin. (Pohjola 1992 439-440.)

Merkittävä ero draamallisen teatterin ja Brechtin eepin teatterin välillä on niiden ihmiskuva. Draamallisessa teatterissa ihminen nähdään muuttumattomana, ja ihmisluonto oletetaan tunnetuksi. Maailma pyritään kuvaamaan sellaisena kuin se on ja huomion kohteena on mikä on ihmisen osa. Ihmisen toimintaa ajavat hänen viettinsä. Eepinen muoto käsittelee ihmisen tehtävää. Ihminen nähdään muuttuvana ja muutosta aikaan saavana, ja häntä ajaa hänen vaikuttimensa. Ajattelua määrää yhteiskunnallinen oleminen. (Kilku 2017, 142-143.) Antiikin tragediassa sankari ajautui omasta toiminnastaan huolimatta, tai usein peräti juuri siitä johtuen, omaan tuhoonsa, joka oli väistämätön. Draamallinen teatteri kantoi Brechtin kritiikin mukaan jo dramaturgisissa

rakenteissaan tätä determinismin taakkaa. Brecht uudisti teatteriestetiikkaa, mutta ennen kaikkea hänen kritiikkinsä kohdistui draamallisen teatterin maailmankuvaan. Brechtin teatterin suhde todellisuuteen oli erilainen kuin draamallisen teatterin: draamallisen teatterin tarkoitus on näyttää maailma sellaisena kuin se on, eepisen teatterin tulee näyttää maailma sellaisena, mikä siitä tulee (Kilkku, 2017, 143.)

Eepisen teatterin suhtautuminen ihmiseen on erilainen draamallisesta teatterista niin draaman sisäisessä maailmassa kuin teatterin fyysisessä todellisuudessaakin. Ihmiskäsitys ylittää siihen, mitä näyttelijältä ja katsojalta odotetaan. Eepinen teatteri ei ole vain viihdettä, vaan yhteiskunnalliseen ajatteluun osallistuva ja osallistava väline. Teatterin tarkoituksena on ennen kaikkea herättää katsojan kriittisyys. Draamallinen teatteri käyttää suggestiota, välittää katsojalle elämyksiä, mahdollistaa hänelle tunteet ja asettaa hänet tapahtumien keskelle. Eepinen teatteri puolestaan työskentelee argumentein, välittää tietoja, pakottaa tekemään ratkaisuja ja asettaa katsojan vastakkain tapahtumien kanssa. (Kilkku 2017, 143.)

Aristoteleesta lähtien draaman teoreetikot ovat asettaneet kysymyksen, kumpi on ensisijaisempi, draaman henkilöt ja luonteenkuvaus vai toiminta ja juonellinen sommittelu. Aristoteleelle luonteet syntyivät toiminnasta. Toiminnan keskeistä osuutta näytelmässä on perusteltu jo yksinomaan sillä, että käsite draama juontuu kreikan verbistä *dran*, jonka merkitys on toimia, tehdä. (Pohjola 1992, 402.) Brechtin suhteen on mielenkiintoista se, että vaikka hän lähtökohtaisesti asettui aristoteelista draamankäsitystä vastaan, hän oli kuitenkin Aristoteleen kanssa yhtä mieltä juonen keskeisyydestä. Juoni on Brechtille draaman sielu. (Brecht 2015, 232.) Oli ensisijaisuudesta mitä mieltä hyvänsä, juonirakenne ja henkilöhahmojen persoonat ovat elimellisesti sidoksissa toisiinsa. Jotta voi ymmärtää fiktiivisten henkilöiden toimintaa, on ymmärrettävä jotain draaman juonirakenteesta. Juoni toimii tematiikan lisäksi näytelmän luennassa keskeisenä struktuurina, jonka kautta henkilöt asettuvat dialogeihin. Oikeastaan henkilöiden ja juonen erottaminen on lähes mahdotonta, sillä explikoidakseen toimintaansa, ihminen tarvitsee juonen. (Houni 2004, 219)

Sekä suljettu, että avoin muoto ovat dramatiikan moninaisesta kirjosta yleistettyjä ideaalityyppejä. Näin ollen ne tuskin esiintyvät juuri missään näytelmässä puhtaina, ja niiden väliin mahtuu suuri kirjo monenlaisia sekamuotoja, joissa on nähtävissä piirteitä molemmista muototyypeistä. (Pohjola, 418.) Tämä on totta myös tässä tutkielmassa käsittelemieni näytelmien kohdalla. Tämän tutkielman kannalta nämä dramaturgiamallit ovat hyödyllisiä juuri Brechtin voimakkaasti esiin nostaman,

dramaturgisten muotojen taustalla vaikuttava ihmiskäsityksen kannalta. Peltolan Kola-sarjaa tutkittaessa on kiinnostavaa tarkkailla, miten vuosien 2005–2015 välillä kirjoitettujen näytelmien muotorakenteet heijastuvat henkilöhahmojen käyttäytymiseen.

1.3 Tutkielman menetelmät ja rakenne

Tutkielmani menetelmänä on perinteistä draaman lähilukua käyttävä draama-analyysi. Käydessäni läpi näytelmien juonirakenteita, olen käyttänyt apunani erityisesti Heta Reitala ja Timo Heinosen (2001) artikkelia *Dramatisoitua todellisuutta* sekä Riitta Pohjolan (1992) artikkelia *Näytelmäkirjallisuus – Dramatiikka*. Näytelmä sisältää kahden tasoista tekstiä: pää- ja sivutekstiä. Päätekstiin sisältyvät vuorosanat, eli repliikit, ja sivutekstiin taas näyttämöohjeet eli parenteesit. (Pohjola 1992, 394.) Analysoin tässä tutkielmassa sekä näytelmien pää- että sivutekstiä, koska parenteesien avulla henkilöistä ja heidän ajatusmaailmastaan avautuu myös asioita, jotka eivät repliikeissä välttämättä kulloinkin tule esille. Analyysi keskittyy kirjoitettuun näytelmätekstiin, esityksiin puututaan vain viittauksenomaisesti. Silloinkin kun puhutaan näyttämön tapahtumista, niistä puhutaan näytelmätekstien näyttämöohjeiden pohjalta, ellei erikseen toisin mainita.

Aloitin tutkielman muutamalla näkökulmalla suomalaisen näytelmäkirjallisuuteen ja Sirkku Peltolaan näytelmäkirjailijana, jonka henkilöhahmot ovat erityisellä tavalla suomalaiselle yleisölle tunnistettavia ja puhuttelevia. Seuraavaksi hahmottelin länsimaisen dramaturgian kahta merkittävää kiinnekohtaa: aristoteelisen suljetun draaman mallia, ja tämän säännönmukaisuuksia kiteyttäneitä Freytagin kaavaa, sekä Bertolt Brechtin eepin dramaturgian mallia. Seuraavaksi esittelen temaattisen analyysini apuna käyttämäni psykologis-filosofiset taustateoriat ja käsitteet. Temaattisen analyysin keskeiset lähteet ovat resilienssin osalta Soili Poijulan teos *Resilienssi. Muutosten kohtaamisen taito* sekä neuropsykiatri Boris Cyrulnikin teos *Ihmeellinen kurjuus*. Filosofian osalta taustateoriani pohjana on psykiatrin ratkaisukeskeisen terapeutin ja filosofin Antti S. Mattilan tutkimustyö näkökulman vaihtamisen taidosta.

Sitten on aika sukeltaa Sirkku Peltolan Kotala-sarjan näytelmien, eli *Suomen hevosen*, *Yksiöön en Äitee ota*, *Lämminveriset* ja *Hevosten keinun* maailmaan. Esittelen näytelmät ja niiden juonirakenteet, joista teen muutamia dramaturgiasta havaintoja, peilaten niitä johdantoluvussa

esiteltyihin dramaturgian malleihin. Tämän jälkeen, luvussa Kotalan perhe, pohdin hieman näytelmän henkilöhahmoja, Kotalan perheen jäseniä, ja sitä, miten henkilöhahmot ovat muuttuneet näytelmäsarjan edetessä.

Tämän jälkeen on temaattisen analyysin vuoro. Analysoin Kotalan perheenjäsenien puhetta ja toimintaa psykologisten ja filosofisten taustateorioiden valossa, tarkoitukseni eritellä, millä tavoin ja millaista psykologista selviytymiskykyä, eli resilienssiä he ilmentävät. Lopuksi kokoan yhteen ajatuksia niin dramaturgisesta kuin temaattisestakin analyysistä ja muotoilen, millaista ihmiskuvaa näytelmät piirtävät esiin.

2. Psykologis-filosofiset taustateoriat

Olen lainannut temaattisen analyysini tausta-ajatuksia psykologiasta ja filosofiasta. Esittelen tässä luvussa keskeisiä käsitteitä, jotka ovat ihmiskäsitys, resilienssi, ja reframing, eli näkökulman vaihtamisen taito.

2.1 Ihmiskäsitys

Filosofian sanakirja määrittelee ihmiskäsityksen seuraavalla tavalla: "Ihmiskäsitys on ihmisen perusolemusta ja – ominaisuuksia koskeva käsitys siitä, millaisia ihmiset ovat ja mitä mahdollisuuksia ihmisellä on. Erilaisilla aatesuunnilla ja uskonnoilla on omat ihmiskäsityksensä, esim. humanistinen, marxilainen ja kristillinen ihmiskäsitys." (Filosofian sanakirja 1999, 92.) Filosofit Lauri Rauhala mukaan ei ainoastaan erilaisilla aatesuunnilla, vaan myös jokaisella ihmisellä on omanlaisensa ihmiskäsitys, eikä sille, kuinka monella eri tavalla ihminen on kuvattavissa, voi asettaa minkäänlaista ylärajaa. Vaikka ihminen olisi kuvattu ja selitetty kuinka perusteellisesti tahansa, hänet voidaan kuvata ja selittää vielä uudelleen. (Rauhala 1974, 18.)

Rauhala (2014, 18-19) mukaan ihmiskäsitys voidaan karkeasti jaotella kahteen eri käyttötarkoitukseen. Empiirisessä tutkimuksessa, jossa tutkimuskohteena on ihminen, kuten lääketiede tai psykologia, ihmiskäsityksellä tarkoitetaan kaikkia tutkimuskohdetta koskevia edellyttämiä ja oletettavia, jotka on otettava huomioon, kun tutkija rajaa kohteensa, asettaa hypoteesinsa ja valitsee menetelmänsä. Yleiskielessä puolestaan ihmiskäsityksellä on väljempi

merkitys ja sillä tarkoitetaan sitä yleistä perusasennoitumista ihmiseen, joka sävyttää yksilön ihmissuhteita ja toimintaa. Tähän perusasennoitumiseen sisältyy monenlaisia aineksia, kuten teoreettista tietoa, kulttuuriympäristön ja perinteiden vaikutuksia, uskomusten ja ideologioiden sisältämiä arvostuksia ja kokemustemme tiedostamattomia sisältöjä. (Rauhala, 2014 18-19).

Käytännössä raja näiden kahden ihmiskäsityksen välillä on liukuva, mutta tieteellisen tutkimuksen perustana olevan ihmiskäsityksen voi olettaa olevan tiedostetumpi, selvärajaisempi ja siten helpommin käsiteltävissä. Jälkimmäinen ihmiskäsitys on ehkä pääasiallisesti tiedostamaton ja subjektiivisesti väritty. Kummassakin tapauksessa ihmiskäsitys on jälkikäteen havaittavissa. Siitä kuvauksesta, jonka tutkija ihmisestä antaa, tai siitä, miten yksilö toimii suhteissaan toisiin ihmisiin. (Rauhala, 2014 18-19.)

Taiteen sisältämän ihmiskäsityksen voisi ajatella sijoittuvan jonnekin näiden kahden välimaastoon. Uskoisin, että näytelmäkirjailijan teokseen kirjoittama ihmiskuva sisältää paljon tiedostettua, harkittua ja selvärajaista, mutta samaan aikaan myös tiedostamatonta ja sisäsyntyistä ainesta. Jokainen yksittäinen dramaturgia tuottaa omanlaistaan maailmankuvaa. Ihmiskäsitys, eli miten ja millaiseksi ymmärrämme ihmisen paikan maailmassa ja suhteessa itseensä ja muihin, on olennainen ja erottamaton osa mitä tahansa maailmankuvaa. Kuten johdantoluvussa totesin, myös dramaturgiset muodot ja rakenteet kantavat itsessään aina maailmankuvallisia aineksia. Rauhala (2014 17-19) erottelee ihmiskäsityksen ja ihmiskuvan toisistaan. Tässä tutkielmassa valitsen kuitenkin käyttää niitä toistensa synonyymeinä.

2.2 Resilienssi

Ihmiskuntaa on muinaisista ajoista asti kiehtonut kertomukset yksilöistä, jotka kohtaavat suuria vaikeuksia, mutta selviävät niistä voittajina. Kaunokirjallisuus on ajan sivuun pursunnut tarinoita selviytymisestä, ja tälle on inhimillisesti ajatellen selkeä tarve ja tarkoitus. Tarvitsemme tarinoita, joihin voimme samaistua joutuessamme itse kasvokkain inhimillisen kärsimyksen kanssa omassa tai läheistemme elämässä. Tarvitsemme henkilöhahmoja, jotka toimivat meille peilikuvina etsiessämme omia selviytymisen keinojamme.

Ranskalainen neuropsykiatri Boris Cyrulnik (s.1937), jonka perhe menehtyi toisessa maailmansodassa Auschwitzin keskitysleirillä tämän ollessa kuusivuotias, on elämäntyönään

kehittänyt ja tehnyt laajalti tunnetuksi psykologisen resilienssin teoriaa. Cyrulnik (2012, 9-10) toteaa että kärsimyksestä selviytymisen teema on toistuva, ikään kuin se olisi ihmisen perustarve, jonkinlainen toivottomien oljenkorsi. Kysymys ”miten kasvaa ihmiseksi kohtalon iskuista huolimatta?” on esitetty eri muodoissaan niin kauan kun lapsuuden unohdettua historiaa on tutkittu. Kärsimys ei ole arvotonta, mikäli siitä on mahdollisuus selviytyä. Ajatus kärsimyksen jalostavasta potentiaalista kiteytyy R. Kiplingin runoon: ”Jos pystyt katselemaan vierestä, /kun menetät pelissä kaikkesi, /etkä silti haikaile mennyttä, /vaan panet huomiseen toivosi, /poikani olet mies!”. (Cyrulnik 2012, 10.)

2.2.1 Resilienssin määritelmiä

Psykologinen resilienssi tarkoittaa, lyhyimmän määritelmänsä mukaan, vaikeuksista toipumisen kykyä. (Lipponen, Litovaara & Katajainen 2016, 243.) Resilienssin käsite juontaa alun perin juurensa fysiikasta, missä sillä tarkoitetaan materiaalin kimmoisuutta ja aineen iskunkestävyyttä (Cyrulnik 2012, 8). Psykologian piirissä sen ovat ensimmäisinä ottaneet käyttöön englantilainen M. Rutter ja yhdysvaltalaiset tutkijat E.E.Werner, N. Garmery ja G.E. Vaillant (Cyrulnik 2012, 261). Englanninkielessä sanaa resilience käytetään myös arkikielessä, ja sillä voidaan viitata niin ihmisiin, kuin elottomiin objekteihin. Sanan etymologia pohjaa latinan kielen verbiin salire (hypätä) ja re-salire (hypätä takaisin), ja käsitteen pohjana on ajatus takaisin ponnahtamisesta (Poijula 2018, 16). Resilienssi on suomennettu lukuisilla eri tavoilla, muun muassa joustavuudeksi, kimmoisuudeksi, pärjäävyydeksi, lannistumattomuudeksi, sopeutumis-, selviytymis-, muutos-, toipumis-, ja palautumiskykyisyydeksi, muutosjoustavuudeksi, kestävyudeksi, sisuksi, sitkeydeksi, sinnikkyydeksi, plastisuudeksi, murtumisen vastustuskyvyksi sekä kriisikestävyudeksi. Mikään näistä ei ole vakiintunut yksinomaiseen käyttöön (Poijula 2018, 16). Termien monilukuisuus valaisee osaltaan, miten monimuotoisesta ilmiöstä resilienssissä on kyse.

Resilienssi alkoi kiinnostaa amerikkalaisia tutkijoita 1930-luvun laman seurauksena. Lamakauden vaikeudet kokeneita lapsia tarkkailtaessa huomattiin, että koettelevasta alusta huolimatta osa heistä menestyi elämässään huomattavasti paremmin kuin toiset. Tutkijoilla heräsi kiinnostus selvittää, mikä teki näistä lapsista muita paremmin pärjääviä. (Lipponen ym. 2016, 242–243.) Systemaattisempaa ja runsaampaa ilmiön tutkimus alkoi kuitenkin vasta vuosikymmeniä myöhemmin, 1960–1970-luvuilla (Masten, Cutuli, Herbers & Reed 2009, 117.) Resilienssin tutkimus alkoi yksilötasolta, mutta käsite ei koske ainoastaan yksilöitä vaan myös laajempia

ihmisten muodostamia ryhmiä kuten yhteiskuntia (Fletcher & Sarkar 2013, 13). Resilienssiä voi tarkastella myös perheiden, ryhmien, organisaatioiden ja laajempien yhteisöjen dynaamisena ominaisuutena. Yksilöiden ja perheiden resilienssi ilmenee vaikeissa elämäntapahtumissa tai elämänvaiheissa, jotka aiheuttavat voimakasta stressiä ja vaativat sopeutumaan. (Poijula 2018, 16–17.)

Useimmat resilienssin määritelmät pohjautuvat kahteen peruskäsitteeseen, jotka ovat vastoinkäyminen (adversity) ja myönteinen sopeutuminen (positive adaptation). (Fletcher & Sarkar 2013, 12.) Jotta yksilön (tai yhteisön) resilienssiä voidaan arvioida, on hänen täytynyt ensinnäkin kohdata jokin merkittävä uhka tai riski, jolla on potentiaalia tuottaa negatiivisia seurauksia, ja toisekseen osoittaa myönteisiä seurauksia ja tuloksia negatiivisten seuraamusten sijaan. Resilienssi ei ole yksiulotteinen, dikotominen ominaisuus, joka yksilöllä joko on tai ei ole. Käsite viittaa pikemminkin useampien taitojen omaamiseen ja hallitsemiseen vaihtelevassa määrin siten, että nämä taidot auttavat yksilöä selviytymään. Resilienssi on käyttäytymistä, ajattelua ja toimintaa, jota kuka tahansa voi kehittää. (Poijula, 2018, 21)

Yksilöllinen resilienssi on se stressin määrä, jonka yksilö kestää ilman perusteellista muutosta kyvyssään tavoitella elämälle merkityksen antamaa päämäärää. (Poijula 2018, 29). Resilienssin määritelmästä ei olla kuitenkaan täysin yksimielisiä. Keskustelua käydään siitä, onko kyseessä prosessi, yksilöllinen piirre, dynaaminen kehitymisprosessin tulos vai näitä kaikkia. Resilienssiä on tutkittu yksilön ja ympäristön ominaisuuksina, näiden vuorovaikutuksena, prosessina sekä lopputuloksena. (Poijula 2018, 18-21.) Cyrulnik (2012, 51) kuvailee resilienssiä kudelmana, jota luomme affektiivis-sosiaalisessa ympäristössämme tapahtuvien kohtaamisten pohjalta.

2.2.2 Resilienssin ilmeneminen ja osatekijät

Millaiset ihmiset sitten ovat resilienttejä, ja millaisia ominaisuuksia ja toimintamalleja heillä täytyy olla? Poijulan (2018, 17) mukaan resilienttien yksilöiden ja ryhmien erityispiirre on päättäväisyys hallita omaa kohtaloaan myös sellaisten olosuhteiden keskellä, jotka eivät ole hallittavissa. Heille on ominaista myös kyky nähdä tai luoda merkitys vastoinkäymiselle tai kärsimykselle. Sen sijaan että pitäisivät itseään kauhean ja mielettömän kohtalon uhreina, resilientit yksilöt keksivät tapoja nähdä epäonnensa ymmärrettävällä tavalla, mikä suojelee vaikeuksien kokemisesta ylivoimaisina. Vetäytymisen tai apatian sijaan resilientit ihmiset osallistuvat aktiivisesti elämän tapahtumiin.

Omistautuminen ja jatkuva osallistuminen parantavat kykyä nähdä kärsimys ja vastoinkäymiset osana ihmisen elämäkokemusta. (Poijula 2018, 17.)

Resilienssin ominaisuuksia ja osatekijöitä voi nähdä sekä yksilön persoonallisuuden piirteissä, että opituissa toimintamalleissa. Resilientiksi persoonallisuudeksi voi kuvata henkilöä, jolla on vahva, hyvin eriytynyt ja integroitunut minän rakenne. Hänellä on myös piirteitä, jotka edistävät vahvoja, vastavuoroisia ihmissuhteita. Resilienssiin käyttäytymiseen kuuluvat tunteiden ja kielteisen käyttäytymisen hallinta, sekä mukautuvien puolustusmekanismien käyttö. Tällaisia ovat toisiin ihmisiin turvautuminen, altruismi, ennakointi, huumori, asertiivisuus eli jäämäkyys, itsehavainnointi- eli reflektointikyky ja sublimaatio. (Poijula 2018, 123- 124.) Sublimaatio tarkoittaa tunteiden ja ”alkukantaisten” viettien ja toimintojen purkamista ja toteuttamista yhteiskunnallisesti hyväksytyissä muodossa, kuten taiteen tai urheilun kautta. Resilienssin kuuluvat myös itsetunto, itseluottamus, suuri selviytymisen minäpystyvyys ja sisäinen hallintakäsitys sekä myönteinen suhtautuminen tulevaisuuteen.” (Poijula 2018, 123- 124.)

Realistinen optimismi, hyvä kognitiivinen toiminta ja autonomia, suunnitelmallisuus, motivaatio, myönteinen riskinotto, turvallinen kiintymyssuhde, luottamus, hyvät sosiaaliset taidot ja sosiaalinen verkosto, myönteinen identiteetti, uskonnollinen uskomus, joka tuo elämälle merkityksen, myönteinen ajattelu sekä altruismi ja anteliaisuus kuuluvat myös resilienssin psykososiaalisiin piirteisiin. (Poijula 2018, 123.) Jo Georges Vaillant uraauurtavassa, Harvardin lukuvuoden 39-40 opiskelijoista tehdyssä tutkimuksessa havaittiin, että ne joilla oli kypsän selviytymistyylin puolustusmekanismeja, kuten sublimaatio, ennakoiminen, altruismi ja huumori, selviytyivät muita paremmin elämässään. (Cyrulnik 2012, 108-109) ”Huumori, nauru, myönteinen tunne, optimismi, tunteiden vaihtelu, kypsyys, empatiakyky, sekä kyky tukea muita voivat kaikki tuottaa elinikää pidentäviä voimavaroja kärsimyksen kohdatessa” (Poijula 2018, 124.)

Tämän tutkielman kannalta keskeisinä resilienssiin liittyvinä psykososiaalisina piirteinä ja toimintoina nousevat esiin toiveikkuus ja huumori, hengellisyys, altruismi ja anteliaisuus sekä rakkauden monet muodot. Resilienssitutkimuksen teoriasta löytyisi toki paljon muitakin ominaisuuksia, joita olisi hedelmällistä käsitellä tutkimuksen kohteena olevien henkilöahmojen toiminnan kautta, mutta siihen eivät tämän tutkielman sivut riittäisi.

2.3 Näkökulman vaihtaminen

Näkökulman vaihtaminen (engl. reframing) on arkinen taito jota kaikki harjoitamme, enemmän tai vähemmän tietoisesti, jokapäiväisessä elämässämme. Se on ominaisuus, jota jo antiikin filosofit, etenkin stoalaiset pitivät merkittävänä elämän laadun kannalta. Lääkäri, filosofi ja Ratkaisukeskeisen terapian kouluttaja Antti S. Mattila nimeää näkökulman vaihtamisen isäksi antiikin Roomassa vaikuttaneeseen stoalaisen filosofi Epiktetoksen, joka on kiteyttänyt: ”Eivät asiat sinänsä vaivaa meitä, vaan käsitykset, jotka meillä on näistä asioista.” (Mattila 2006, 39)

Mattila (2006, 183) määrittelee näkökulman vaihtamisen olevan puhe- tai ajattelutavan muutos, jossa käsillä olevasta asiasta, aiheesta tai tilanteesta puhutaan eri tavalla, toisin sanoin tai toisesta kehyksestä käsin. Tämän seurauksena asia tai tilanne voidaan nähdä ”uudessa valossa” ja uudesta perspektiivistä, mikä puolestaan avaa uusia tapoja ja mahdollisuuksia reagoida tuohon tilanteeseen tai asiaan toisin. (Mt. 2006, 183.) Mattila (2001,5) toteaa, että psykoterapian piirissä lähes kaikki koulukunnat ovat jossain määrin, tavalla tai toisella hyödyntäneet näkökulman vaihtamista, mahdollisuutta katsoa asioita toiselta kantilta. *Reframing* -termin ottivat ensimmäisinä systemaattiseen käyttöön Mental Research Institute:n (MRI) lyhytterapeutit Palo Altossa, Yhdysvalloissa (Mattila 2001, 7.) Kirjassaan *Change* MRI:n terapeutit Paul Watzlawick, John Weakland ja Richard Fisch esittelivät termin klassisen määritelmän:

To reframe, then, means to change the conceptual and/or emotional setting or viewpoint in relation to which a situation is experienced and to place it in another frame which fits the ”facts” of the same concrete situation equally well or even better, and thereby changes its entire meaning. (Watzlawick, Weakland & Fisch 1974, 95.)

Suomeksi näkökulman vaihtamisen lisäksi termistä on käytetty käännöksiä uudelleenmäärittely, uudelleenkehystäminen ja toisin käsittäminen (Mattila 2006, 24.) Käytän tässä tutkielmassa pääasiassa termejä näkökulman vaihtaminen ja uudelleenmäärittely.

Näkökulman vaihtaminen tapahtuu alueella, jossa ”kieli, ajattelu ja todellisuus kietoutuvat toisiinsa monin tavoin” (Mt. 2006, 69.) Väitöskirjassaan *Seeing things in a New Light. Reframing in Therapeutic Conversation*, (2001) sekä samaan tutkimusaineistoon pohjaavassa teoksessaan *Näkökulman vaihtamisen taito* (2006) Mattila esittelee seitsemän eri teoreettista lähestymistapaa, joiden kautta aihetta voidaan valottaa. Nämä ovat *kategoriat, analogiat, metaforat*,

havaintojen teoriapitoisuus, tulkinta, retoriikka ja kehysteoriat. (Mattila 2001, 14-42; 2006, 69–92)
Seuraavassa esittelen lyhyesti näitä lähestymistapoja Mattilaa mukailleen.

Kategorisointia eli luokittelua teemme usein huomaamattamme, käyttäessämme kieltä arkielämässä. Itse asiassa useimmat sanat, oli kyseessä mikä kieli tahansa, eivät viittaa johonkin yksittäiseen objektiin, vaan objektien luokkiin. Käyttäessämme jotain tiettyä luokkaa, huomio suuntautuu tämän kyseisen luokan yhteisiin piirteisiin. Olemme käytännön elämässä tottuneita siihen, että sama asia voidaan luokitella monella eri tapaa, riippuen siitä, mistä näkökulmasta sitä katsotaan. Mattila havainnollistaa tätä lainaamalla Graumannin (1990, 113) esimerkkiä siitä, miten samasta talosta voidaan puhua esimerkiksi seuraavilla tavoilla, samalla asettaen sen eri kategorioihin: 1. Tämä talo on ruma. 2. Tämä talo on myytävänä. 3. Tämä talo on kadun vanhin. Näiden kommenttien avulla talo tulee luokitelluksi (1) esteettisen, (2) taloudellisen tai (3) historiallisen perspektiivin mukaan. (Mattila 2001, 14; 2006, 70.)

Kategorisointi liittyy läheisesti käsitteisiin. Klassisen näkemyksen mukaan objektit, joille on käsitteen määrittelyssä annettu yhteiset piirteet tai ominaisuudet, kuuluvat samaan kategoriaan. Arkielämässä kategorisointi ja käsitteellistäminen toimivat käytännössä limittäin. (Mattila 2006, 71). Samankaltaisuuksien tunnistamisen lisäksi kategorisoimalla saamme käyttöömmme informaatiota jota tarvitsemme vuorovaikutukseen kategorian jäsenten kanssa. Kategorian käsitteellistäminen palvelee ainakin kolmea tehtävää: ymmärtämistä, ennustamista ja toimintaa. Kun asetamme mielessämme jonkin objektin johonkin tiettyyn kategoriaan, pääsemme hyödyntämään aiempaa kokemustamme tuon saman kategorian jäsenistä. Tämä puolestaan auttaa ymmärtämään kyseisen objektin käyttäytymistä, ennustamaan mitä se tekee seuraavaksi ja olemaan sen kanssa vuorovaikutuksessa. (Barsalou, 1992, 154.)

Kategorisoinnista on apua, koska se ”yksinkertaistaa maailmaa”. Luokittelu, määrittely ja erittely auttavat muokkaamaan ajatusta, kun luonnehdimme ajatuksen kohdetta (Cyrulnik 2012, 48). Kategorioiden avulla voimme valikoida, suodattaa ja siivilöidä vastaantulevaa informaatiota, mikä helpottaa todellisuuden hahmottamista. Jos kohtaisimme kaiken uutena ja ainutkertaisena, hukkuisimme informaation tulvaan. Kategorisointi siis auttaa meitä kussakin tilanteessa hyödyntämään aiempaa elämäkokemustamme. Sitä voisi verrata muistissamme olevaan informaation kirjastoon, johon avaamme oven aina valitessamme tietyn kategorian. Tämä informaatio on mielessämme varastoituna erilaisiin käsitteisiin tai kehyksiin joiden avulla voimme hyödyntää kategorian jäseniin liittyvää kokemustamme ja viisauttamme. (Barsalou 1992, 154.)

Vaikka kategoriat auttavat ymmärtämään maailmaan, toisaalta ne myös yleistävät. Puhtaita käsitteitä on olemassa vain ideamaailmassa. (Cyrulnik 2012, 48–49.) Kategorisoinnin kääntöpuoli on, että ymmärryksemme eri tilanteissa on aina osittainen. Ymmärrämme siis vain tietyn siivun todellisuudesta kullakin hetkellä. Kun vaihdamme näkökulmaa, eli kun määrittelemme tilanteen eri tavalla, huomaammekin uuden, erilaisen siivun tilanteesta. Ajattelemme siis tarkastelun kohteena olevaa asiaa eri kategorian tai eri käsitteen kautta. Tästä syystä kategoriat ovat hyvä väline ymmärtää uudelleenmäärittelyn voimaa: kuvatessamme tilanteen toisin, muististamme avautuu uutta informaatiota, joka vaikuttaa siihen miten havaitsemme tilanteen ja miten siinä toimimme. (Mattila 2006, 72-73.)

Analogiat ovat toinen lähestymistapa, jonka kautta näkökulman vaihtamisen taitoa voidaan ymmärtää. Analogiapäätely muistuttaa oikeuslaitoksen käyttämää ennakkotapauksiin nojautumista. Käsillä olevaa tapausta verrataan usein toiseen aikaisempaan tapaukseen, ja etsitään viisautta oikeaan menettelytapaan sen perusteella, miten aiemmassa tapauksessa on toimittu. Monessa tilanteessa on kuitenkin mahdollista vedota useampaan, toisistaan poikkeavaan ennakkotapaukseen, jolloin puolestaan voidaan päätyä toisistaan hyvinkin erilaisiin toimintasuosituksiin. Kun nykytilanteen piirteitä verrataan erilaisiin ennakkotapauksiin, erilaiset puolet nykytilanteesta korostuvat. Koska eri analogiat näyttävät toisistaan poikkeavia puolia tarkasteltavasta asiasta, tuottavat ne siten toisistaan poikkeavia tulkintoja siitä, miten tilanteeseen tulisi suhtautua. (Mattilan 2006, 73.)

Kolmas lähestymiskulma näkökulman vaihtamisen taitoon on *metaforat*. Vaikka metaforia saatetaan joskus pitää vain runollisina tapoina ilmaista asioita, on niillä monien kielitieteilijöiden ja filosofien mielestä myös keskeinen asema arkikielessä, ja tätä kautta arkiajattelussa. Niiden keskeinen tehtävä on juuri uusien näkökulmien avaaminen. Metaforiset ilmaukset, kuten ”aika on rahaa” nostavat jostain asiasta tiettyjä puolia esiin, ja ohjaavat näin myös arvottamaan asioita ja toimimaan tietyllä tavalla. (Mattila 2006, 74.) Davies (1988, 88-89) on todennut että metaforat ovat siitä samankaltaisia kuin uudelleenmäärittelyt, että molemmilla on kyky muuttaa tapaa, jolla tilanne nähdään ja ymmärretään. Myös myytit ja sadut voivat toimia ikään kuin laajennettuina metaforina, ja tarjota vaihtoehtoisia tapoja toimia, mikä voi auttaa löytämään uusia tapoja käsitellä ongelmatilanteita. (Davies 1988, 88-89.)

Näkökulman vaihtamisen taitoa voi ymmärtää myös *havaintojen teoriapitoisuuden* kautta. Tieteenfilosofian vallitseva käsitys on, että havaitsemisemme ei ole passiivista tai objektiivista, vaan muistissamme olevat teoriat, käsitteet ja kehykset vaikuttavat siihen, miten näemme maailman. Tämä ajatus pohjautuu jo Immanuel Kantin (1724-1804) niin kutsuttuun kopernikaaniseen kumoukseen filosofiassa, jonka mukaan mielemme on aktiivinen toimija havaitsemistapahtuvassa, eikä ainoastaan passiivisesti, kameran linssin tavoin rekisteröi tapahtumia. Mielemme kategoriat vaikuttavat siihen, miten ja millaisena maailman koemme. (Mattila 2006, 78.) Kant tosin näki nämä mielenrakenteet pysyvinä, kun taas modernissa kognitiotieteessä kategoriat ymmärretään sekä historiallisesti muuttuvina, että ihmisen vaikutuksen ja tietoisien valinnan ulottuvilla olevina. (Niiniluoto 1990, 50-52.) Tätä lähestymistapaa näkökulman vaihtamiseen havainnollistaa hyvin psykologi Jastrowin tunnettu anka-jänis – kuvio. Saman kuvan voi nähdä joko ankkana tai jäniksenä, riippuen siitä, sovellammeko kuvioon *ankan vai jäniksen käsitettä*. (Mattila 2006, 78-80.)

Tulkinta on keskeistä kaikessa inhimillisessä interaktiossa. Tämän ymmärtäminen on olennaista näkökulman vaihtamisen merkityksen käsittämiseksi. Ihmisten teot, puhe ja toiminta ovat aina tulkinnan kohteita. Näemme muiden käyttäytymisen intentionaalisena, eli ajattelemme että sillä on motiivi ja tarkoitus. Emme kuitenkaan voi tietää varmaksi, mikä tämä motiivi ja tarkoitus kulloinkin on. Tämä avaa monia mahdollisia vaihtoehtoisia tapoja ymmärtää toisen ihmisen toiminta, koska tekijän uskomukset ja tavoitteet voidaan arvata monella eri tavalla. Mattila (2006, 81.) viittaa filosofi G. H. Von Wrightin (1916-2003) ajatteluun, jonka mukaan jokaisella teolla on *ulkopuoli*, eli empiirisesti havaittavissa oleva käyttäytyminen ja *sisäpuoli*, eli tahto tai intentio teon ”takana”. Tämän sisäpuolen identifiointi on tukintaa. Toisen ihmisen ymmärtäminen on ”kaksoishermeneuttinen tehtävä”, ulkoisesti näkyvän käyttäytymisen pohjalta meidän on tulkittava, eli arvattava tuon henkilön sisäisen maailman tunteita, päämääriä ja näkökulmia. (Mattila 2006, 81-82.)

Myös retoriikan taidossa tarvitaan kykyä vaihtaa näkökulmia ja määritellä asioita uudelleen. Jo Aristoteles kuvasi teoksessaan *Retoriikka*, miten erilaisia sanoja käyttämällä puhuja voi vahvistaa puheessaan kehuja tai moitteita:

Kiitettäessä ja moitittaessa voidaan vallitsevia ominaisuuksia lähellä olevia ominaisuuksia pitää samoina ja sanoa esimerkiksi, että varovainen ihminen on kylmä ja harkitsevainen, ja että yksinkertainen on vilpitön ja vihasumaton on lempeä. Kutakin henkilöä voi kuvata valitsemalla ominaisuuksia lähellä olevista parhaat, kuten suuttuvaa ja hurjaa voi sanoa suoraksi luonteeksi,

ylimielistä suurisuuntaiseksi ja vaikuttavaksi ja liioittelevaa vastaavan hyveen edustajaksi, kuten uhkarohkeaa rohkeaksi ja tuhlailevaa anteliaaksi. (Aristoteles, Retoriikka 1367a35-b2)

Käytännössä Aristoteles siis kehotti puhujaa käyttämään kykyä uudelleen määritellä ominaisuudet kulloisenkin kuulijan tilanteen kannalta hyödyllisiksi.

Näkökulman vaihtamisen taidon filosofisen tarkastelun pohjana toimivat käsitteet kehyksistä ja skeemoista. Skeeman käsite löytyy jo Immanuel Kantin (1724–1804) filosofiasta. Termiä kehys (frame) on käytetty yleisenä terminä, joka kattaa useita samankaltaisia kognitiivisia tietorakenteita, kuten skeeman, skriptin, käsitteen ja kognitiivisen mallin. Psykologin ja kognitiotieteen tutkijan Lawrence Barsaloun (1992, 155) mukaan kehys kuvaa käsitteiden rakenteita. Kehysteorian mukaan kehysten avulla representoimme ja organisoimme mielessämme objekteja, henkilöitä, rooleja, tapahtumia, tekoja, tilanteita ja tarinoita. (Mattila 2001, 37.)

Kuten todettua, näkökulman vaihtamista tarvitaan monissa arkielämän tilanteissa. Yhteiselämä toisten kanssa edellyttää näkökulman vaihtamisen kykyä, kuten myös uusien, luovien ajatusten synnyttämien sekä ongelmien ratkaiseminen. Olennainen, perusinhimillinen selviytymiskeino, jossa näkökulman vaihtaminen tai asioiden uudelleen määrittelemine on keskeisellä sijalla, on huumori (Mattila 2006 30-31.) Näkökulman vaihtaminen liittyy käytännössä hyvin monella tapaa muihinkin edellisessä luvussa lueteltuihin kognitiivisiin ja psykososiaalisiin resilienssin keinoihin. Kyky muuttaa perspektiiviä ja määritellä tilanteita uudella tavalla auttaa kohtaamaan muutoksia. Kyky katsoa elämässä eteen tulevia tilanteita erilaisista näkökulmista, nähdä ne uudessa valossa, monelta kantilta, on merkki henkisestä joustavuudesta. Se merkitsee sopeutumiskykyä, josta on apua monissa elämäntilanteissa. (Mattila 2006,19.)

3. Kotala-näytelmät, "neliosainen trilogia"

Kotalan perheen monivaiheisesta yhteiskunnallisesta alamäestä ja uskomattomasta selviytymiskyvystä kertova näytelmäsarja on syntynyt yli kymmenen vuoden pituisen ajanjakson aikana, vuosina 2004–2015. *Suomen hevosta* kirjoittaessa Sirkku Peltolalla ei ollut mielessä tai tarkoituksena kirjoittaa moniosaista näytelmäsarjaa. (Peltola, yleisötilaisuus 28.1.2015.) Näytelmän henkilöhahmot eivät kuitenkaan jättäneet häntä rauhaan, ja tätä kirjoittaessa perheen vaiheista kertovia näytelmiä on syntynyt neljä. Näytelmäsarjan kolmannen osan, *Lämminveristen* ilmestyttyä sitä ryhdyttiin kritiikin toimesta nimittämään trilogiaksi, ja *Hevosten keinua* markkinoitiin näin ollen näytelmien hieman realismin yläpuolella leijailevaan henkeen sopivasti "trilogian neljänneksi osaksi." Kotalan perheen vaiheiden pitkää elinkaarta Tampereen Työväen Teatterissa, samalla taiteellisen työryhmän ja näyttelijöiden ydinkaartilla, voi jo sinänsä pitää huomionarvoisena ilmiönä nykyisessä teatterikentässämme.

Perheen tarina alkaa pakkolunastukseen joutuvalta maatilalta, kulkee 24:n neliön betoniyksion kautta sillan alle, ja sieltä kerjäläiskiertueelle halki Euroopan päätyen Romanian joutomaille. Lopuksi kaiken kokenut karavaani palaa sinne mistä kaikki alkoi: Kotalan tilalle, kuvitteellisessa Kintuan kunnassa sijaitsevaan Liesuan kylään. Vaikka olosuhteet ja tilanteet käyvät välillä tukaliksi, ei se tunnu lannistavan perheenjäsenten elämäntahtoa, itsepäistä sitkeyttä, selviämisen vimmaa ja rosoista "heimosolidaarisuutta" jota voisi kauniimmalla kielellä nimittää jopa lähimmäisenrakkaudeksi.

Näytelmät heijastavat myös jotain olennaista tämän vuosituhannen Suomen kipupisteistä: maaseudun muutos, suhde EU:hun, epävarma taloustilanne, pakolaiskriisi ja sukupolvien välisen yhteyden mureneminen ovat käsittelyssä pienen ihmisen perspektiivistä. Myös globaalit ongelmat, kuten kodittomuus ja ihmiskauppa saavat osansa käsittelystä. Draaman kautta avautuu näkökulmia kulttuurisen käsikirjoituksen maaperään: siihen millaisia ajattelu- ja toimintamalleja draamat välittävät (Helavuori 2012, 10). Kotalan omintakeinen perheyhteisö esiintyy käsittelemissäni näytelmissä kollektiivisena päähenkilönä, joka pitää tiukasti yhtä vaihtuvista ja aste asteelta kurjemmiksi käyvistä elinolosuhteista huolimatta. Perhe on keskiössä useissa Peltolan näytelmässä, ja hän onkin todennut, että perheen kautta voi kertoa maailmasta ja ihmissuhteista ihan kaiken oleellisen (Korhonen 2010, 127).

Perinteisesti draaman juonityypeissä on nähty toistuvan kolmen tyyppisiä peruskonflikteja: kahden yksilön keskinäinen konflikti, yksilön konflikti itsensä kanssa, sekä yksilön konflikti ulkopuolisen voiman tai voimien kanssa, jotka voivat olla esimerkiksi yhteiskunnallisia tai jumalallisia. Näihin peruskonflikteihin voi vielä lisätä kahden ryhmän välisen konfliktin tai ryhmän konfliktin yksilön kanssa tai jonkin voiman kanssa. (Pohjola 1992, 407.) Kotala -näytelmissä pääasiallinen konflikti muotoutuu ryhmän, eli perheen ja ulkopuolisten voimien välille. Vaikka perheenjäsenet haastavat riitaa toistensa kanssa minkä ehtivät, pitävät he samaan aikaan tositilanteessa tiukasti toistensa puolia. Varsinainen draamallinen konflikti muodostuu siis perheyhteisön ja ulkopuolisten voimien välille, joita edustavat yhteiskunta ja EU lakeineen, byrokrationeinen ja säädöksineen.

Konfliktin laatu on myös yhteydessä syntyäikaansa ja sen yhteiskunnalliseen tilanteeseen (Pohjola 1992, 408). *Suomen hevonen* onnistui osumaan monen suomalaisen akuuttiin kipupisteeseen kuvatessaan, kuinka EU:n säännökset olivat ajaneet pientilalliset epäinhimillisen ahtaalle. EU:n säätämä hevosten hautausmaksu, ja toisaalta myös EU:n mahdollistama eläinten vapaa kuljetus toimivat näytelmässä draamallisten tapahtumien käynnistävänä voimana Kain ja Lassin ryhtyessä pimeään hevoskauppahankkeeseen. Elämä maatilalla on täysin riippuvaista EU:n tuista, ja kun Lassi kaavakekimaraan uupuneena jättää hakemukset täyttämättä, tuet menetetään ja niiden mukana koko tila. Vieläpä Ilja Repinin hevostaulukin tuhoutuu, välillisesti ainakin, EU:n takia, kun Jaana ”tuunaa” taulua saadakseen paremman kuvan EU:n kyläprojektin nettisivuja varten.

Yksiön en Äitee ota – näytelmässä Aili ja Äite maksavat yhä EU:lle takaisin ulosmitattuja velkojaan menetetyistä maataloustuista, ja joutuvat tästä syystä jakamaan pienen vuokratyövuoron. Hamed Sahel puolestaan tuupataan 23 vuoden ”lähes tauottoman työvuoron” jälkeen työttömyyskortistoon ja taivasalle Liesuan kunnan toimesta. *Lämminverisissä* suomalainen hyvinvointiyhteiskunta ei tunnu ylettyvän sillan alla elävään yhteisöön saakka. Kotalat jakavat sillan alussumuksensa syrjäytyneiden suomalaisten ja romanialaisten kerjäläisten kanssa. *Hevosten keinussa* puolestaan kerjäläisongelma on käännetty ylösalaisin, kun suomalainen perhe on lähtenyt kerjuumatkalle päätyen, minne muuallekaan, kuin Romaniaan. Draamallisen konfliktin vastavoimana esiintyy romanialainen virkavalta ja kaikkialle ylettyvä EU:n byrokrania, tosin oman jännitteensä muodostaa myös Kotaloiden joutuminen tekemisiin alueella toimivan Venäjän mafian kanssa.

3.1 Suomen hevonen

"Suomen hevonen on hillittömän hauska ja terävä kuva Suomen maaseudusta. Tai mitä siitä on jäljellä." (Suomen hevosen takakansi, Sirkku Peltola ja Kustannus Oy Aamulehti 2005.)

Suomen hevonen kantaesitettiin syyskuussa 2004 KOM-teatterissa Pekka Milonoffin ohjaamana, ja seuraavan ensi-iltansa näytelmä sai Sirkku Peltolan ohjaamana TTT:n Suurella näyttämöllä syyskuussa 2005. (Ilona – esitystietokanta 27.3.2018.) Näytelmä onnistui kipakalla yhteiskuntakriitikkilään osumaan suomalaisten ajankohtaisiin kipupisteisiin ja saavutti suuren suosion. KOM-teatterin ja TTT:n lisäksi sitä on esitetty yhdessätoista ammattiteatterissa (Ilona – esitystietokanta 18.3.2019.) sekä lukuisissa harrastajateattereissa, ja Teatterin tiedotuskeskus Tinfo tilastojen mukaan se kuuluu kymmenen Suomessa vuosina 2000–2010 eniten katsojia saaneen näytelmän joukkoon (Tinfo 2012). Näytelmä on käännetty kahdeksalle kielelle (Tinfo, näytelmäkäännöstietokanta 18.3.2019), ja sitä on esitetty Suomen lisäksi myös USA:ssa, Virossa, Islannissa ja Kroatiassa (Maunula, 20.3.2017).

”EU-suomen Niskavuoreksikin” luonnehdittu näytelmä on tragikoominen kuvaus Kotalan omintakeisen uusperheen elämästä eräästä syksystä jouluihin. Vanhaa rapistuvaa sukutilaa asuttavat keski-ikäinen Aili, hänen vanha äitinsä, Ailin ex-mies Lassi ja heidän murrosikäinen tyttärensä Jaana. Lassin nykyinen tyttöystävä Mervi viettää mahdollisuuksiensa mukaan talossa öitään ja myös Jaanan isovelji, helvetin enkeliltä näyttävä Kai, poikkeaa kotona aina tarpeen vaatiessa.

Näytelmän lähtötilanteessa Kai on päättänyt suostutella isänsä mukaan pimeään hevosenlihabisnekseen: Kotaloiden vanha Harmo myydään, yhdessä kuuden muun lopetustuomion alla elävän suomenhevosen kanssa, gourmetruoaksi Sisiliaan. Asiat kuitenkin mutkistuvat, kun hevosia kuljettavan rekka-auto ajaa ojaan ja lastillinen hevosia leviää pellolle, päätyen lopulta lihapulliksi Kotaloiden pöytään. Sisilian mafian vaatiessa takaisin hevosenlihasta etukäteen maksamaansa hintaa – jonka Kai on jo ehtinyt käyttämään uuden Harley Davidsonin hankintaan – on pakko salaa lainata Äiten omia hautajaisiaan varten hartaasti säästämät, mikroon piilotetut arkkurahat. Kaiken taustalla vaanii kuitenkin paljon suurempi ja lopullisempi onnettomuus.

Suomen hevonen on kaksinäytöksinen näytelmä, sävyllään Peltolalle tyypilliseen tapaan tragikomedialla. Dramaturgiselta rakenteeltaan näytelmä yllättäen lähestyy klassista suljetun draaman

muotoa. Jopa siinä määrin, että rakenneanalyysin avuksi soveltuu johdantoluvussa esittelemäni Freytagin kaava. Seuraavassa erittelen ja analysoin *Suomen hevosen* juonirakennetta Freytagin kaavan pohjalta, käyttäen apunani Heta Reitalan ja Timo Heinosen (2001) artikkelia *Dramatisoitua todellisuutta* sekä Riitta Pohjolan (1992) artikkelia *Näytelmäkirjallisuus – dramatiikka*. Toki tiukkaa kaavaa klassista kaavaa sovellettaessa nykynäytelmän analyysiin, joutuu tekemään tekstille hieman ”väkivaltaa”, mutta näkisin että nimenomaan Freytagin kaavasta on kuitenkin yllättävän paljon hyötyä *Suomen hevosen* rakenteen ymmärtämiseen.

Suomen hevosen juoni etenee kronologisesti, käsittäen ajallisesti muutaman kuukauden jakson syksystä joulukuun 13.päivään, Lucian päivään. Ensimmäinen näytös koostuu on prologista ja kahdeksasta kohtauksesta, toisessa näytöksessä kohtauksia on kuusi. Tapahtumapaikka on kaikissa muissa kohtauksissa Kotalan tupa, paitsi prologissa ja toisen näytöksen toisessa kohtauksessa, jossa ollaan talon pihassa. Prologi ja ensimmäinen kohtaus toimivat näytelmän johdatuksena, eli ekspositiiona. Ekspositiossa lukijalle esitellään draaman lähtötilanne (Reitala & Heinonen 2001, 40). Prologissa Lassi ja Kai sopivat hevoskaupoista, ja ensimmäisessä kohtauksessa Harmo on saateltu viimeiselle matkalleen, jonka tosin talon naisille valehdellaan suuntautuneen Sisilian lihamarkkinoiden sijaan eläinlääkäriin piikin kautta takametsään kaivettuun hautaan. Tulevan draamallisen konfliktin siemen sisältyy usein jo ekspositioon (Reitala & Heinonen 2001, 40). *Suomen hevosen* pimeä hevosenlihabisnes onkin nähtävissä konfliktin siemenenä, tulevaisuudessa ongelmia aiheuttavana tekijänä. Freytag asettaa ekspositiolle selvän takarajan: se päättyy kiihottavaan kohtaan (Pohjola 1992, 413.) *Suomen hevosesä* tämä tapahtuu tultaessa toiseen kohtaukseen.

Lassin tyttöystävä Mervi saapuu toisessa kohtauksessa kiihtyneenä Kotalan tupaan ja kertoo nähneensä matkalla onnettomuuden: lastillinen suuria elikoita on kumoutunut läheiselle pellolle. Lassi lähtee pahaa aavistellen ulos, todetakseen että kyseessä on kuin onkin heidän Sisiliaan myyty hevoslastinsa. Näytelmän kiihottava kohta laukaisee draamallisen konfliktin, ja se on Freytagin mukaan välttämätön jokaiselle näytelmälle (Reitala & Heinonen 2001, 40). Tästä eteenpäin draaman kulku etenee kohti huippukohtaa, kukkulan lakea. Seuraavat viisi kohtauksista edustavat nousevaa toimintaa, ja niissä vaihtelevat vuorotellen intensiiviset, jännitteiset kohdat sekä rauhallisemmat suvantovaiheet. Nousu kohti kukkulaa muodostuu tavallisesti useista tapahtumia kiihdyttävistä kohdista (Reitala & Heinonen, 2001, 40). Seuraavissa kohtauksissa Lassi lahtaa pellolla haavoittuneita hevosia ja valjastaa naiset tuvassa lihanlaittoon. Lassi salaa huolella lihan todellisen alkuperän ja väittää sen olevan peräisin mullikoista. Perheen tytär Jaana saapuu ystävänsä

KK:n kanssa ja ryhtyy syömään lihapullia, joita Mervi ei saa lämmittää mikrossa, koska sinne on talletettu Äiten hautajaisiaan varten säästämät arkkurahat. Lassin epämääräinen käyttäytyminen saa Ailin aavistamaan, että jotain hämärää on tekeillä.

Nousu kohti kukkulan lakea kiihtyy, kun Kai seitsemännessä kohtauksessa päräyttää pihaan uudella Harley Davidsonillaan, jonka on ehtinyt ostaa Sisilian mafian etukäteen maksamalla hevosenliharahoilla. Seuraa isän ja pojan välienselvittely: koska hevoset eivät päässeet perille, mafia vaatii takaisin rahojaan, jotka on jo käytetty moottoripyörään. Mervi, joka on yhä kuohuksissaan rekkaonnettomuudesta, päättää kahdeksannessa kohtauksessa lähteä Latviaan selvittämään autoa ajaneen kuskin kohtaloa. Kai päättää äkkiarvaamatta lopettaa äidilleen pitämänsä, 11 vuotta kestäneen mykkäkoulunsa, ja Lassi käyttää tilanteen aiheuttamaan hämmennystä hyväkseen: hän improvisoi hätävalheen akupunktiokurssista, johon Kai on hyväksytty ja jonka maksamiseen tarvitaan äkkiä rahaa. Poikansa yllättävästä sovinnoneleestä häkeltynyt Aili päättää ”lainata” rahat Äiten mikroon piilotetuista säästöistä.

Ensimmäinen näytös päättyy jännitteisessä tunnelmassa. Freytagilaisittain ajateltuna on noustu jo lähes kukkulan laelle. Toiminnan pysäyttäminen jännitteiseen kohtaan, ja sitten katkaiseminen siirryttäessä väliajalle, tuo mieleen tv:ssä, erityisesti päivittäisdraamasarjoissa käytetyn cliffhanger-konvention: Jakso päätetään yleensä jännityksellä ladattuun tilanteeseen, joka pakottaa katsojan palaamaan ruudun äärelle seuraavassa jaksossa. Teatterissa jännitys viritetään usein vastaavalla tavalla äärimmilleen juuri ensimmäisen kohtauksen loppuun, joka sijoittuu esityksessä ennen väliaikaa. Näin katsojat palaavat väliajan jälkeen virkistyneinä, mutta lisää janoten.

Ensimmäisen näytöksen viimeisten, jännitteisten hetkien jälkeen näytelmän juoni ei kiipeäkään suoraan huippukohtaan, vaan toinen näytös alkaa kahdella rauhallisella kohtauksella. Reitalan & Heinosen (2001, 26) mukaan tapahtumien jaksottelu on jännitteen ylläpitämisen keskeinen keino. Tiettyä ratkaisevaa tapahtumaa pohjustetaan ensin tapahtumajakson sisällä, mutta sitten jakso katkaistaan ennen laukaisevaa hetkeä. Tässä vaiheessa kerronnan keskiöön tuodaan toinen kohtaus, joka voi olla edelliselle kohtaukselle vastakkainen, täydentävä tai rinnakkainen: ”Leikkaus jättää jännitteen `pitovaiheeseen` ja aiheuttaa siten täyttymättömyyden tunteen. Tällä tavoin nousevaksi järjestetty psykologinen syntaksi ja dramaturginen kumulaatio pyrkivät herättämään ja ylläpitämään lukijan kiinnostusta.” (Reitala & Heinonen 2001, 26.)

Toisen näytöksen alussa juoni leikkaa rinnakkaiseen kohtaukseen, joka tuo keskiöön isoäidin ja lapsenlapsen välisen suhteen. On rauhallinen talviyö. Suuret lumihiutaleet leijailevat ulkona, ja sisällä lämpimässä Äite virkkaa pipoa lapsenlapsensa Jaanan kanssa. Ensimmäisen näytöksen tapahtumista on kulunut pari kuukautta, ja näytökseen loppua kohti äärimmilleen viritetty jännite on jätetty ”pitovaiheeseen”. Toiminnan jännitettä pidätellään edelleen seuraavassa kohtauksessa, jossa isä ja poika, Kai ja Lassi, kohtaavat toisensa öisellä pihalla. Kai kertoo että mikrosta varastetut Äiten arkkurahat on nyt maksettu Sisiliaan, ja mafia näin ollen hiljennetty. Kohtaus täydentää ensimmäisen näytöksen viimeistä kohtausta, tuoden lukijan tietoon että Aili on toteuttanut aikeensa rahojen ottamisesta. Näiden kahden, rinnakkaisen ja täydentävän, kohtauksen jälkeen näytelmän juoni leikkaa suoraan huippukohtaan.

Huippukohta ei aina itsessään ole traaginen, vaan siinä on kyse runsailla odotuksilla ladatusta tapahtumasta tai kohtaamisesta. Se on ratkaiseva, viimeinen tasapainon hetki, ”The point of no return”, jonka jälkeen alkaa peruuttamattomasti kohti katastrofia johtavan laskevan toiminnan jakso. Laskevaa toimintaa vauhdittavat toisiaan seuraavat, sankarin kannalta tappiolliset kohtaukset. Freytagin kaaviossa on olennaista, että se seuraa teoksen päähenkilön tai ”sankarin” kohtaloa. Kaavaa sovellettaessa on siis ratkaiseva merkitys sillä, kuka päähenkilöksi valitaan. Usein päähenkilö toimii ensisijaisena tapahtumien alkuunpanijana ennen huippukohtaa, ja huippukohdan jälkeisten tapahtumien aktiivisena osapuolena ovat ensisijaisesti päähenkilön vastavoimat. Laskeva toiminta ei näin ollen merkitse draaman dynamiikan ja jännitteen intensiteetin laskua. (Reitala & Heinonen 2001, 40.)

Näytelmän huippukohtaan tullaan siis toisen näytöksen kolmannessa kohtauksessa. Aili palaa mustanpuhuvana postilaatikolta. Hän on lukenut Maa- ja metsätalousministeriöltä tulleen kirjeen, josta ilmenee että Lassi ei ole täyttänyt vaadittuja EU-tukihakemuksia. Tämän seurauksena rahaa ei ole tulossa ja kolmen vuoden maksettuja tukia peritään nyt takaisin sakkomaksun kera. Vielä hevoskauppasotkuakin suurempi onnettomuus on vaaninut nurkan takana: Tilan vääjäämättömänä kohtalona hämöttää pakkolunastus. *”Uutinen on yhtä aikaa sekä lamauttava, pysäyttävä, hyytävä, että ajattelua kirkastava ja näkökykyä tarkentava. Aili kokee olevansa moninkertaisesti petetty, hänen sisällään herää pidätelty piru.”* (Suomen hevonen, 83.)

Huippukohtaa seuraa usein, Aristoteleen peripeteiaa vastaava, traaginen kohta joka on äkillinen mutta fiktion maailmassa uskottava käänne kohti onnettomuutta (Reitala & Heinonen 2001, 40.) Palattuaan postilaatikolta, Aili alkaa purkaa kiukkuaan Äiteen kertomalla tälle vieneensä mikrossa

olleet arkkurahat. Lassi tulee paikalle ja huomaa että varkaudesta on jääty kiinni. Ailin mustanpuhuvasta olemuksesta päätellen se ei ole ainoa paljastunut rikkomus, ja Lassi alkaa pahaa aavistellen kysellä päivän postin perään. Aili ryhtyy puolestaan hiillostamaan Lussia lihapyöryköistä, joita Lassi ei ole kyennyt koko talvena syömään. Lopulta tämä murtuu ja tunnustaa, että lihat ovat peräisin omasta Harmosta ja muista kotikylän hevosista. Tunnustuksesta seuraa yleinen hysteria: Mervi rampaa ulkona oksentamassa ja Äite alkaa hulluna viskellä lihoja ulos ikkunasta. Lopulta Äite lamaantuu ja Aili paljastaa Lassille virallisen kirjeen sisällön. Lassi tunnustaa, että on edellisenä keväänä lopullisesti väsähtänyt EU:n kaavakekimaraan jättänyt tukihakemukset täyttämättä.

Kukkulan huippukohdan jälkeen päähenkilön toiminnassa voidaan usein erottaa käänne aktiivisuudesta passiivisuuteen (Reitala & Heinonen 2001, 40). Vaikka olen todennut Kotalanäytelmien päähenkilön olevan kollektiivinen, eli koko perhe, rakenneanalyttisessä tarkoituksesta ja Freytagin kaavaa käytettäessä, asettuu *Suomen hevosen* päähenkilöksi Lassi. Lassin toiminta on keskiössä, mitä tulee onnettomuuksien syntymiseen, vaikka hänen tapauksessaan toiminta on pikemminkin *toimimatta jättämistä* tai passiivista suostumista. Hevoskaupan aiheuttama hullunmylly saa alkunsa Lassin suostuessa Kain suunnitelmaan, ja Lassin passiivisuuden vuoksi koko tila joutuu lopulta perikatoon. Suurin onnettomuutta aiheuttava tekijä näytelmässä vaikuttaakin olevan, vieläpä enemmän kuin Kain holtiton toiminta, juuri Lassin kyvyttömyys toimintaan.

Viimeisessä kohtauksessa tytöt tulevat vintiltä Lucia-neidoiksi pukeutuneina ja pyytävät Merviä vintille katsomaan, mitä Jaanan Äiteltä saamaan tauluun on kirjoitettu venäjäksi. Mervi palaa kalpeana kertomaan että kyseessä on hänen käsittääkseen aito Ilja Repinin ”Tolstoi ja Hevoset”, merkittävän arvokas taideteos. Taulun herättämä toivo edustaa klassista viimeisen jännityksen momenttia: ehkä tila on sittenkin pelastettavissa? Viimeisen jännityksen kohta jossa toivo pelastumisesta ehtii herätä -kadotukseen sitten lopullisesti, on omiaan lisäämään draamallisen katastrofin vaikutusta (Reitala&Heinonen 2001, 40). Myös *Suomen hevossa* viimeisen jännityksen momentin toivo murskaantuu yhtä nopeasti kuin nousikin. Samassa hetkessä tytöt laskeutuvat tupaan vintiltä, käsissään taulusta irti leikkaamansa hevoset. Hevoset aiotaan liimata taulussa peltoa kyntävän Tolstoin päälle. Taulu kun on tyttöjen mielestä "ajattomampi ilman sitä vanhanaikaista partahäiskää" (*Suomen hevonen*, 111). Kaikki tämä ja kurkkuun takertunut lihapulla, joka selviää omasta Harmo-hevosesta valmistetuksi, on lopulta liikaa Äitelle. "Tais

tyssätä elämänakseli kiveen kiinni", toteaa Aili (*Suomen hevonen*, 111) kun yleisen tyrmistyksen rikkoo vaimea mätkähdys. Äite on kuollut.

Vaikka Freytagin kaavan mukaan näytelmää analysoitaessa Lassi asettuukin päähenkilön tai protagonistin osaan, on temaattisessa mielessä perusteltua nähdä jo *Suomen hevosessa* päähenkilönä koko Kotalan perhe. Tämä tendenssi tosin selkeästi vahvistuu näytelmäsarjan muissa osissa. Lassin myöhemmät vaiheet jäävät tuntemattomiksi, koska hän ei enää näytelmäsarjan muissa osissa esiinny. Aristoteelisesti ajateltuna anagnorisis, eli tunnistaminen tapahtuu, kun päähenkilö tajuaa, toimineensa omaksi tuhomiseksi. *Suomen hevosessa* Kotaloiden tunnistamisen hetki on, kun he kollektiivina ymmärtävät toimineensa (tai paremminkin, että osa heistä on toiminut) yhteisönsä tuhoksi. Kokonaisuudessaan juoni leijaillee koko ajan vain hivenen realismin yläpuolella, ja se etenee sekä dialogin että toiminnan kautta, toisin kuin näytelmäsarjan seuraava osa *Yksiöön en Äitee ota*, jossa juonta kuljetetaan eteenpäin henkilöiden tulemisia ja poistumisia lukuun ottamatta hyvin dialogivetoisesti.

Aristoteleen *Runousopin* määritelmän mukaan tragedian tulee kuvata loppuun suoritettua, kokonaista toimintaa, jonka pituus on rajoitettu. Tragedia on toisin sanoen määritelmällisesti suljettu teos, jolla on alku, keskikohta ja loppu. (Reitala & Heinonen 2001, 32.) Puhtaimmin klassista suljetun draaman muotoa Peltolan näytelmistä noudattaa oman havaintoni mukaan näytelmä *Pieni raha* (2009), joka on otsikoitu ”Vanhanaikaiseksi näytelmäksi”, ehkä juuri muotorakenteensa vuoksi. *Suomen hevonen* ei noudata ”puhtaan” suljetun draaman rakennetta siinä mielessä, että se ei kuvaa ainoastaan yhtä kokonaista toimintaa, vaan siinä on useampi rinnakkainen juonikuljetus. Omina punoksinaan toistensa lomassa kulkevat epäonnistunut hevoskauppa, hevosrekkaa ajaneen Vainu Kastaan kohtalo, jota Mervi lähtee selvittämään, sekä piilossa vaaniva EU-tukien menetys. Lisäksi juonessa on ajallisia hyppäyksiä. Se, että *Suomen hevos*en juonen kykenee suhteellisen kivuttomasti asettelemaan Freytagin kaavan, erottaa sen dramaturgian kuitenkin selkeällä tavalla seuraavista Kola-näytelmistä. *Suomen hevonen* on näytelmistä ainoa, jossa on selkeästi suljettu loppu.

Draaman spatio-temporaalinen rakenne ilmentää puhtaasti dramaturgisen tai juonellisen sisältönsä ohella myös laajempia ideologisia yhteyksiä ja valtasuhteita (Reitala & Heinonen 2001, 56). Laajasti katsottuna *Suomen hevosessa* perusjännitteenä on kokonaisen elämänmuodon muuttuminen. Aili ja Lassi, jotka ovat eronneet 11 vuotta sitten asuvat edelleen saman maatilan rapistuvan katon alla. He ovat juuttuneet menneen ja tulevan väliin, samalla tavoin kuin Kotalan tila

- ja koko Suomen maaseutu. *Suomen hevonen* kuvaakin suurta kansallista muutostilaa, maaseudun – sellaisena kuin se on aiemmin tunnettu - hidasta kuolemaa ja entisen elämäntavan murtumista, yhden perheen tarinan kautta. *Suomen hevosen* tragediallinen rakenne korostaa muutostilan lopullisuutta.

3.2 Yksiöön en Äitee ota

Näytelmän motto: ”Kun jano on kova, olet valmis maksamaan vesitilkasta koko omaisuutesi, on se sitten tuhat lämminveristä ratsua tai yksi dinaari.” (*Yksiöön en Äitee ota*, 7)

Suomen Hevosen ensimmäinen itsenäinen jatko-osa, *Yksiöön en Äitee ota* sai ensi iltansa maaliskuussa 2008 TTT:n Kellariteatterissa. Sitä on esitetty Suomessa kolmessa ammattiteatterissa (Ilona – esitystietokanta 27.3.2018), sekä englanniksi USA:ssa, San Franciscossa American Conservatory Theater – teatterissa nimellä *Happy to Stand* (Maunula, 20.3.2017). *Yksiöön en Äitee ota* ei ole saanut maanlaajuisesti yhtä suurta menestystä kuin edeltäjänsä *Suomen hevonen* mutta Tampereen Työvänteatterissa sitä esitettiin seitsemän kautta, joiden aikana se sai yli kaksikymmentäkuusituhatta katsojaa (Ilona -esitystietokanta 27.2.2018).

Yksiöön en Äitee ota kuvaa Kotalan perheen vaiheita maatilan pakkolunastuksen jälkeen. *Suomen hevosen* pääsevänsä lopussa henkensä heittänyt Äite on jatko-osaa varten herännyt kuolleista ja Aili, joka ehti jo haaveilla itsellistä elämästä vuokrayksiössään Liesuan kunnan keskustassa, joutuukin jakamaan 24 neliötään Äiten kanssa. Näytelmän kuluessa myös asunnoistaan evakkoon joutuneet Jaana ja Kai päätyvät hakemaan suojaa äitinsä katon alta. Uutena hahmona perheyhteisöön liittyy irakilastaustainen, lähihoitajana työskentelevä Hamed Sahel, jonka kanssa Äite on ystäväystynyt sairaalan vuodeosastolla. Vaikka välillä läheisyys lämmittää ahtaassa yksiössä turhankin paljon ja tunteet pääsevät kuumenemaan, pääsee pienelle parvekkeelle onneksi tarpeen tullen vilvoittelemaan, eikä Kotaloiden selviytymisen vimma vähästä sammu. Tilanne kuin tilanne otetaan ”ihan vaan mahdollisuutena”, kuten Aili toteaa kuullessansa Jaanan olevan raskaana, tämän palatessa kotiin maailmanmittausmatkaltaan (*Yksiöön en Äitee ota*, 110).

Yksiöön en Äitee ota on perusolemukseltaan hyvin minimalistinen näytelmä. Se erottuu muiden Kotala -näytelmien joukossa jo siinä, että se on ainoa, joka on kirjoitettu pientä näyttämöä, TTT:n Kellariteatteria, varten. Näytelmä on kaksinäytöksinen komedia, kuten *Suomen hevonen*, mutta

rakenteeltaan ja perustunnelmaltaan edeltäjänsä kevyempi. Näytelmässä keskitytään Kotalan perheenjäsenten keskinäiseen dynamiikkaan ja ihmissuhteisiin. Pieni henkilögalleria ahdettuna kahdenkymmenen neljän neliön yksiöön tekee kaikesta pelkistettyä ja riisuttua, ja mahdollistaa henkilöhahmojen läheisen tarkastelun. Näytelmän nimi on perua Ailin *Suomen hevosesä* parahtamasta repliikistä: "Hyvin tiet ja että minkäänlaista tupaa ei kirkolta saataisi kumpikaan. Ja yksiöön en Äitee ota." (*Suomen hevonen*, 25) Näytelmän alkulehdille kirjattuun mottoon puolestaan viittaa näytelmäsarjan seuraavan osan nimi *Lämminveriset*.

Toisin kuin *Suomen hevonen*, *Yksiöön en Äitee ota* ei juonirakenteensa puolesta soveltuisi Freytagin kaavion mukaan luettavaksi. Näytelmästä puuttuu selkeä protagonistista, eikä siinä ole erotettavissa johdatusta, huippukohtaa tai katastrofia. Näytelmän pintarakenteessa on kuitenkin elementtejä, jotka tuovat mieleen ranskan klassismin. Juonessa ilmenee alkupuoliskon ajan miltei klassismin kriteerit täyttävä ajan ja paikan yhteys. Myös kohtausvaihtelut tuovat mieleen Ranskan klassismin kaikuja, jossa kohtausjaon perusteena toimi osittainkin henkilövaihdos näyttämöllä samanaikaisesti olevien henkilöiden ryhmittymässä, eli konfiguraatiossa (Pohjola, 410.) Ranskan klassismi nojautui antiikin traditioon ja näytösten jaottelukriteerinä toimi täydellinen henkilövaihdos, johon mahdollisesti liittyy katkos tapahtumien ajallisessa jatkumossa. Paikan suhteen noudatettiin tiukkaa paikanyksyyttä, eikä jaottelussa siis nojattu lainkaan paikanvaihdoksiin. (Pohjola, 410.) Myös *Yksiöön en Äitee ota* – näytelmän kohtausjaot määrittyvät henkilövaihdosten mukaan: jokaisen kohtauksen vaihtuessa yksiöön tulee joku, tai sieltä lähtee joku. Silmiinpistävää näytelmän rakenteessa on tiivis, tarkka ja säännönmukainen rytmistö. Toiminta on vähäistä, ja henkilöiden tulemisia ja poistumisia lukuun ottamatta juoni etenee pääosin dialogivetoisesti.

Ensimmäinen näytös koostuu prologista ja viidestä kohtauksesta ja sen tapahtumat sijoittuvat syksyiseen iltapäivään. Näytelmän alku ei tosin viittaa ranskalaiseen klassismiin vaan Brehtiin ja eepiseen teatteriin. Prologikohtauksessa Äiten näyttelijätär esittää vieraannuttavan monologin samalla, kun teatterin kampaaja asettelee peruukkeja hänen päähänsä. Näyttelijätär selittää *Suomen hevosen* lopussa tapahtunutta henkilöhahmonsa kuolemaa, johon suhtaudutaan metateatterillisesti ja Brehtiin viittaaminen ei jää dramaturgian tasolle, vaan myös tekstin tasolla tuodaan esiin herra Brecht:

NÄYTTELIJÄTÄR: Todellisuudessa, kuten olemme itse kukin kokeneet ja lehdistä lukeneet, ihmeet ovat hyvinkin jokapäiväinen ilmiö. Vain teatterissa ihme on aina epäilyksen alainen, vaikeasti tavoitettavissa ja useimmiten epäuskottava. Juonen käänteenä sitä käytti kuuluisa herra Bertolt Brechtkin saadakseen katsojat epäilemään juonen kulkua. (*Yksiöön en Äitee ota*, 11).

Äiten näyttelijätär kertoo näytelmän lähtötilanteen: Kotalan maatila on menetetty, hänen roolihenkilönsä on herätetty kuolleista ja elelee nykypäivää tyttärensä Ailin kanssa betoniyksiossä. Sitten hän muuntautuu roolihaamokseen ja Aili aloittaa hänen kanssaan *Suomen hevosesta* tutun dialogin: "Sydänsuomessa syyspimeillä minun on kaikkein paras, ihoni puolesta. Onni onnettomuudessa etten kumminkaan muualle syntynyt." (*Suomen hevonen*, 21 ja *Yksiöön en Äitee ota*, 13). Pian Ailin hämmennykseksi selviää, että Äitellä on miespuoleinen, suunnilleen Ailin ikäinen ystävä, joka on kaiken kukkuraksi juuri saapuvillaan Äiteä hakemaan. Ailille, jolta kosketus vastakkaisen sukupuolen edustajiin on jo pitkään ja kivuksi asti puuttunut, tilanne on häkellyttävä ja yli ymmärryksen käyvä: "Tämä on kyllä... jonkinmoinen vääryys. Tässä on kyllä... vääryyttä nyt, Ja että minun ikäiseni mies ja että pitkä ja että omalla autolla ajelee. Ei voi olla mahdollista." (*Yksiöön en Äitee ota*, 23.) Samassa ovikello soi, ja Aili, joka ei ole mielestään ollenkaan valmistautunut tällaiseen elämää mullistavaan tapaamiseen, pakenee parvekkeelle kun ei muutakaan keksi.

Toisessa kohtauksessa ovesta astuukin yllättäen Ailin poika Kai, josta ei ole viimeiseen kahteen vuoteen kuulunut mitään. Kai on joutunut evakkoon asunnostaan yläkerran naapurin suihkuun nukahtamisen aiheuttaman vesivahingon vuoksi, ja etsii nyt suojaa äitinsä katon alta. Kolmannessa kohtauksessa ovikello soi jälleen, ja tällä kertaa tulija on odotettu Äiten ystävä, suomenirakilainen Hamed Sahel. Aili ei tiedä kuinka päin olla, kun yhtäkkiä hänen henkilökohtaisessa yksiossänsä istuu hänen ikäisensä, vieläpä komea mies. Hamed kertoo elämäntarinaansa, kuinka joutui nuorena lähtemään pakoon kotiseudultaan sisällissodan keskeltä. Äite kertoo myös oman evakkotarinsa, miten hän pienenä tyttönä, pakkasen puristaessa ja Talvisodan riehuessa ympärillä, lähti evakkoon kotoaan Karjalan Harlusta. Muinaisten kansakoulun kevätjuhlien muisteleminen kirvoittaa seurueen veisaamaan yhdessä suvivirttä.

Erikoinen harras tunnelma keskeytyy Kaitsun puhelimen sointiin: Vesivahingon aiheuttanut yläkerran naapuri kaipaa hiustenvärjäysvinkkejä. Hamed kertoo työstään terveyskeskuksessa ja toteaa olevansa suomessa turvassa, mutta yksinäinen. Aili puolestaan kertoo lapsuudestaan ja hyppynarun hyppimisestä, ja äityy sitten erikoiseen sananlaskuotteluun Äiten kanssa. Sanailu keskeytyy lopulta kun ovikello soi jälleen. Moinen on hyvin poikkeuksellista yksiön elämänrytmissä, ja hämmentää Ailia mitä suurimmassa määrin. "Kuka tänne nyt voi tulla? Ei tänne kukaan nyt enää ole tulossa." (*Yksiöön en Äitee ota*, 46.)

Tällä kertaa sisään astuu Ailin tytär Jaana, joka kertoo joutuneensa muuttamaan pois opiston asuntolasta kosteusvaurion takia. Hänelläkään ei ole muuta paikkaa mihin mennä, joten jälleen tehdään tilaa yksiöön. Kaitsua kiusoitellaan iho-ongelmista, ja tämä pakenee parvekkeelle tupakalle Hamed seuranaan. Hamedin Lada herättää erityistä kiinnostusta Kaitsussa, jonka haaveiden kohteet ovat vaihtuneet kaksipyöräisistä nelipyöräisiin ajoneuvoihin. Hamed lähtee paikkaamaan iltavuoroa terveyskeskukselle, ja Ailin jää sydäntä sykehdyttää Hamedin kanssa löytynyt yhteinen kokemus todellisuudesta: kummankin mielestä käpykakku on erityisen hankala leivonnainen. Hamedin lähtettyä Aili, jonka sisäistä rauhaa Hamedin vierailu on selvästi järkyttänyt, koettaa hahmottaa todellisuutta luettelemalla kaiken maallisen omaisuuden, mitä yksiö sisältää. Pikku hiljaa Aili rauhoittuu ja siirtyy seuraamaan kuvitteellisia Satuhäitä rikkinäisestä tv:stä kuulokkeet korvillaan. Äite palaa virkkuunsa pariin ja Kai ryhtyy haaveilemaan Ladasta.

Toisessa näytöksessä on neljä kohtausta ja epilogi, ja ajalliselta logiikaltaan se rakentuu eri tavoin kuin ensimmäinen. Lähes jokaisen kohtauksen jälkeen tapahtuu hyppäys ajassa eteenpäin. Siinä missä ensimmäisen näytöksen ajallinen rakenne kattaa yhden iltapäivän, toisen näytöksen aikana eletään eteenpäin useita kuukausia, ehkä jopa kokonainen vuosi. Ensimmäisessä kohtauksessa on kulunut muutama viikko eteenpäin ensimmäisen näytöksen tapahtumista. Kaille on saapunut kirje, jossa kerrotaan, että hänet on varasijalta hyväksytty vuoden kestävälle ammattikurssille, "Turnaround management -terveystämispöytätyöohjelmaan". Hamed poikkeaa jälleen vierailulle, mutta joutuukin saman tien lähtemään kyyditsemään Kaita kurssille. (*Suomen hevosessa* Lassi keksii hätävalheena, että Kai on menossa kurssille. *Yksiöön en Äitee ota* lopulta vie Kain kurssille ihan oikeasti.) Miehet lähtevät ja naiset jäävät yksiön sohvalle katsomaan rikkinäistä tv:tä.

Toisen näytöksen toisessa kohtauksessa on iltamyöhä. Jaana ei saa unta ja haluaa jutella mummunsa kanssa, joka istuu sohvalla virkatien baskeria. Jaana kokee olevansa sisäisesti vanha, ja haluaa tietää, miltä Äitestä vanhuus tuntuu. Todellisuudessa häntä painaa "*epäily ja pelko, joka johtuu kuukautisten viivästymisestä*" (*Yksiöön en Äitee ota*, 78). Isoäiti ja lapsenlapsi virkkaavat ja juttelevat, kunnes Aili herää ja alkaa protestoida häiriöäänistä. Jaana lähtee Ailin reaktiosta tuohtuneena, ja näin väkiluku yksiössä on kolmanteen kohtaukseen tullessa palannut lähtötilanteeseen: Äite ja Aili ovat jälleen kaksin. Hiljaisuutta täytetään puhumalla matonkuteista ja suomalaisten geeniperimästä.

Neljännessä kohtauksessa hiljaisuuden rikkoo täydellisen muodonmuutoksen kokenut Kai Kotala, joka palaa kotiin, valmistuneena kurssiltaan. Kai ei ole ainoastaan saanut uutta ammattia, vaan

peräti ihan uuden työpersoonan. Kain uusi alter ego on nimeltään Erkki Kalevi Ranto, "syntyisin Rääkkylästä, eronnut kolmen lapsen isä, yrityskonsultti, matkamies, vaeltaja, kulkuri, opas eksyneelle, vesi janoiselle, olkavarsi väsyneelle" (*Yksiöön en Äitee ota*, 93). Erkki Rannon henkilöhahmo on itse asiassa peräisin Peltolan näytelmästä *Patukkaoppera*. Pian uuden alter egon kuoret alkavat kuitenkin halkeilla, Erkki muuntuu takaisin Kaiksi ja menee jääkaapille syömään kylmää makaronilaatikkoo.

Tupakalla käydessään Kai huomaa kaupan pihassa Hamedin Ladan, jonka sisällä näyttäisi olevan elämää. Kai hakee autossa majaansa pitäneen Hamedin, sisälle lämpimään. Hamed saapuu kylmissään, nolona, työnsä ja asuntonsa menettäneenä. Tilannetta ei kummemmin kummastella, vaan miehelle laitetaan kuuma jalkakylpy ja toivotetaan tervetulleeksi yksiöön asumaan. Pian perheelle selviää myös, että Kai on jo ehtinyt menettää uuden konsulttityönsä. Epilogissa Jaana palaa kotiin maailmanmittausmatkaltaan ja kertoo olevansa raskaana. Kotalat suhtautuvat tilanteeseen käytännöllisesti: Äite alkaa virkata lapselle nuttua ja Aili hakee muinaiset lastenvaunut, joita Kai ja Hamed ryhtyvät kunnostamaan. Jaanan viimeinen repliikki on sama, kuin *Suomen hevosessa*: "Enkä itke." Tämän jälkeen "*Elämä ja yksiö täyttyvät puheella ja ehkä perusteettomallakin toivolla.*" (*Yksiöön en Äitee ota*, 111.)

Näytelmän ajallisessa rakenteessa on pieni epäloogisuus Kain kurssin ja Jaanan raskauden suhteen. Kain kurssin sanotaan kestävän vuoden (*Yksiön en Äitee ota*, 68), ja kai lähtee sinne toisen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa. Toisessa kohtauksessa on myöhäinen ilta ja Jaanaa vaivaa kuukautisten myöhästymien (*Yksiön en Äitee ota*, 78), ja Jaanan palatessa epilogikohtauksessa kotiin, Kai on jo valmistunut kurssiltaan, eli vuosi on kulunut ja Jaana on yhä raskautensa alkuvaiheessa. Toisaalta on myös mahdollista ajatella, että toisen näytöksen ensimmäisen ja toisen kohtauksen välissä on usean kuukauden aikahyppäys, jota vain ei tuoda tekstissä esiin. Tässä tapauksessa näiden kahden tapahtuman välillä ei tarvitse olla epäloogisuutta.

Esslinin (1980, 48) mukaan jokaisen draaman keskeisen teeman on tultava ilmi hyvissä ajoin, ja pitää jo varhain pystyä herättämään katsoja (tai lukijan) mielessä jokin keskeinen kysymys. *Yksiöön en Äitee Ota* -näytelmässä hyvin konkreettinen kysymys tuntuu olevan, kuinka paljon ihmisiä mahtuu asumaan 24 neliön betoni yksiöön. Ailin yksiön osoite onkin on kuvaavasti Ahtaajantie 3B (*Yksiöön en Äitee Ota*, 49.) Syvempi kysymys jonka näytelmä esittää lukijalle voisi kuitenkin kuulua: Riittääkö yksiö ja perheyhteisö suojaksi maailman myrskyjä vastaan?

Näytelmän tematiikka käsittelee yksinäisyyttä ja yhteisöllisyyttä, juuria ja juurettomuutta. Hamed on repäisty juuriltaan joutuessaan lähtemään pakoon sotaa kotoaan Irakista, Al Anbarin maakunnasta. Suomessa asiat ovat materiaalisesti paremmin, eikä täällä jouduta elämään sodan keskellä. Läheiset ihmissuhteet puuttuvat kuitenkin Hamedin elämästä, ja keskeinen elämän sisältö on työ terveystieteissä. Kun työkin viedään ja sen mukana asunto, tarjoavat Kotalat, hekin kotosijoiltaan irti reväisty porukka, Hamedille suojan ja paikan perheyhteisössä. Myös Äite on joutunut lähtemään sotaa pakoon, evakkona Karjalasta. Tietynlainen evakkous koskee Äiten ja Hamedin lisäksi muutakin Kotalan perhettä. Maatilan menetyksen jälkeen myös Kai ja Jaana ovat nyt joutuneet lähtemään uusistakin majapaikoistaan. Yksiö on metaforinen Nooan arkki, johon pelastaudutaan loputtomista maailman sateista. *Yksiöön en Äitee ota* todentaa Peltolan kykyä tuoda jokin tietty teema aivan joka ikistä kautta, silti käsittelemättä sitä tukkoon.

3.3 Lämminveriset

Näytelmän motto: ”Taivaallinen on se tuuli, joka puhaltaa hevosen korvien välistä. (Arabialainen sananlasku.)” (*Lämminveriset*, 7)

Lämminveriset -näytelmän myötä Kotalan perheen vaiheista kertovia näytelmiä alettiin kritiikin taholta nimittää trilogiaksi. Näytelmä sai kantaesityksensä TTT:n suurella näyttämöllä helmikuussa 2011 ja lisäksi sitä on esitetty Mikkelin teatterissa samana vuonna. (Ilona – esitystietokanta 18.3.2019). *Lämminveriset* vieraili helmikuussa 2013 USA:ssa, Washington D.C:ssä järjestetyssä Nordic Cool – taidefestivaalissa nimellä *The Warmbloods*. Amerikan vierailu osoittautui onnistuneeksi, ja muun muassa teatterisivusto Broadway.com ylisti *Lämminverisiä* kehumalla sitä ”voimalliseksi ja mukaansatempaavaksi teatterikokemukseksi jonka tarina ylittää kansalliset rajat”: ”Featuring a strong ensemble of passionate actors, engaged musicians, and a story that transcends national boundaries, it's ultimately a powerful and engaging theatrical experience” (Perry 2013.)

Lämminverisissä sekä henkilögalleria että miljöö ovat ahtaan yksiön jälkeen huomattavasti laajemmat. Nyt on päästy avaran talvisen tähtitaivaan alle. Kotalat ovat menettäneet viimeisenkin katon päänsä päältä ja pitävät nyt leiriä kesken jääneen sillan alla sekalaisen porukan kanssa, johon kuuluu muun muassa romanikerjäläisiä ja erilaisten nautintoaineiden väärinkäyttäjiä. Näistä onkin

tarvittaessa apua monessa: sekä Hamedin Ladan liikkeelle työntämisessä, että esiintyjinä Äiten ideasta syntyvässä joulukuvaelmassa.

Lämminveriset kohooa tyyli-ilailtaan näytelmä-sarjan edelliseen osaan nähden jälleen pykälän tai parikin kauemmas realismista, ja samalla myös yhä etäämmälle suljetusta draamamuodosta, selkeästi avoimeen dramaturgiaan. Näytelmässä myös eppisten, vieraannuttavien elementtien määrä lisääntyy suhteessa näytelmä-sarjan edelliseen osaan, jossa ei tekstin tasolla ollut muuta vieraannuttavaa, kuin Äiten näyttelijättären prologi. *Lämminveristen* kohtaukset ovat episodimaisia, ja ne on otsikoitu lainauksilla erilaisista kansanviisauksista eri puolilta maailmaa. Enemmän kuin näytelmä-sarjan kahta edellistä osaa, *Lämminverisiä* leimaa monelle Peltolan näytelmälle tyypillinen karnevalismi. Eeppisyyden lisäksi näytelmässä on nähtävissä myös absurdeja elementtejä.

Kohtauksien vaihtoa määrittävät pääosin siirtymät joko paikassa (ensimmäinen näytös) tai ajassa (toinen näytös). Poiketen kahdesta edellisestä, näytelmässä esiintyy myös useita paikanvaihdoksia. Tapahtumapaikkoja on kolme: Kotaloiden leiri sillan alla, Kain ja Tiinan kohtaamispaikka tienlaidassa tai asemalaiturilla ja keskiluokkaisten sukulaisten, Ismon ja Elinan yliampuvasti joulukoristeltu kotipiha. Paikanvaihdokset ja ajalliset katkokset kohtausta rajaavina tekijöinä tuovat mieleen Shakespearen dramatiikan. Shakespearen näytelmien kohtaukset saattavat sisältää useita henkilövaihdoksia, saapumisia ja lähtemisiä, mutta ainoastaan täydellinen henkilöinen vaihdos toimii kohtauksia rajaavana tekijänä paikanvaihdoksen ja ajassa ”hyppäämisen” lisäksi (Pohjola 410.)

Näytelmä alkaa samalla tavalla kuin *Yksiön en Äitee ota*, Äiten näyttelijättären vieraannuttavalla monologilla. Näyttelijätär puhuttelee yleisöä sekä hänen päähänsä peruuttavaa kampaajaa, ja kertoo perheen tähänastisen historian. Yksiökin on nyt menetetty, ja perhe pitää majaan keskenjääneen sillan alla. Aili tulee paikalle ja aloittaa kahdesta aiemmasta näytelmästä tutun dialoginsa Äiten kanssa: ”Sydänsuomessa syyspimeillä minun on kaikkein paras. Ihoni puolesta. Onni onnettomuudessa etten kumminkaan muualle syntynyt.” (*Lämminveriset*, 14.) Kaisa ja Hamed saapuvat Hamedin Ladalla paikalle ja perhe on taten koossa. Tämänhetkiseen ydinperheeseen ei lukeudu Jaana Kotala, joka asuu toistaiseksi ensikodissa kaksivuotiaan poikansa kanssa, koettaen ottaa etäisyyttä kodittomaan perheyhteisöön.

Toisessa kohtauksessa siirrytään Kotaloiden kaukaisten, keskiluokkaisten sukulaisten pihaan. Sukulaiset, Ismo ja Elina, ovat sallineet sillan alla asuvien Kotaloiden käydä kotonaan

peseytymässä. Äite ja Hamed ovat sisällä suihkussa ja Ismo ja Elina kiistelevät peseytymisvisiittien aiheellisuudesta. Elinan mielestä suihkuvierailuiden on loputtava. Ismo taas kokee hankalaksi kieltää Kotaloilta tätä lähimmäisen rakkauden elettä, etenkin kun kuuluu itse kaupunginvaltuuston monikulttuurisuustoimikuntaan. Äite ja Hamed tulevat pesulta kiittolisuuttaan suitsuttaen, eikä Ismo henno kieltää suihkukäyntejä.

Neljännessä kohtauksessa Kailla on tapaaminen junaradan varressa leipäjonossa tapaamansa yksinhuoltajaäidin Tiinan kanssa. Ilmassa on romantiikkaa, ja Tiina lupaa, että voisi joskus laittaa lapset mummolle hoitoon ja kutsua Kain kotiinsa. Tiinan mielestä Kaille sopisi pipo, ja seuraavana päivänä Kai onkin jo sellaisen hankkinut, ja ehkäpä ensimmäistä kertaa sitten lapsuuden päähänsä laittanut. Kotaloiden leirissä sillan alla Kain uusi pipo herättää kummastusta. Ailia jäytää ikuinen rakkauden kaipuu, josta hän koettaa vihjaiilla Hamedille, joka ei vielääkään vastaa Ailin tunteisiin. Äiteä puolestaan on jo pitkään painanut suihkuvisiiteistä johtuva kiittolisuuden velka Ismoa ja Elinaa kohtaan, ja käydessään metsässä tarpeillaan hän yllättäen keksii idean joulukuvaelmasta, joka voitaisiin kiittolisuuden osoituksena esittää. Ailikin, jonka ylpeys ei tosin anna periksi käydä toisten nurkissa peseytymässä, on mielissään päästessään esiintymään jouluelkelin osassa.

Kuudennessa kohtauksessa Ismo ja Elina saavat postissa kutsun katsomaan kuvaelmaa. Elina ei ole tästä lainkaan mielissään, vaan hänen mielestään Kotaloiden sillan alla majailusta pitäisi ilmoittaa poliisille. Leirissä kuvaelman harjoitukset ovat alkamassa mutta Tiinaa ei kuulu paikalle. Kai ehtii jo epäillä, että Tiina ei lainkaan aio saapua, ja että orastava rakkauskin on mennyttä, mutta kesken epätoivoon vaipumisen Tiina vihdoinkin saapuu. Kai ehdottaa Tiinalle sormuksien sovittelua harjoitusten jälkeen, ja romaniorkesterin soitosta syntyy syrjäytyneiden yhteinen solidaarisuuden ja ilonpidon hetki. Muiden ilonpitoa vasten piirtyy Ailin yksinäisyydenkokemus.

MUSIIKKI. Ramin ja kaverit soittavat joulun gupsyn ja klezmerin sekoitusta. tanssia. Romanianlaiset eivät arkaile ottaa kontaktia yleisöön, helisyttelevät kerjuukippojaan ym. heille ei aikaisemmissakaan kohtauksissa näyttämön rajat ole este. Vievät yleisöä väliajalle soittaen ja laulaen hetken aulassakin. Kai esittelee Tiinaa kaikille (jakavat Toivon kauran esitteitä). Aili jää katsomaan muiden onnea. (Lämminveriset, 81-82.)

Toisen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa Jaana tulee tuomaan joululahjoja sillan alle. Hän ei halua tuoda lastaan Tiikeriä leiriin, koska häpeää sukuaan. Tämä luonnollisesti aiheuttaa kitkaa, ja Jaana lähtee ristiriitaisissa tunnelmissa. Kai ja Hamed ovat löytäneet ison kasan näytelmärekvisiittia, jota purkautuu Ladan uumenista uskomaton määrä. Äite puhuttelee jälleen yleisöä ja herättelee irti teatteri-illuusiosta:

ÄITE: Onneksi tämä on vaan tarina. Todellinen lumi on kylmää ja märkää. Eikä pakkastaivaan alla pitemmän päälle huulta heitetä, ei siellä lämmin veri suonissa kuhise. (*Lämminveriset*, 97)

Toisessa kohtauksessa henkilökohtaisen konkurssin kokenut siltainsinööri Asko Vähälä tulee suunnittelemaalleen, kesken jääneelle sillalle aikeinaan hirttäytyä sillan rakenteisiin. Äiten ja Ailin kanssa hetken keskusteltuaan hän kuitenkin luopuu itsemurhasuunnitelmastaan ja suostuu mukaan joulukuvaelmaan kuoronjohtajaksi. Askon konjakilla nostetaan yhdessä maljaa ja kehkeyttyy tanssi ja bakkanaali. Kolmannessa kohtauksessa Ismo ja Elina saapuvat katsomaan kuvaelmaa, joka neljännessä kohtauksessa ihmeen onnistuneena esitetään. Kuvaelma tosin keskeytyy kun Äite menee tarpeilleen, mutta jatkuu sitten yhtä kauniina kuin alkoikin. Viidennessä kohtauksessa kuvaelma kuitenkin keskeytyy toistamiseen, lopullisesti, poliisiauton ajaessa paikalle. Poliisit komentavat väkeä poliisiautoon, ja luulevat Elinan tehneen hälytyksen. Elina ei sitä kuitenkaan ole tehnyt, ja jännitteinen tilanne äskeisen syvästi koskettavan esityksen päälle saa hänet purkautumaan eheän pinnan alla piilevästä syvästä turhautuneisuudesta. Jaana ilmaantuu paikalle, ja selviää että hän on vastuussa poliisien kutsumisesta. Kaikki komennetaan poliisiautoon, mutta auto kieltäytyy käynnistymästä. Väki hyppää ulos ja saa lopulta auton työnnettyä liikkeelle, kunhan Aili, jonka paino on jälleen pilkan kohteena, nousee autosta ulos.

Joulukuvaelma ja poliisien paikalle tulo muistuttavat Peltolan näytelmän *Ihmisellinen mies* (2013) joulukohtausta, jossa perheen huolella kyhätyn ja keinotekoisen joulutunnelman rikkoo alkoholisoitunut Kalevi Kärpänen. Näytelmän keskiluokkainen, patoutunut perheenäiti kokee samankaltaisia tyhjyyden ja turhautumisen tunteita, kuin *Lämminveristen* keskiluokkainen, patoutunut Elina. Joulu piirtyy monessa Peltolan näytelmässä maisemana, jota vasten inhimilliset nyrjähdykset erottuvat kiintoisana ja koskettavana kontrastina.

Kaikkien mentyä, epilogikohtauksessa, Äite palaa tarpeiltaan puskasta ja huomaa leirin tyhjenneen. Itse hän ei ole kuullut mitään, koska on kuunnellut englannin kielikoulukasettiaan laput korvilla. On jouluyö ja kova kylmyys, nuotio on sammutettu ja kaikki lämmin vaate viety pois. Äiten jäsenet käyvät kylmästä tunnottomaksi, eikä hän enää pääse rollaattorinsa kanssa liikkeelle. Äite istuu penkille, alkaa nähdä näkyjä menneestä, lausuu rukouksen ja kuolee. Jaana tulee leiriin pyytämään anteeksi, mutta Äite on jo nukkunut pois. Näytelmä päättyy jälleen Jaanan sanoihin, samoihin kuin *Suomen hevosen ja Yksiöön en Äitee ota:n* lopussa: ”Enkä itke”.

Vaikka *Lämminveriset* loppuu samalla tapaa kuin *Suomen hevonen*, Äiten kuolemaan, *Lämminveristen* loppu ei ole suljettu kuten näytelmäsarjan ensimmäisen osan. Tähän vaikuttaa avoimen ja polveilevan juonen lisäksi montaasinomainen loppukohtaus, jossa Äiten ”näyt menneisyydestä”, ilmestyvät näyttämölle kuvina ja kohtauksina kahdesta edellisestä näytelmästä. Jo *Yksiöön en Äitee ota* –näytelmässä Äite nousee eräänlaiseksi yhteyshenkilöksi draaman maailman ja vastaanottajan välille. *Lämminverisissä* hän jatkaa vielä selkeämmin tätä tehtävää. Äiten hahmossa on nähtävissä huomattavaa pehmenemistä näytelmäsarjan edetessä. Tästä aiheesta lisää luvussa Kotalan perhe.

3.4 Hevosten keinu

”Mielikuvitus on köyhän viimeinen leipäjono” (*Hevosten keinu*, 3)

Hevosten keinun ilmestyessä "trilogia" paisui neliosaiseksi. Uutena elementtinä näytelmäsarjan viimeisimpään osaan tuli mukaan myös sirkusta. Kantaesityksessä tammikuussa 2015 TTT:n suurella näyttämöllä esiintyivät näyttelijöiden lisäksi Sorin sirkuksen nuoret akrobaatit. (Ilonaesitystietokanta 18.3.2019). Sirkus on myös vahvasti näytelmään sisäänkirjoitettu temaattinen elementti. Tästä aiheesta lisää hieman myöhemmin tässä luvussa. *Hevosten keinun* ilmestyttyä, sitä markkinoitiin ”trilogian neljäntenä osana”, mikä sopi hyvin näytelmän henkeen. Teatterin ja draaman tutkimuksen professori Hanna Suutela totesi myös *Hevosten keinun* blogissa, että itse asiassa trilogian neljäs näytelmä ei ole mitenkään ennen kuulumaton asia, sillä antiikin traditioon kolmen tragedian sarjasta kuului myös satyyrinäytelmä, trilogian neljäs osa. Kotala-sarjan tapauksessa tosin neljännen tapaan myös kolme edellistä ovat komedioita (Suutela 2014)

Näytelmässä kotinsa ja kaiken toimeentulonsa menettäneet Kotalat ovat lähteneet kiertämään Hamedin Ladalla kerjäläisinä ympäri Eurooppaa, mukana tietenkin myös toistamiseen kuolleista herätetty Äite. Auton hajotessa keskellä Romanian pusta he päätyvät leirytyhmään hylätyn Jucun kaupungin, entisen ”Nokia-cityn” raunioille. Raunioiden liepeillä asustaa myös kaksi hämäräperäistä suomalaismiestä, Valdo Bono ja Arto Kana, jotka ovat joutuneet Nokian tehtaan (josta kaupungin lempinimi juontaa juurensa) lopetettua alueella toimintansa ja kaupungin tyhjentymisen jälkeen vaikeuksiin alueella hallitsevan Venäjän mafian kanssa. Mafian vaatimia ”suojelurahoja” miehet koettavat hankkia pimeällä teurastustoiminnalla ja hevosenlihan myynnillä. Koska lihakauppa on kuitenkin käynyt kansainvälisten hevosenlihaskandaalien myötä kannattamattomaksi, miehet joutuvat ryhtymään epätoivoisiin, ja vielä rikollisempiin toimiin.

Hevosten keinu jatkaa samankaltaista eepistä ja välillä absurdia hipovan avoimen dramaturgian tyyliä kuin *Lämminveriset*. Näytelmässä leijutaan arjen ja realismin yläpuolella vielä astetta isommissa mittasuhteissa kuin sarjan edellisessä osassa, niin kertomuksen tasolla, tyyllisesti, kuin myös hyvin fyysisesti ja konkreettisesti ilma-akrobatian keinoin. Kotaloiden absurdin toiveikas elämänasenne ja kekseliäs selviytymiskykyisyys ovat kukoistuksensa huipussa. Toki pieniä hetkittäisiä epätoivon momenttejakin esiintyy, kuten Hamedin purkaus ensimmäisen näytöksen kuudennessa kohtauksessa paljastaa: ”...Onkelmaa, onkelmaa. Kaikkiällä onkelmaa. Onko meillä mitään sijaa maailmassa?” (*Hevosten keinu*, 48.) Tällaisista hetkistä kuitenkin noustaan hyvin nopeasti katsomaan tilanteita mahdollisuuksien näkökulmista.

Hevosten keinu koostuu kahdesta näytöksestä, joista ensimmäisessä on kaksitoista, ja toisessa yhdeksän kohtausta. Kohtaukset ovat välillä hyvinkin lyhyitä, kuvan omaisia. Näytelmä alkaa vauhdikkaissa merkeissä, kun poliisien takaa ajama, epätodellisen täyteen ahdettu Lada saapuu näyttämölle ja sammuu pellon laitaan. Poliisien valot näkyvät ajavan ohi, Kai ja Hamed astuvat ulos ja laittavat tupakaksi. Ladasta alkaa kuulua ääntä ja yksitellen loput Kotalan klaanista purkautuu ulkoilmaan, mukana myös Jaana ja tämän tytär Tiikeri, jotka ovat sitten *Lämminveristen* liittyneet muun perheen matkaan. Samalla kun retkikunta asettuu ”taloksi”, Tiikeri esittelee perheenjäsenet yleisölle. Samassa Ladasta kuuluu kova pamaus, jokin osa irtoaa ja pääsee sankka savu, mistä päätellen tästä ei ihan heti päästä jatkamaan matkaa. Äite on mennyt tutkimaan maastoa, ja huutelee kauempaa löytäneensä läheisestä pellosta perunoita.

Kolmannessa kohtauksessa Äite palaa perunanhausta, roikottaen kuollutta jänistä, joka on jäänyt auton alle takaa-ajossa. Pienen keskustelun jälkeen jänis päätetään hyödyntää ruokatarpeiksi, mutta ajatus eläimen nylkemisestä vain tuottaa vaikeuksia yhdelle jos toisellekin retkikuntalaiselle. Lopulta Tiikeri ottaa urheasti tehtävän vastaan ja pupusta tehdään maistuva keitto. Neljännessä kohtauksessa matkalaiset istuvat tyytyväisenä syömässä. Kai ja Hamed soittelevat kitaroillaan ”Vieläkö on villihevosia”, joka herättää keskustelun Jaanan *Suomen hevoses*ssa ystävänsä kanssa saksimasta Ilja Repinin ”Tolstoi ja hevoset” maalauksesta. Yhtäkkiä, viidenteen kohtaukseen tultaessa valot sammuvat ja tv suhisee, kun joku katkaisee leiriläisten läheisestä sähkötolpasta johtamat sähköt. Varjoista hiipii esiin hieman erikoisen oloinen suomalaismies, Valdo Bono. Valdo vaatii sähköstä ”vuokraa”, kolme euroa päivä, ja kyselee kadonneen lemmikkijäniksenä, Bob Halmeen perään. Valdosta mentyä Kotalat toteavat syöneensä Halmeen Bobia, mikä aiheuttaa tunnontuskia etenkin Hamedille. Myös matkalaisten rahatilanne todetaan vuokran, sekä Ladan korjaamisen ja matkan jatkumisen suhteen huonoksi. Apea tunnelma keskeytyy kun Kain puhelin

soi. Soittaja, tyttöystävä Tiina ilmestyy teatterisaliin. Tiina kertoo olevansa siistijän sijaisen tuuraajana Tampereen Työväen Teatterilla, ja pyytää puhelun päättyttyä yleisöltä anteeksi häiriötä.

Illan koittaessa, Ailin ja Jaanan käytyä nukkumaan, Tiikeri kuvittelee näyn kummallisesta sirkuskulkuudesta, joka kulkee näyttämön halki. On yö ja Äite istuu virkkaamassa. Tiikeriä mietityttää öinen näky, ja hän istuu virkkaamaan ja juttelemana Äiten kanssa. Jaana herää ja hetken jupistuaan Tiikerin nukkumaanmenoajoista, liittyy yhteiseen virkkaushetkeen. Aamun tultua Aili on kuohuksissa erikoisesta unestaan, jossa on nähnyt saman sirkuskulkuksen kuin Tiikeri näyssään. Hän on myös saanut idean: pelkän kerjäämisen sijasta pitäisi olla jotain ohjelmaa, mitä voisi esittää ihmisille. Jaana ja Äite suhtautuvat ideaan kuitenkin lähinnä hyvänä vitsinä. Yhdeksännessä kohtauksessa Valdo ja Arto Kana tulevat paikalle ja koettavat ensin painostaa Kotaloita lähtemään, mutta saavat sitten idean huijata paikalla olevilta perheen naisilta rahaa järjestämällä shamanistisen session, jossa Ailin ”henki kohotetaan”. Sessio kuitenkin keskeytyy Kain ja Hamedin palatessa leiriin tutkimusretkeltään, mukanaan monenlaista romun lisäksi paikallisen tivolin raunioista löytynyt ihmistykki. Arto ja Valdo väittävät tykin kuuluvan heille, ja Äite suostuu ostamaan sen miehiltä kymppillä. Miesten mentyä Kotalat alkavat suunnitella ihmistykinkuula ohjelmanumeroa. Ailin haaveet ryhtyä tykin kuulaksi lytätään, koska hän on liian paksu. Aili äityy kertomaan, miltä tuntuu olla ”lyttyyn lyöty”. samalla näyttämö täyttyy Ailin näköisillä ilma-akrobaateilla, screenillä näkyy suurena Ailin kasvot, joilla on punainen klovnin nenä. Taianomaisen hetken seurauksena syntyy konsensus sirkusideassa: ”The Flying Kotala’s”.

Kahdennessatoista kohtauksessa Äite ja Jaana ovat käyneet nukkumaan. Arto ja Bono hiipivät leirissä, aikeenaan viedä sohvalle nukkuvan Äiten kengänvarteen piilotetut vähäiset käteisvarat, kun paikalle ajaa mafiapomo Valeri Koropkin, jolle toverukset ovat velkaa ”suojelurahoja”. Valeri käskee miesten hankkia alueelta tyttö ihmiskauppaa varten. Valerin ajettua pois, Tiikeri tulee itseksensä lauleskellen ja leikitellen paikalle ja miehet piiloutuvat. Myös Kai ilmaantuu, työntäen ihmistykkiä jonka piipusta pilkistaa Hamedin pää, aikomuksenaan laukaista Hamed salaa koelennolle. Hamedia tilanne hieman jännittää, joten Kai ja Tiikeri laulavat hänelle ”Ystävä sä lapsien” – virttä matkasiunaukseksi. Naiset heräävät tykinrähdykseen, ja ensimmäinen näytös päättyy Hamedin lähtiessä lentoon.

Toisen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa toiset ovat etsimässä Hamedia, ja Arto ja Valdo koettavat houkutella yksin leiriin jäänyttä Tiikeriä mukaansa verukkeella, että Tiikeri pääsee ”sirkuskouluun”. Tiikeri lupaa tulla, kunhan on ensin laittanut perheelle ruokaa. Toisessa

kohtauksessa Aili on löytänyt ruhjoutuneen Hamedin, jonka pään Tiikeri oitis sitoo sukkahousuilla. Tilanteen kuohuttamana Aili avautuu Hamedille jälleen rakkaudenkaipuustaan. Kai tulee leiriin tykkitapaturmasta häpeissään, roikottaen löytämäänsä jänistä. Ailin motkottaessa Kaille, Tiikeri ottaa jäniksen ja matkalaukkunsa ja suuntaa vaivihkaa kohti naapuria. Jaana saapuu ja alkaa kinata Kain kanssa, ja viimeiseksi saapuu Äite hevosen sääriluu mukanaan ja kertoo päässeensä selville naapurin miesten laittomista teurastamopuuhist. Lopulta perhe huomaa yhden puuttuvan joukosta, ja hajaantuu lähimaastoon etsimään Tiikeriä.

Viidennessä kohtauksessa Valdo on muuttanut mielensä ja yrittää pelastaa Tiikerin, tuoden tätä takaisin leiriin. Arto puolestaan yrittää estää aikeen. Kinastelu päättyy Valeri Koropkinin ajaessa paikalle. Myös Äite, Aili ja Jaana saapuvat osuen parahiksi keskelle panttivankidraamaan. Jaana koettaa juosta Tiikerin luo, mutta Valeri pysäyttää hänet aseella uhaten. Äite ja Jaana tarjoutuvat vaihtamaan osia Tiikerin kanssa, mutta tämä ei sovi Valerille. Seuraavaksi Aili tarjoutuu vangittavaksi Tiikerin sijaan. Valeri haluaa punnita Ailin, koska hänen toimeksiantajansa pitää ”juuri tietyn kokoisista naisista”. Aili punnitaan ja havaitaan sopivan kokoiseksi. Kai ja Hamed saapuvat paikalle juuri kun Aili, Valdo ja Arto marssitetaan autoon. Valeri palaa takaisin toteamaan, että Tiikeriä ei sittenkään vapauteta, koska ”Venäjän mafia ei tee vaihtokauppoja”. Auto ajaa pois ja leirissä seuraa paniikki. Lopulta päätetään ampua Hamed ihmistykillä autoa päin. Hamedin lentoa seuraa sarjakuvamainen iso pamaus. Hamed osuu kaappausautoon ja kahdeksannessa kohtauksessa Hamed, Tiikeri ja Valdo lenkuttavat esiin. Äite tarjoilee hevosenluusoppaa, jota sankarit syövät helpottuneina.

Lada on saatu vihdoinkin korjattua, joten Kotalat pakkaavat leirin kasaan. Tiikeri ryhtyy pohtimaan, että Kotalassa olevan "Tolstoi ja hevoset" taulun voisi konservoida, ja se olisi yhä arvokas. Ideasta innostuneena Kotalat jättävät puusohvan Valdolle ja musiikin aikana screenille heijastuva matka halki Euroopan, kohti Suomea ja Kotalan tilaa alkaa. Viimeisessä kohtauksessa karavaani saapuu takaisin *Suomen hevosesta* tutulle Kotalan tilalle. Käy ilmi, että Tiina on yllättänyt matkalaiset, ja tullut laittamaan tupaa lämpimäksi ja tarjottavaa pöytään. Uuden räsymatonkin Tiina on kutonut, harmillisesti vain selviää, että Ailin hetekan päälle jääneet taulun suikaleet on käytetty kuteiksi mattoon. Äite jakelee kaikille virkkuukoukut, ja taulun koukkiminen matosta alkaa. Kaiken ylle alkaa sataa suuria lumihiihtaleitä, ja *Suomen hevosesta* tuttu Iltatuulen viesti lähtee soimaan. Tiikerin näköiset ilma-akrobaatit ilmestyvät näyttämön yläpuolelle. Tiikeri ottaa pienen matkalaukkunsa, kasvoillaan punainen klovnin nenä, ja lähtee tulevaisuuteensa.

Hevosten keinu keikauttaa suomalaisten kokemukset romaniaalaisista kerjäläisistä pääläelleen. Nyt suomalainen perhe onkin kerjäämässä Romaniassa. Näytelmä asettaa samaistumaan kerjäläisen, osattoman, ulkopuolisen asemaan. *Hevosten keinua* ja sen tematiikkaa käsiteltäessä ei voi myöskään ohittaa näytelmän nimeä, joka assosioi Eino Leinon Runoon *Jumalien keinu*:

*Kenen korkeat jumalat keinuunsa ottavat kerta,
eivät ne häntä yhdessä kohden pidä,
he heittäivät häntä
välillä taivaan ja maan -
siksi kuin järjen valon häneltä vievät.*

*Ja kuka maailmoiden mahdin kuuluttaja on,
hän tänään pilvien ääriä kulkee,
ja huomenna makaa
maassa niin syvällä
kuin koski, mi vuorten
kuilussa kuohuu.*

*Kuka keinussa jumalien keinuu,
ei hällä elon aika pitkä ole.
Syyn, syyttömyyden
hän huiput nähköön -
sitten tulkohon tumma yö.*

(Eino Leino: Jumalien keinu)

Runon on vuoroin tulkittu kuvaavan mielialan vaihteluja, vuoroin runoilijan elämän vaihteita, tai elämän arvaamattomuutta yleensä. *Hevosten keinun* yhteydessä jälkimmäisin tulkinta puoltaa paikkaansa. Se, kuten koko Kotala – sarja kuvastaa sitä, kuinka kukaan ei voi olla varma tulevaisuudestaan. Yhtenä päivänä saatat olla ”maailman huipulla” ja seuraavana päivänä katuojassa. Tämä palauttaa ajatuksen Peltolan näytelmien välittämään ajatukseen ihmisen arvon horjuttamattomasta ehdottomuudesta. Mikään ekonominen tai yhteiskunnallinen asema ei korota ihmistä ”naurettavuuden ulottumattomiin”, eikä toisaalta koskaan voi ryöstää ihmiseltä sitä arvoa, joka inhimilliseen olemassaoloon itseensä kätkeytyy. Myös läpi näytelmäsarjan kulkeva hevossymboliikka, hevosen rinnastus ihmiseen, kiteytyy *Hevosten keinun* ja *Jumalien keinun* assosiaatiassa.

Sirkus on näytelmässä temaattisesti vahva elementti. Kotalat päättävät perustaa oman sirkusryhmän, sirkuskulkue kulkee Tiikerin unena ja Ailin näkynä läpi näyttämön (*Hevosten keinu*, 55) ja Tiikeri houkutellessaan kidnapattavaksi huijaamalla, että hän pääsee opiskelemaan sirkuskouluun (*Hevosten keinu*, 115-123). Ailin purkaessa sisäisiä tunteitaan, lentäviä ”Aileja” kohoaa näyttämön ylle ilmaisemaan Ailin haaveita ilma-akrobatian keinoin (*Hevosten keinu*, 96-97.) Mielenkiintoista olisi nähdä, voisiko näytelmän ohjata ilman fyysisiä sirkuksen elementtejä. Ajattelen, että ehkä jotain

olennaista saattaisi jäädä tavoittamatta. Ilmassa keinuvat akrobaatit vahvistavat symboliikkaa elämän ja ihmiskohtaloiden keinumaisesta liikkeestä.

Eeppisen draaman elementit ovat *Hevosten keinussa* lisääntyneet vielä hieman verrattuna näytelmäsarjan edelliseen osaan. Kuten *Lämminverisissä*, myös *Hevosten keinussa* yleisöä muistutetaan useampaan otteeseen siitä, että nyt ollaan teatterissa. Yleisöä puhuttelee näytelmässä niin Tiikeri, joka esittelee vuorotellen kaikki perheenjäsenet (*Hevosten keinu*, 16–19), kuin myös Kain kihlattu Tiina, joka kertoo olevansa Tampereen Työväen Teatterilla “siistijän sijaisen tuuraajana” ja pyytää katsojilta puhelun loputtua anteeksi että häiritsee. (*Hevosten keinu*, 50.) Absurdit juonenkäänteet ja sirkuselementit korostavat näytelmän taideteosluonnetta ja etäännyttävät sitä todellisesta elämästä. Tietyllä tapaa *Lämminveriset* ja *Hevostenkeinun* palaavat lähelle Peltolan ensimmäisen näytelmän, *Pikkujättiläisen* (1985) ja sen päähenkilön Torsti Tulion vaiheita seuranneiden *Maailman baarin* (1986) ja *Tähtitaivaankatu 3:n* (1993) asennoitumista suhteessa todellisuuteen. Myös niissä arkisiin elementteihin sekoittuu korostuneesti fantasianomaisia ja absurdeja aineksia.

Kotala- näytelmien dramaturgiassa on nähtävissä kehitys *Suomen hevosen* suljetun draaman rakenteesta, *Yksiöön en Äitee ota* -näytelmään, joka on rakenteeltaan avoimempi, mutta vielä suhteellisen lähellä realismia, *Lämminverisiin*, jossa hypätään kohti eeppistä teatteria ja sitä kautta *Hevosten keinun*, joka on rakenteellisesti hyvin paljon sukua edelliselle, mutta joka vielä lisää vieraannuttamisen elementtejä ennestäänkin. *Hevosten keinun* loppuun, jossa ollaan takaisin Kotalassa. *Hevosten keinun* lopussa palataan takaisin lähtöpisteeseen, Kotalan maatilalle. Tämä, sekä näytelmän lopussa soiva ”Iltatuulen viesti”, sama laulu, joka soi myös *Suomen hevosen* lopussa, sulkevat ympyrän esteettisesti ja sitovat näytelmät yhteen temaattisesti. Loppu jää kuitenkin avoimeksi. Toisten jäädessä koukkimaan maalauksen riekaleita matosta, Tiikeri lähtee tulevaisuuteensa. Arvoitukseksi jää, saadaanko maalaus konservoitua ja kenties tila lunastettua takaisin. Entä mitä Tiikeriä mahtaa hänen tulevaisuudessaan odottaa?

3.5 Kotalan perhe

Kuten todettu, Kotalan hieman kokoonpanoltaan vaihteleva perheyhteisö edustaa näytelmäsarjassa kollektiivista päähenkilöä. Tai oikeammin pitäisi puhua kollektiivisesta keskushenkilöstä, ottaen huomioon sarjan toisesta osasta alkaen vallitsevan, näytelmien dramaturgian avoimen luonteen.

Henkilöhahmoissa on nähtävissä tasoiltaan ja muodoiltaan vaihtelevaa kehitystä näytelmäsarjan edetessä. *Suomen hevonen* on näytelmistä ainoa, joka sai kantaesityksensä KOM-teatterissa, muut ovat saaneet kantaesityksen Tampereen Työväen Teatterissa samalla taiteellisen työryhmän ydinkokoonpanolla. *Suomen hevonen* saatua toisen ensi-iltansa Peltolan ohjaamana TTT:llä, on seuraavat osat kirjoitettu tietäen näyttelijät jotka tulevat esittämään henkilöhahmoja. Tällaisella jatkumolla on mielenkiintoista huomata, millä tavoin henkilöhahmot elävät omaa elämäänsä ja kehittyvät myös niitä esittävien näyttelijöiden myötävaikutuksesta. Tässä luvussa esittelen Kotalan perheenjäsenet vielä yksitellen, ja pohdin hieman sitä, millaisia henkilöhahmot ovat ja mitä heissä on tapahtunut näytelmäsarjan kuluessa.

Tiikeri Kotala ehtii esiintyä läsnä olevana henkilöhahmona ainoastaan *Hevosten keinussa*, joten hänen henkilöhahmonsuhteen ei varsinaisesti päästä seuraamaan kehittymistä, ellei Kotala – näytelmiä tulevaisuudessa synny lisää. *Lämminverisissä*, jossa Jaana koettaa rakentaa elämäänsä ja on ottanut etäisyyttä sillan alla asuvaan muuhun perheeseen, Tiikeri mainitaan Jaanan parivuotiaana poikana. (*Lämminveriset*, 83.) *Hevosten keinussa* hän on kuitenkin noin yhdeksänvuotias tyttö, joka on ”huomattavan hyväntahtoinen ja tunnollinen, ikäisekseen viisas ja näkevä” (*Hevosten keinu*, 5). Tiikeri toimii *Hevosten keinussa* välittäjähenkilönä, joka esittelee Kotalan perheenjäseniä yleisölle. Tiikeri ei ole aivan tyypillisin yhdeksänvuotias, mikä käy ilmi *Hevosten keinun* toisen kohtauksen parenteesista:

Tiikeri alkaa nostaa pakaaseja leiriin. Vetää mm. pyykkinarun, johon heti ripustaa pyykkejä. On hiljainen, toimelias ja älykäs. Tekee kaiken kuin lapsi tai eläin, leikitellen itseksensä, mutta aikaansaavasti. Ilmeisen erikoista elämää elänyt, ei aiheuta porukassa tekemisillään paljontaan reaktiota, mutta ei siitä välitä. Uutta sukupolvea Å. Huomattavaa on myös se, että Tiikeri on kasvanut Jaanan vastakohdaksi puhtaassa, lapsenomaisessa ja sinisilmäisessä elämänuskossaan. Jaana taas ei useinkaan valoa näe. (Hevosten keinu, 15)

Jaana Kotala on Ailin tytär, Kain nuorempi sisar. Jaana on perheenjäsenistä se, joka henkilöhahmona käy läpi eniten muutoksia näytelmäsarjan kuluessa. *Suomen hevosessa* Jaana on kapinoiva varhaisteini, joka jännittää yläasteelle siirtymistä ja häpeää omituista perheyhteisöään. *Yksiöön en Äitee Ota* -näytelmässä Jaanasta on kasvanut idealistinen nuori nainen, joka kipuilee itsenäistymisen ja aikuisuuden kynnyksellä. Näytelmän lopussa Jaana saa tietää olevansa raskaana, ja vaikka lapsen isän osoite on tiedossa, siitä ei ole tulossa yhteistä. (*Yksiöön en Äitee Ota*, 109.) *Lämminverisissä* tämä, jo hieman elämän koettelema, nuori äiti koettaa ottaa etäisyyttä sillan alla elävään muuhun perheeseen, mutta *Hevosten keinussa* Jaana on jälleen samassa kelkassa muiden kanssa. *Hevosten keinussa* Jaana on verrattain paljon kynnistynyt ajatusmaailmaltaan, sekä henkisesti ”Keski-ikäistynyt”: *Hevosten keinun* henkilöluettelossa todetaan, että vaikka Jaana on

iältään vasta 25-vuotias, on hän ”henkisesti 45v” (*Hevosten keinu*, 5). *Hevosten keinussa* myös todetaan Jaana ja Aili alkaneen kummasti muistuttamaan toisiaan” (*Hevosten keinu*, 15.)

Hamed Sahel on n. 45-55 vuotias irakilaisyyntyinen maahanmuuttaja. Hamed on sivistynyt, kohtelias, positiivisesti ajatteleva ja myönteisesti asioihin suhtautuva. Tiikeri esittelee *Hevosten keinussa* Hamedia seuraavalla tavalla:

TIIKERI: Äiten ystävä, Hamed Sahel lähti 23-vuotiaana lääketieteen kandidaattina vaeltamaan Irakista, Al-Anbarin maakunnasta läpi aavikon ja vuorten [---] päätyäkseen Kintuan muuttotappiokunnan terveyskeskuksen apuhoitajaksi, joka 23 vuoden lähes tauottoman työvuoron jälkeen tuupattiin kortistoon ja taivasalle. Hamedia ei katkeruus kavenna, hänen sydämessään palaa ikuinen olympiatuli ja sen lämmöstä saavat nauttia kaikki, myös nämä moneen kertaan linttaan lyödyt ikäihmiset. (*Hevosten keinu*, 18.)

Hamed on *Yksiöön en Äitee ota* – näytelmässä ystäväystynyt Äiten kanssa sairaalan vuodeosastolla, ja menetettyään työnsä ja kotinsa, lyöttäytyy pysyvästi Kotaloiden matkaan. *Lämminverisissä* ja *Hevosten keinussa* Hamedin todetaan olevan jo osa kyseistä perhettä (*Lämminveriset*, 15; *Hevosten keinu*, 5). *Hevosten keinussa* Hamedista tulee esiin uusia puolia. Hän paljastuu ilmeisen huimapäiseksi, ajaessaan melkoista rallia Ladallaan virkavaltaa karkuun (*Hevosten keinu* 12), ja on valmis myös ryhtymään eläväksi tykinkuulaksi (*Hevosten keinu*, 94). Kääntöpuolena huimapäisyydelle, Hamed on kuitenkin myös hyvin hienotunteinen ja herkkä. Vahingossa yli ajetun Jäniksen paljastuttua Valdo Bonon lemmikiksi, painaa tapahtuma Hamedia pitkään: Mullon kamalan paha omatuntu, jos mä sen puppun kellistin (hiljaa)Nohhalamsamalaah... (*irakilainen rukous*)(*Hevosten keinu*, 30). Hamed on ensimmäisestä tapaamisesta lähtien ollut Aili Kotalan romanttisen kaipauksen kohteena.

Aili Kotala on eronnut kotirouva, entinen laitosompelija. Ulkoisesti Aili on apean näköinen, mutta ”sisältä täynnä kosta, katkeruutta, rakkautta, intoa, himoa ja intohimoa” (*Suomen hevonen*, 12). Ailin kehon massa, jota on kertynyt ehkä hieman yli ihannepainon, on etenkin kahdessa viimeisessä näytelmässä alituisen pilkan kohteena. *Lämminverisissä* on kaksi kohtausta, jossa autoa ei saada liikkeelle, ennen kuin Ali on tullut ulos autosta (*Lämminveriset*, 29 ja 132). *Hevosten keinussa* Ailin ei anneta ryhtyä ihmistykinkuulaksi koska hän ei mahtuisi tykkiin (*Hevosten keinu*, 94-95), ja kidnappauskohtauksessa Ailin käsketään käydä puntarille, koska gangsteri Valerin pomo pitää ”juuri tietyn kokoisista naisista” (*Hevosten keinu*, 147-149). Tässä kohtaa tosin Ailin paino vaikuttaa hetken peräti pelastavalta elementiltä.

Aililla on alituinen rakkauden kaipuu ja ihon ikävä, ja sisimmässään hän ”uskoo Hamed Sahelin vielä avaavan sydämensä hänelle” (*Hevosten keinu*, 18). Äite on puolestaan vakuuttunut, että Aili nuoruudessaan traumatisoitui peruuttamattomasti menettäessään Lucia-neidon tittelin poseerattuaan alasti sauna-postikorttisarjassa. (*Suomen hevonen*, 22.) *Hevosten keinussa* Aili purkaa sydäntään siitä, miten hän kokee olevansa ”latta ja lytty”, kuin ”vanhoista amareista virkattu valju vessanmatto, joka on loppuun tallattu ja pissan pirskoista raskaaksi roiskittu” (*Hevosten keinu*, 96). Ailin henkilöihahmossa ei ole näytelmäsarjan kuluessa nähtävissä suurta muutosta. Aili on hahmona koominen, mutta samaan aikaan hyvin samaistuttava, tavallinen suomalainen nainen.

Kai ”Kaitsu” Kristian Kotala on Ailin poika, näytelmäsarjan alussa noin kolmenkymmenen, ja lopussa noin neljänkymmenen ikävuoden paikkeilla. *Lämminveristen* henkilöluettelon mukaan Kai on, samoin kuin sarjan muissakin näytelmissä

Epäsiisti, epäselvä, yhtä aikaa hidas ja äkinäinen sekä ikäisekseen melko neitseellinen suhteissaan vastakkaiseen sukupuoleen. [---] Iästään huolimatta hän on murrosikäisen tuskainen, lyhytnäköinen, mukavuudenhaluinen, turhautunut ja kaikkea epämääräisesti kaipaava. (*Lämminveriset*, 8.)

Moottoriajoneuvot ovat erityisen lähellä Kain sydäntä, ja Suomen Hevosessa uuden Harley Davidson -moottoripyörän hankkiminen on suuri motivaattori Kain toiminnalle. Muissa näytelmissä Kai on jo hylännyt moottoripyörät ja harrastuneisuus keskittyy nelipyöräisiin kulkuneuvoihin. Suurena kiinnostuksen kohteena on Hamedin vuoden 1971 1200-mallin Lada. Kai on ”moottoriturpa”, jolla on pohjimmiltaan hyvä ja melkoisen herkkäkin sydän. Heavy-musiikki on Kaille henki ja elämä, kuten myös *Lämminverisissä* kuvioihin astuva ihmissuhde Kain leipäjonossa tapaamaan Tiinaan, joka vaikuttaa kaikkien suureksi yllätykseksi olevan pysyvää laatua.

Kai Kotalassa on paljon samankaltaisuutta Peltolan ensimmäisen näytelmän *Pikkujättiläisen* (1985), ja tämän jatko-osien *Maailman baarin* (1986) ja *Tähtitaivaan katu 3:n* (1993) Torsti Tuliossa. Myös Torsti on omalaatuinen poikamies, pitkäaikaistyötön ja monella tapaa marginaali-ihminen, joka kuitenkin on selviytyjä. Peltola myöntää että on myös itse jälkikäteen huomannut Torstissa Kaissa paljon sukulaisuutta. (Pelola, haastattelu 15.2.2015.) Kain ja Torstin lisäksi Peltolan näytelmissä on muitakin ”peräkammarin poikia”, nuoria (tai ei enää edes niin nuoria) miehiä, joita ei yhteiskunnan yleisillä mittapuilla ajateltuna voi varsinaisesti sanoa menestyjiksi. Näillä (anti)sankarihahmoilla on kuitenkin usein valtavan valoisa katsantokanta, lapsenomaisen luottamus tulemaan ja suuri määrä luovuutta. Nämä ja omintakeinen rohkeus ja rehellisyys, peittelemättömyys ihmisenä voivat olla myös tietyllä tapaa ihailtavia ominaisuuksia. Heidän kaltaisensa hahmot

sanovat ääneen sen, mitä toiset eivät kehtaa tai uskalla. Peltola toteaa, että esimerkiksi Kain tietynlainen, tilanteen päällä oleva suulaus on sellaista rohkeutta jota hän tavallaan ihailee. Peltola pohtii, että tässä mielessä hän ehkä kirjoittaa sellaisia ihmiskuvia joita pitää ideaaleina. (Peltola, haastattelu 15.2. 2015.)

Aili ja Kai ovat molemmat koomisia hahmoja, eikä Ailissa näytä tapahtuvan paljon muutosta näytelmäsarjan kuluessa. Kai sen sijaan yllättää, kun katsoo pintaa syvemmälle. Vaikka kohellus jatkuu samanlaisena näytelmästä toiseen, tapahtuu hänessä selkeää kasvua ihmissuhteiden alueella. Suhde äitiin, eli Ailiin on lähtötilanteessa, *Suomen hevosessa* ollut katki viimeiset yksitoista vuotta. Näytelmäsarjan kuluessa Kai kasvaa lähemmäs Ailia, ja suhteesta äitiin tulee hyvinkin tärkeä. Lisäksi Tiinan kanssa solmittu, pysyvämpää laatua oleva ihmishuhde on Kain kehityksessä suuri harppaus.

Äite, eli Taimi Kotala on viisas, pisteliäs, ja etenkin *Suomen hevosessa* jopa härskikin vanha matriarkka. Hän on ehtinyt näkemään elämän myötä- ja vastoinkäymisiä enemmän kuin porukan muut jäsenet yhteensä. Äitellä on huomattavan terävä sanansäilä, josta saa surutta osansa etenkin tytär Aili. Perheen kuopusta kohtaan, joka on näytelmän kolmessa ensimmäisessä osassa Jaana, ja neljännessä Jaanan tytär Tiikeri, Äitellä on erityisen hellä ja lämmin suhtautuminen. Näytelmäsarjan edetessä Äiten luonne muuttuu myös yleisesti huomattavasti lempeämpään suuntaan, minkä myös kirjailija itse on todennut (Peltola 15.2.2015). Äite kuolee sekä *Suomen Hevosen*, että *Lämminveristen* loppukohtauksessa. "Kahdesti kuollut" ei jaksakaan enää olla niin pikkumainen. (Peltola haastattelu 15.2.2015.) Tai kuten Aili toteaa *Hevosten keinussa*: "Kun on kerran tukehtunut lihapullaan ja toisen jäänyt kuoliaaksi, nii ei sitte välttämättä enää mihkään niin kiire." (*Hevosten keinu*, 19.) Tiikeri esittelee Äiten *Hevosten keinussa* seuraavasti:

TIIKERI: Tämä Äite on Grand Old Mama, jonka ylitsen on ehditty kävellä, sekä oman, että terveyskeskuksenkin arvion mukaan jo reilusti ylikin sata vuotta. Se ei millään muotoa estä häntä olemasta aina, ja joskus hyvinkin suulaasti, sekä heikon, että vieläkin osattomamman puolella." (*Hevosten keinu*, 19.)

Äite edustaa Peltolan näytelmille tyypillisiä äitihahmoja, joita huomattavan usein esiintyy hänen näytelmiensä keskushenkilöinä. Nämä äidit ovat Junnikkalan (2005, 6) mukaan

merkillepantavan samankaltaisia, jopa stereotyyppiä lähenteleviä. He ovat groteskeja yhdistelmiä ihmisen ylevimmistä ja pikkusieluisimmista piirteistä. Peltolan näytelmien emoilla on ääretön äidinrakkaus ja loputtomiin käyvä ronski kieli. (Junnikkala 2005, 6.)

Peltola on todennut että Kotalan perheen Äiten, kuten monen muunkin hänen näytelmiensä äitihahmon, taustalla on ollut tietyllä tapaa vaikuttamassa hänen oma äitinsä. Ei mitenkään

suoraviivaisesti tai tiedostetulla tasolla hahmojen esikuvana, vaan lähinnä niin, että jälkepäin itsekin lukiessaan näytelmiään hän tunnistaa, miten monessa näytelmässä oman äidin ”kummallinen ajattelu kummittelee”. *Yksiöön en Äitee ota* –näytelmässä Äiten kertoma evakkotarina on tosin lähes suoraan lainattu Peltolan oman, edesmenneen äidin historiasta. (Peltola, haastattelu 15.2.2015.) Äiten henkilöahmo kehittyy näytelmäsarjan kuluessa selkeästi lempeämpään, lähestyttävämpään suuntaan. Tähän on olennaisella tapaa vaikuttanut Äiteä TTT:llä näytellyt Maria Aro. *Suomen hevosen* kantaesityksessä roolin teki Hannu-Pekka Björkman, ja hänen Äite-hahmossaan korostuivat erityisellä tapaa groteskius, kun taas Aron Äitessä pääsi enemmän valloilleen viisautta, jota vanha kansa usein kantaa mukanaan.

Näytelmissä on henkilöahmojen kannalta mielenkiintoista tietynlainen kehityssuunta, joka Suomen hevosen jälkeen jatkuu näytelmä näytelmältä. Dramaturgisten muotojensa puolesta näytelmissä on nähtävissä liukuma suljetummasta avoimeen draaman suuntaan. *Suomen hevosesa* kuvataan yhden elämänmuodon murtumista yhden perheen kautta. *Suomen hevosta* leimaava lopullisuuden tuntu (Junnikkala 2005,8-9) liittyy aiheiden ja tarinan lisäksi myös sen suljettuun dramaturgiaan. Henkilöillä ei näytä olevan vielä paljon toisin tekemisen mahdollisuuksia. Kohtalo vaikuttaa vääjäämättömältä. *Yksiöön en Äitee ota* taas on muodoltaan komediallinen ja sen loppu jää avoimeksi. Koska Äite sitä varten herätetään kuolleista, kiskaisee jo tämä näytelmän pykälän verran enemmän irti realismista kuin edeltäjänsä. Näytelmä viittaa alussa Brehtiin, mutta ei prologin vieraannuttavan monologin lisäksi sisällä muita eepisiä elementtejä. Sen sijaan *Lämminverisissä* ja *Hevosten keinussa* eepisiä piirteitä esiintyy useita. Näytelmien vieraannuttaminen on sukua Brechtin vieraannuttamiselle, jonka tarkoitus oli henkilö tai tapahtuma riisuttiin sen tutunomaisuus ja itsestänselvyys (Pohjola 1992, 438). Katsoja asetetaan näytelmissä vastatusten yhteiskunnallisten epäkohtien kanssa ja näytelmät vieraannuttavat ennen kaikkea huumorin kautta. Samalla kun näytelmäsarjan näytelmät etenevät yksi toisensa jälkeen muotonsa suhteen suljetusta avoimeen suuntaan, henkilöahmojen toiveikkaus, ratkaisukeskeinen ajattelu ja näkökulman vaihtamisen taito lisääntyvät.

Peltolan näytelmissä henkilöahmojen ja paikkojen nimet ovat usein paljonpuhuvia. Esimerkiksi *Ihmisellinen mies* (2013) – näytelmän Rainen Kukkian nimi viittaa kasvuun, jonka vaalimista hän pitää elämän olennaisena sisältönä. Samoin Rainen etunimen nimen alkusointuisuus hänen lapsen lapsensa Raisan kanssa on olennainen. Se alleviivaa näiden kahden välille muodostuvaa tunnesidettä. Kotaloiden tarinassa koti ja kodittomuus ovat olennaisessa osassa. Kotala assosioituu kotiloon, joka kantaa kotiaan mukanaan. Samalla tapaa Kotaloiden koti on siellä missä perhe on.

Oli se sitten maatilalla, minimaalisen ahtaassa yksiössä (jonka osoite on kuvaavasti Ahtaajantiellä), sillan alla tai keskellä pusta, Romanian joutomaalla. Kotalat eivät jää ihmettelemään olosuhteita, vaan koti sisustetaan sinne mihin kulloinkin on laskeuduttu. Puiselle sohvalle etsitään oikea kohta, tietenkin suhteessa televisioon, joka toisinaan toimii ja toisinaan ei. Toiminta kun ei sinällään ole niin välttämättömän tärkeää television katsomisen kannalta.

4. Selviytymisen vimma

Tässä luvussa erittelen ja analysoin Kotala-sarjan henkilöhahmojen ajattelua ja toimintaa tarkoitukseni havainnollistaa, miten ja millä tavoin henkilöt ilmentävät resilienssiä, ja millaisia selviytymistrategioita heillä on käytössään. Tekstiesimerkkien kautta peilaan heidän toimintaansa teorialuvussa esiteltyihin keinoihin. Keskeiset selviytymiskyvyn komponentit joita käsittelen, ovat toiveikkaus, huumori, hengellisyys, altruismi, heimosolidaarisuus eli perheen resilienssi. Näissä kaikissa on suuressa osassa näkökulman vaihtaminen.

Näytelmät tiivistävät mielenkiintoisella tavalla Peltolan tuotantoa leimaavaa synkkien aiheiden, mutta valoisan ja toiveikkaan tunnelman luovaa ristiriitaa. Niissä on nähtävissä, että mitä jyrkemmäksi perheen yhteiskunnallinen alamäki yltyy, sitä toiveikkaammaksi, ja etenkin kekseliäämmäksi, joskin paikka paikoin hyvinkin absurdilla tavalla, ilmapiiri käy. Toki kaikkea leimaava huumori on usein ironista ja tummasävyistä, mustaakin. Sekä naurettavaa ylpeyttä, että selviytymisen vimmaa leimaa yhteisenä nimittäjänä eräänlainen lempeä anarkismi.

4.1 Toiveikkaus ja huumori

Toiveikkaus on leimaava luonteenpiirre useissa Peltolan näytelmien henkilöhahmoissa (Junnikkala 2005.) Kotalat eivät tee tässä poikkeusta. Toiveikkaana pysyminen on resilienssin perusta. Toivoon liittyvät ajatukset hyvästä tulevaisuudesta itselle ja toisille. Toiveikkaus auttaa psykologisista uhista ja stressistä palautumisessa ja on olennaista ilon ja onnellisuuden säilyttämisessä. (Poijula 2018, 28.) Poijula (2018, 28) viittaa Leutenbergiin ja Liptakiin (2011) joiden mukaan toivolla on ”erityistä voimaa parantaa ja ohjata saavuttamaan elämän tavoitteita ja unelmia.” Toiveikkauteen liittyy positiivisen tavoittelun ylläpitäminen, joka sisältyy resilienssiin (Poijula 2018, 28).

Suomen hevonen on Kotala-näytelmistä selkeästi sävyllään ja tunnelmaltaan synkin, vaikka komedia onkin. Toiveikkuus ei tässä näytelmässä silmiinpistävästi vallitse, vaikka toivon juonteita paikka paikoin esiintyykin. ”Sydänsuomessa syyspimeillä minun on kaikkein paras. Ihoni puolesta. Onni onnettomuudessa etten kumminkaan muualle syntynyt.” (*Suomen hevonen*, 21.) Tämä Ailin ensimmäisessä kohtauksen mietelmä, joka toistuu myös kahden seuraavan näytelmän alkukohtauksissa, kuvaa kuitenkin hyvin näytelmässä vallitsevaa ristivalotusta. Tumman huumorin läpi lohduttomienkin tapahtumien keskellä on nähtävissä valon pilkahdus. Ailin repliikki myös edustaa, näytelmäsarjan edetessä yhä tavallisemmaksi käyvää, Kotaloille tyypillistä näkökulman vaihtamisen taitoa. Ailin näkökulman vaihtamista on otollista hahmottaa kategorisoinnin kautta (kts. Mattila 2006, 70-72.) Sydänsuomen syyspimeät eivät ole monelle meistä positiivinen asia, eivätkä vaikuta olevan sitä myöskään Ailille. Aili kuitenkin kategorisoi syksyisen Suomen ilmastollisen tilanteen hyödyllisyyden yllättävästä näkökulmasta: ihonsa kannalta.

Samana repliikin toistuminen kolmessa neljästä näytelmästä myös korostaa sen sisällön merkitystä näytelmäsarjan kokonaisuuden kannalta. Jo vähäinen toisto fokusoii kerrontaa ja korostaa toistentun seikan merkitystä kokonaisuudessa tai tuo esille sen yleispätevyyttä (Reitala & Heinonen 2001, 27). Ailin yllättävän kategorisoinnin kautta tapahtuva näkökulman fokuusoiminen tilanteen hyviin puoliin, toki myös roppakaupalla ironiaa sisältävän repliikin kautta, toistetaan kerta toisensa jälkeen näytelmien alussa. Tämä ohjaa näytelmien tulkinnan suuntaa. Kotala-näytelmissä, kuten muussakin Peltolan tuotannossa onkin olennaista tuttujen, arkipäiväisten asioiden ja ilmiöiden näkeminen yllättävässä valossa.

Näytelmäsarjan edetessä, ympäröivien olosuhteiden käydessä hankalammiksi, toiveikkuuden ilmapiiri paradoksaalisesti nousee. ”Otetaanko me tämä tilanne ihan vaan mahdollisuutena?” ehdottaa Aili, kun Jaana *Yksiöön en Äitee ota* -näytelmän epilogikohtauksessa palaa ja kertoo olevansa raskaana. Koko perheyhteisö käsittelee tilannetta suuntautuen käytännön toimiin. Äite alkaa välittömästi kaivaa esiin vaaleansinistä ja vaaleanpunaista villalankaa. ”Näitä ensimmäisiä voi hyvin tehdä molempia värejä. Se on nin nopeeta virkata pikku-nuttua.” Aili hakee jostain säilöstä säästämänsä vanhat, ränsistyneet lastenvaunut, joita Kai ja Hamed ryhtyvät innolla kunnostamaan. ”Ja mutavellin harmaa väri. Menee kans molemmille.” (*Yksiöön en Äitee ota*, 109-110.)

Lämminverisissä toiveikkuus saa lisää pontta, vaikka ulkoiset olosuhteet yhä vain heikentyvät. Kotalat ovat joutuneet yksiöstä sillan alle asumaan, mutta ratkaisukeskeinen elämään suhtautuminen saa aikaan yllättäviä, luovia suuntia. Myös *Hevosten keinussa* toiveikkuus on

vallitsevana elementtinä. Optimismi, toivo, huumori, vaihtoehtojen näkeminen ja kyky nauraa itselle vähentävät stressiperäisiä sairauksia ja voivat tuottaa elinikää pidentäviä voimavaroja. (Pojjula 2018, 124-125.) Draama-analyysin ollessa kyseessä, pitää luonnollisesti erottaa toisistaan henkilöhahmojen sisäiseen, draaman maailmaan kuuluva huumori, draaman vastaanotossa tuottamasta huumorista, joka syntyy henkilöhahmojen toiminnasta suhteessa todellisuuteen. Manfred Pfister (1988, 40-41) erottelee teoksessaan *The Theory and Analysis of Drama* draaman kielen funktioita. Draaman maailman sisällä toteutuvaa kommunikaatiota hän nimittää sisäiseksi kommunikaatiojärjestelmäksi. Fiktiivisten henkilöiden keskinäinen huumori kuuluu tähän sisäiseen kommunikaatiojärjestelmään, ja vain se voi olla voimavaraistava tekijä, mitä tulee fiktiivisten henkilöhahmojen resilienssiin. Kotaloiden huumori on paljolti suunsoittamista ja sarkasmia, sekä heille ominaisia, omintakeisia sananparsia.

Kotalan perheen tarinan voi nähdä eräänlaisena sosiaalisena aikuisten satuna. Cyrulnikin (2012, 11) mukaan sosiaaliset sadut muistuttavat monella tapaa teollisuuden aikakauden alussa syntyneitä ensimmäisiä lukuromaaneja. Niitä yhdistää kovia kokeneen henkilön toivonkipinä, jonka voisi kiteyttää ajatukseen: ”Älkää säälikö meitä; meillä on aseenamme nauru, emmekä lannistu epätoivoon.” (Cyrulnik 2012,11). Huumorissa on voimaa, joka voi kääntää tilanteen ylösalaisin muuttamalla tunnelman raskaasta synkistelystä hilpeäksi hyvänolontunteeksi. Ei ole aluetta, jota huumori ei voisi koskettaa. Huumori voi särkeä huolellisesti kiillotetun pinnan, ja tuoda esiin asioiden ytimen. Sen äärellä joutuu heittämään hyvästit pinnallisuudelle ja luomaan etäisyyttä asioihin. Huumorin avulla myös taistellaan epäoikeudenmukaisuuksia vastaan.

Puhuessaan huumorin merkityksestä selviytymiskeinona Cyrulnik (2012, 12) viittaa elokuvaan *Kaunis elämä* (1997), jossa ei hänen mukaansa ole ensinkään kyse Auschwitzissa tapahtuneista mielettömyyksistä vaan nimenomaan huumorin funktiosta suojautumiskeinona. Hän toteaa myös, että diktaattorit pakottavat kansan omaksumaan oman näkemyksensä onnesta, eivätkä koskaan pidä kansan huumorista, koska se on vastarinnan merkki. (Cyrulnik 2012, 13.) Tämän on historia todentanut moneen otteeseen, eikä yksinomaan toisen maailmansodan aikaisessa Saksassa. Monelle ihmiselle huumori on tärkeä keino selviytyä hankalista tilanteista ja vaikeista ajoista elämässä. Sen avulla voi saada asioihin etäisyyttä ja mahdollisuuden tarkastella niitä eri tasolta. Tämän avulla voi syntyä kokemus, ettei ole täysin tilanteiden ja olosuhteiden armoilla vaan voi itse valita, miten niihin suhtautuu. (Mattila 2006, 31)

Suomen hevosen toisen näytöksen kolmannessa kohtauksessa Ailille on selvinnyt Lassin saamattomuus EU-tukien suhteen, ja hän paljastaa Äitelle että he ovat vieneet mikrosta arkkurahat. Ensin Äite toki suuttuu kipakasti, mutta kykenee uskomattoman nopeasti käsittelemään asian kääntämällä sen hänelle tyypillisellä tavalla mustaksi huumoriksi:

ÄITE: Painetaanko villasella. Riittäähän meitä pennittömiä taivaankannen alle. Voi näitä meitin unohdettujen unikuvia. Kaiko se oli. Kai Kotala ja kuuskakkosen tonnikuutioinen.” (*Suomen hevonen*, 86.)

Nyt kun mikroa ei enää tarvita rahojen talletuspaikaksi, avautuu myös oiva mahdollisuus palauttaa mikro alkuperäiseen käyttötarkoitukseensa. Tämäkin tilanne otetaan vastaan mahdollisuuden kannalta: Pakasessa olevia lihapullia voi vihdoin sulattaa mikrossa.

ÄITE: Meillähän on jukolauta mikro!

AILI: Niinpä.

ÄITE: Eikös se sitä varten ole.

AILI: Taitaa olla

ÄITE: Kamalan kätsy. (*Suomen hevonen*, 87.)

Tapaus on valaiseva esimerkki Äiten näkökulman vaihtamisen taidosta. Mikron käyttöfunktio on aiemmin liittynyt Kotaloiden katsantokannassa skeemaan, jolla oli tekemistä rahojen säilyttämisen, eikä suinkaan ruoan valmistamisen kanssa. Mattila (2006, 92) lainaa Arbibin (1985, 37) toteamusta havainnollistaessaan näkökulman vaihtamista skeema- ja kehysteorian kannalta: ”Aina kun toteamme ennakko-oletuksemme vääriksi, skeemamme/kehuksemme voivat muuttua – me opimme” (Mattila 2006, 92.) Kehysteoria on omiaan myös selittämään tilanteeseen sisältyvää huumoria. Kehysteoria on erityisen käyttökelpoinen kuvaamaan, millä tavoin erilaiset näkökulmat samaan tilanteeseen ovat mahdollisia. Käytössä olleet kehykset vaihdetaan uusiin. Huumori perustuu useimmiten uudelleenmäärittelyyn. Huumorissa tilanne kuvataan ensin yhdestä näkökulmasta, ja sitten, vaihtamalla näkökulmaa, eli vaihtamalla kehystä, johon tilanne on liitetty, kaikki tilanteen osat nähdään yllättäen uudella tavalla. (Mattila 2006, 90.) Huumori ja nauru voivat tuottaa kärsimyksen keskellä voimavaroja (Poijula 2018, 124.)

Lassi lupaa Äitelle, että mikrosta viedyt rahat korvataan, kun oivaltaa mikron huristessa että tapauksesta on jääty kiinni. Myös tähän Äite suhtautuu mustalla huumorilla.

ÄITE: Ei mitään kiirettä. Ei mitään kiirettä. Eihän tästä kesken kaiken kuolla jouta, kun elämästä on tällainen jännitys näytelmä ihan loppumetreillä kehitelty. Sata on kohta klasissa mutta meno senkun kiihtyy vaan. Maa tärahtelee, portinpielet murenee, pulterit vierii pitkin mäkiä, rakit ulkona ulvoo, navetan katolla huitoo kalma viikatteensa kanssa mutta Äite senkun porskuttaa. Pannaas

pöytä koreeks. (*Laittaa pihvejä ja pyöryköitä pöytään*) [---] Mitä salaisuuksia täs ny enää on. Mikro hurraa ja rasvaletti painaa arkkurahoilla pitkin maanteitä. Ei tommonen yks mummun ryöstö ny luulis paljon isoo miestä hetkauttavan. Kyllähän mun ny hautaa, jos äkkikuolema yllättää, vaikka tonne Harmon kylkeen ja Lassi näppäränä miehenä nakuttelee jonkun sortin lootan, viimesen leposijan. Ja jos toivoo saa, niin pane tallin ovi ja ulkosaunan rallit surutta kierrätykseen. Kyllä niistä tämmöselle muorille laatikko tulee. Eiväkkä kauaa maaru... (*Suomen hevonen*, 89)

Yksiöön en Äitee ota – näytelmässä konsulttikurssille päässyt Kai on saanut kurssin myötä aivan uuden katsantokannan elämään. Uuden näkökulman lisäksi hän on saanut työroolin, joka on itse asiassa kokonaan uusi identiteetti. Kain työidentiteetti on nimeltään Erkki Ranto, hahmo, joka on alun perin peräisin Sirkku Peltolan näytelmästä *Patukkaoppera* (2007). Kai/Erkki on kurssilla paneutunut kurssilla retoriikan saloihin ja metaforien käyttöön oikein kunnolla.

Ovesta omilla avaimillaan astelee sulavin liikkein Fenix Nova –Psychodynamic Consultation Oy:stä yritysconsultiksi valmistunut Kai Kotala, joka on kokenut täydellisen muodonmuutoksen, heviloook on vaihtunut äveriään siistiin virkamiespukuun, paitaan, kravattiin ja lyhyeen hiukseen. Hänellä on jopa työnimi: Erkki Ranto. Mukanaan Kai/Erkillä on musta jätessäkki, jonka sisältö myöhemmin paljastuu.

[---]

KAI/ERKKI: No niin. Siellä ollaan suhteellisen mykistyneitä nyt. Ei tule komppaa eikä liemmin vanhan kansan sananlaskuperinnettä. Näin voi hyvät rouvat elämässä käyä, eikä se ole lainkaan hetelmätön lähtökohta, eikä se ole lainkaan ravinteeton kasvualusta.

ÄITE: Jaahas.

KAI/ERKKI: Kyllä, kyllä. Purtemme suunta on käännettävissä, on opittava luovimaan, on opittava ottamaan myrskytuulet vastaan, on opiskeltava merimerkit, opittava tuntemaan karikot ja syvänteet, pyörteet ja pilvien muojot, on opeteltava suunnistamaan tähtien avulla. Meille on annettu elämä, meri ja purjekankaat. Muu on omin neuvoin opeteltava. Ja se tarkoittaa vain kolmea yksinkertaista asiaa: halua, halua ja halua.

AILI: Mitä se pelleilee. Herra isä. Kamalan kalliit vaatteet ja savolainen aksentti.

KAI/ERKKI: Nyt on Aili Annukka Kotala asiat sillä viisiin, että meillä (naurattaa jo) ei Fenix Nova –Psychodynamic Consultationissa aikaa eikä tahtoa minkäänlaiseen pelleilyyn. Meijän on kohattava elämä paljaana, tojellisenä, meijän on uskallettava hyväksyä puhas totuus ja elämän hektinen ainutkertaisuus. (*Yksiöön en Äitee ota*, 92-93.)

Kain käyttämä tuttu metafora elämästä purjehtimisena on tyypillinen esimerkki ”jonakin näkemisestä” (seeing as) (kts. Mattila 2001, 21). Kain myyntikonsulttipuhe on hyvin tunnistettavaa jokaiselle, joka on joskus joutunut kuuntelemaan verkostomarkkinointia harjoittavaa henkilöä. Harmillisesti tosin kohtauksen edetessä käy ilmi, että hienoista sanankäänteistä ja tarkkaan valituista metaforista huolimatta konsulttihommat ovat kuitenkin kariutuneet heti alkuunsa. Ilmeisesti edes savolainen aksentti ei ole auttanut asiaa, mitä toki sopii ihmetellä.

4.2 Hengellisyys, uskonto, traditio

Hengellisyttä pidetään ominaisuutena, joka lisää ihmisten sopeutumiskykyisyyttä ympäristöön (Poiijula 2018, 201). Poiijula (2018, 198) erottaa uskonnon ja hengellisyyden toisistaan. Kaikki uskonnollisina tai uskovina itseään pitävät eivät ole hengellisiä ja päinvastoin. Uskonto viittaa sosiaaliseen instituutioon, jolla on uskomuksensa käytäntönsä, symboleja ja rahaa. (Poiijula 2018, 198.) Englannin kielen religion – sana on johdettu latinankielisestä sanasta religio, joka tarkoittaa yhteen sitomista. Uskonto viittaa yrityksiimme luoda yhteys pyhiin tavoitteisiin sekä uskomuksiin ja tapoihin, jotka yhdistävät yhteisön. (Poiijula 2018, 201.)

Hengellisyys, eli spirituaalisuus puolestaan on johdettu sanasta spirale, hengittää, ja tarkoittaa siten hengen ja toivon antamista. Hengellisyys liittyy pyhän etsimiseen. Useimmille se on pyrkimystä lähestyä Jumalaa, toisia ihmisiä ja ihmiskunnan korkeimpia arvoja. Spirituaalisuus viittaa liittymistä johonkin ihmisen ulkopuolella olevaan. Se on henkilökohtaista yhteyttä elämän merkitykseen ja tarkoitukseen jonkin itseä suuremman avulla. Tämä voi tarkoittaa uskoa jonkin tyyppiseen korkeampaan voimaan tai omistautumista syvästi sisäistettyihin henkilökohtaisiin uskomuksiin ja arvoihin. Spirituaalisuudella on monia eri muotoja, eikä sen tarvitse olla sidottu uskontoon. (Poiijula 2018, 198-2001)

Kotalan perheen selviytymiskeinoista on löydettävissä omintakeista ja omakohtaista hengellisyttä. Tätä ilmentävät Äite ja Hamed. Liittymäkohta uskontoon (religio) puolestaan on enemmänkin kulttuurillista, ei niinkään uskonnollista. Uskonnollisuus ei kuulu Kotaloiden selviytymiskeinoihin, paitsi liittymisenä kulttuurisiin traditioihin, osana suomalaista identiteettiä, jonka myös Hamed on omalla tavallaan soveltaen omaksunut. Etenkin suomalaista kansanperintöä olevat virret ovat omiaan tarpeen tullen viihdyttämään, tuomaan yhteisöllisyyden tunnetta ja arveluttavissa tilanteissa myös turvaa.

4.2.1 Virret, rukoukset ja Raamatunkohdat

Lukuun ottamatta *Suomen hevosta*, kaikissa Kotala-näytelmissä esiintyy kohtaus jossa veisataan virttä. *Yksiöön en Äitee ota* -näytelmässä Kotalat innostuvat vierailulla olevan Hamedin kanssa spontaanisti, muistojen kirvoittamana veisaamaan Suvivirttä. *Lämminverisissä* Kotaloiden ja kumppaneiden esittämässä joulukuvaelmassa lauletaan perinteiseen tapaan ”Jouluyö, juhlayö” -hymni sekä kymmenes säkeistö virrestä 21 (”Enkeli taivaan lausui näin”). (*Lämminveriset*, 122.) *Hevosten keinussa* puolestaan Hamed, jonka Kai on ampumassa koelennolle muinaisella, joutomailta löytyneellä tivolin ihmistykillä pyytää pää piipun suusta pilkistäen: ”Onko noloa, jos vähän siunaisit. Joku sun omat uskonnot.” Kai miettii hetken, ja alkaa sitten veisata ”Ystävä sä lapsien” -virttä, joka tulee mieleen jostain kouluajoilta. Myös Tiikeri yhtyy virteen, jonka veisaaminen toimii dramaturgisesti tehokkaana kontrastina toisaalta koomiselle ”ihmistykinkuulaoperaatiolle”, ja toisaalta näytelmän vakavalle teemalle, ihmiskaupalle, suomalaismiesten suunnitelmassa veisaavien toverusten taustalla Tiikerin kidnappausta. (*Hevosten keinu*, 109.)

Oma kohtaista spirituaalisuutta resilienssikeinonaan ilmentävät Kotaloista Äite ja Hamed. *Lämminverisissä* suihkusta kiitollinen Äite tuo esille Raamatun vertauksen laupiaasta samarialaisesta: ”Vaikken kirkossa käykään, niin tähän minä uskon. ja jo lapsena aina itkin, kun tuli eteen tämä Laupiaan samarialaisen tarina.” (*Lämminveriset*, 40). Laupiaan samarialaisen tarina kiteyttää näytelmän tematiikkaa laajemminkin: se asettaa kysymyksiä, kuten keitä kohtaan on helppoa tuntea myötätuntoa ja ketä kohtaan sitä tulisi tuntea? Onko meillä samat velvoitteet silloin kun kyseessä on oman ryhmämme jäsen, kuin silloin kun kyseessä on joku oman ryhmämme ulkopuolelta?

Näytelmän lopussa Äite rukoilee, vaikkei pakkasesta jähmettyneitä käsiään enää ristimään onnistukaan.

ÄITE: Meillä ei ole muita. Kertomassa. Että pitää olla tohelo... En saa näitä sormia enää huolella ristittyä. Ehkä se Taivaan Isä kuulee ilmankin. Onhan niitä maailmassa kädettömiäkin: Rakas Isä, hoida ja suojele kavioitani ja suo, että ne kengitetään huolellisesti. Jos olen talliin viedessä hikinen, minut olisi syytä kuivata vaaterievulla tai vaikka heinätukolla. pidäthän myös huolen, että pilttuuni on aina kyllin tilava ja riimunauha tarpeeksi pitkä. Älä anna leikata häntääni ja otsatukkaani, koska hännällä torjun kärpäsiä ja otsatukka suojelee aivojani liialta kylmältä. Salli minua harjattavan usein, sillä se tuntuu hyvältä ja on terveellistä. Ruokkia pitäisi aina kylliksi ja puhtaista astioista. Hyvä olisi voitelluttaa valjaani, jotta ne pysyvät pehmeinä. Äläkä hyvä Isä anna panna kylmiä kuolaimia suuhuni. Minun tulisi aina saada aloittaa ja lopettaa juoksuni vähitellen,

hitaasti. Ja jos mahdollista niin ei liian, ei liian raskaita kuormia. Ja vielä viimeinen ja harras pyyntöni: Kun näet voimani uupuvan, älä myy minua voitonhimoisille, tunnottomille ihmisille, vaan lopeta elämäni tuskattomasti. (Lämminveriset, 139.)

Rukous näyttää mukailevan Vihtori Järvisen ja Kaarlo Saarialhon vuonna 1926 kirjoittamasta Kansakoulun luonnonkirjasta löytyvää Hevosien pyyntöä:

Ruoki, juota ja puhdistu minut hyvin. Ole minulle ystävällinen, ja jollen kohta ymmärrä tarkoituksiasi, ole maltillinen. Älä revi ohjaksista äläkä lyö syyttömästi. Kengitä minut hyvin, äläkä pane niin suurta kuormaa, etten jaksa sitä vetää. Pidä valjaani kunnossa. Suojele minut kesällä auringon paahteelta ja pane talvella loimi selkääni, vallankin hiestyneenä ollessani. Säästä minua talvella kylmiltä kuolaimilta. Anna minun tarpeeksi levätä; jaksan sitten jälleen suorittaa antamasi työn. Kun voin luottaa sinuun, olen rauhallinen ja teen työni tyytyväisenä. Huomaa, että minäkin ajattelen, muistan, tunnen kipua, suren ja iloitsen, vaikka en voi sinulle puhuen ilmaista ajatuksiani. Kun minun voimani vihdoin uupuvat, lopeta minut mahdollisimman tuskattomasti. (Järvinen & Saarialho 1951, 109–110.)

Rukous kiteyttää näytelmäsarjan keskeisen ajatuksen, jossa ihminen ja hevonen asetetaan rinnakkain, samanarvoisiksi. Rukousta seuraa näyttämöohje, jossa *Suomen hevosessa* lihoiksi laitettut hevoset juoksevat taivaan niityillä yhdessä villihevosien kanssa.

MUSIIKKI (Enkeli soittaa takana viulua tai harmonikkaa) Äite kuolee, hän lähtee rollaattorinsa kanssa kävelemään kohti takanäyttämöä, taivasta. Taivaassa juoksentelevat villihevoset valtavana laumoina pitkin pilviä ja aavaa preeriaa. Siellä ovat Harjo, Haaviston Vieteri, Erkkilän Kirmo, Katajiston Lohtu, Niemen Eri-Aaroni ja kymmenet muut ikuisilla niityillä. Äiten "kuoret" eli eloton ruumis jää puusohvalle istumaan. (Lämminveriset, 139.)

Hamedista todetaan, että hänen ”islamilaisuutensa on suhteellisen maallistunut, sulautunut luterilaiseen valtakulttuuriin” (*Lämminveriset*, 9). Tämä vaikuttaa tarkoittavan maallistumista nimenomaan suhteessa uskontoon kollektiivisena instituutiona (religio), ei niinkään hengellisyyteen (spirituaalisuus), jota Hamed osoittaa *Hevosien keinussa* rukoilemalla islamilaista rukousta ja pyytämällä siunausta, jonka Kai toteuttaa edellä mainitusti virrenveisuulla. Rukouksen kimmottaa Hamedin potema huono omatunto hänen ajettuaan vahingossa jäniksen yli: “Mullon kamalan paha omatuntu, jos mä sen puppun kellistin (hiljaa) Nohhalamsamalaah... (*irakilainen rukous*)” (*Hevosien keinu*, 30.) Vielä pahemmaksi Hamedin omantunnontuska äityy kun selviää että jänis, josta valmistettua keittoa Kotalan klaani istuu juuri tyytyväisenä syömässä, on Valdo Bonon rakas lemmikki, Bob Halme nimeltään:

VALDO: (*palaa*) Ai niin. Jos näätte kesyn olosen jäniksen pyörivän tässä, niin tarjokkaa sapuskaa ja silitelkää. Toinen korva vähän kenollansa... sillä lailla, tällä lailla ja isot kypälät siinä takanansa. Tuntee nimen Bob Halme. Se on mun ystävä

HAMED: Okei...halassalahamsvetamsuginoopavantuu...

VALDO: Paras ystävä. (*menee.*) (*Hevosien keinu*, 45.)

Kaitsua jäniksen kohtalo ei tunnu suuremmin surettavan, mutta Hamedin on vaikea saada myöhemminkään rauhaa onnettomuudesta.

VALDO: Sitä jänistä ei vissiin ole edelleenkään näkynny? (*Tiikeri yrittää peittää nahkaa*)

KAI: Okei ai jaa meinaat sitä siis, siis. Ei ole, ei siis sitä. Heti huikkaamme kun ilmaantuu.

HAMED: Mun on sisälläni aivan valtava paino. Kun... (*Hevosten keinu, 85*)

Lämminverisissä viitataan Laupiaan samarialaisen tarinan ja jouluevankeliumin lisäksi myös Luukkaan evankeliumiin. "*Niin kuin te mittaatte, niin teille mitataan. Luuk. 6:38*" on painettu hyväntekeväisyysjärjestö Toivon kauran esitteeseen, joita Kai ja hänen leipäjonossa tapaamansa, Toivon kauran vapaaehtoisena työskentelevä mielitiettynsä Tiina jakelevat yleisölle. (*Lämminveriset, 82.*)

Yksiöön en Äitee ota -näytelmässä puolestaan keskeisenä metaforana esiintyy Raamatun kertomus Vedenpaisumuksesta ja Nooan arkista. Näihin viitataan heti näytelmän alussa, ensimmäisen kohtauksen näyttämöohjeissa: "*Ulkona on koko näytelmän ajan sateinen, apea, kostea keli, joka tuntuu imelänä hikenä ja vettyneenä ilmaana myös sisätiloissa. Olemme kuin kalsassa arkissa, joka ponnistelee pysyäkseen pinnalla kaiken nielevässä mutameressä*" (*Yksiöön en Äitee ota, 11*). Dialogissa vedenpaisumuksen mainitsee ensimmäisenä Aili, ihmetellessään Äiten erikoista tapaa paketoita kaikki irto-omaisuutensa muovipusseihin:

AILI: En kai minä sinun jokaista pussukkaas voi tietää. Kaikkihan sulla aina pusseissa on. Aina tietää, kun muovipussi rapisee, että Äite on käsilaukullaan. Minkä takia dosettikin pitää muovipussiin kääriä ja valtava määrä kumilenksuja ympärille. Hankalaa sieltä on mitään kiireellä ottaa. Ensin lukittava käsilaukku, ja sen sisällä jokainen tavara omaan muovipussiinsa vyötettyinä. Vedenpaisumustako se pelkää. (*Yksiöön en Äitee ota, 16.*)

Kai ja Jaana taas tulevat hakemaan suojaa Äitinsä katon alta, koska ovat kumpikin paossa omaa, henkilökohtaisen elämänsä "vedenpaisumusta". Kai on joutunut muuttamaan ulos asunnostaan naapurin suihkuun sammumisen aiheuttaman vesivahingon takia (*Yksiöön en Äitee ota, 27-30*), ja Jaana on paossa opiskelija-asuntolan kosteusvauriota (*Yksiöön en Äitee ota, 46*). Äite päivittelee omituista tilannetta ja kyselee, josko Hamedilta löytyisi verenperintönä arkinrakennustaitoja:

ÄITE: Onko tässä alettava arkkia rakentaa, kun joka puolella vesi valtaa ihmisasunnot. Sinähän se Hamed olet sitä Nooakin sukujuurta, onnistuuko veneenveisto ihan verenperimänä.

HAMED: Isäni oli kuule veneenveistäjä. Kylän kuulu puuseppä. Minulla taas on rakennusasia aika tuntematon. Ja pohjolan puulaatu, se on tekniikka aivan toinen kuin kotikylässäni. Meillä myös puhvelin nahasta tehtiin aluksia ja vesiheinästä punoimme jokiveneitä. Toisenlaiset alukset on jokisuistoissa ja etelän suoalueilla. Toiset tavat, toiset ajat.

ÄITE: Mutta eikö se teilläpäin ole kumminkin se kukkula, jonka kylkeen se faunalla lastattu laiva karahti. (*Yksiöön en Äitee ota, 46-47*).

Ailin yksiö on kuin Nooan arkki, johon kaikki perheenjäsenet yksitellen pelastautuvat. Ahtaiden betoniseiniä sisältä löytyykin yllättävän paljon tilaa. Sinne kokoontuu selviytyjien yhteisö maailman myrskyjä vastaan.

4.2.2.Joulut

Monessa Peltolan näytelmässä kuvataan joulun viettoa, ja Kotala-näytelmät eivät tee tässä poikkeusta. *Suomen Hevosessa* toistuvasti esiin tuleva, joulun ajan juhlapyyhiin liittyvä hahmo on Lucia-neito. Näytelmän alussa käy ilmi, että Aili on nuoruudessaan menettänyt Lucian tittelin, josta aiheutuneesta traumasta Äite on vakuuttunut Ailin kaikkien ongelmien juontavan juurensa:

ÄITE: Kyllä se sunkin tuskailu, vaikerointi, avioero ja alituinen alamäki juonta juurensa yhdestä ja samasta asiasta. [---] Jotain hyvin olennaista sisälläsi särky, kun menetit Lucia-neidon arvon. Lucia-neidon arvon menetit, kun suostuit poseeraan suomalaisessa Sauna-postikorttisarjassa suovanpuhtaana, mutta vain olemattoman pieneen vihtaan kääriytyneenä. Näin on asia. (*Suomen hevonen*, 22).

Lucia tulee esille myös keskustelussa ikonimaalauksesta Lassin tyttöystävän Mervin kanssa. Mervi toimii kansanopistossa ikonimaalauskurssin opettajana, ja ehdottaa että voisi tehdä Äiten tahtoman Jeesus-ikonin sijaan Pyhän Lucian. Tämä virittää keskustelun Lucian legendasta, jonka mukaan Lucia kaivoi silmät päästään, ja lähetti ne kihlatulleen, joka liiaksi palvoi maallista kauneutta. (*Suomen hevonen*, 60.) Suomen hevosen lopussa Lucian hahmo ruumiillistuu Jaanassa ja tämän kaverissa Kirsikaijassa: ”On perjantai 13. joulukuuta, Lucian päivä ja tytöt, jotka ovat viettäneet Lucian päivää koulussa, laskeutuvat vintiltä alas tupaan Lucioiksi pukeutuneina, kynttilöineen ynnä muine koristeineen.” (*Suomen hevonen*, 105-107). Lucia symboloi toivoa, valon tuomista keskelle pimeyttä. *Suomen hevosessa* tämä toivo tosin lopuksi sammuu hyvin lopulliselta näyttävällä tavalla, kun tilan kohtalo tuntuu olevan peruuttamattomasti sinetöity ja Äite tukehtuu lihapullaan.

Lämminverisissä joulu on myös keskeisellä tavalla esillä. Kotalan perhe päättää esittää massiivisen joulukuvaelman asuinpaikassaan keskeneräisen sillan kupeessa. Äite saa idean kuvaelmasta pohtiessaan, miten osoittaa kiitollisuutta Kotaloiden keskiluokkaisille sukulaisille siitä, että he ovat antaneet Kotaloiden käydä luonaan suihkussa. Äimistyneet Ismo ja Elina lukevat postin tuomasta kutsusta:

ISMO: (*lukee*)” Saamme viikottain kokea vilpitöntä armeliaisuutta ja hyvää sydäntä lämpimän suihkun ja saippuan muodossa. Kiitollisuuden osoituksena tästä kutsumme koko teidän perheenne katsomaan kansainvälistä jouluseimikuvaelmaa. Musiikki ja arvontaa. Pikkuväelle nekut.”[---]

ELINA: Ei ole todellisuutta.

ISMO: (edelleen) ”Kehäkakkosen Liesuanliittymän kolmossillankupeeseen. Puethan lämpimästi. Sään salliessa nuotio elävällä tulella. Mahdollista purtavaa, ainakin vegaanisille. Terveisin Äite, Aili Kotala, Kai Kristian Kotala, Hamed Sahel ja romanialaissyntyinen gypsy-guides -orkesteri ynnä vaihtuvaa avustajaa. Odotamme teitä saapuvaksi neljän ja viiden välillä aattoehtoon. Iloista antajaa Herramme muistaa. Anteliaan tavara tuhatkertaisena takaisin annetaan”. (*Lämminveriset*, 63-64.)

Joulukuvaelman kehittäminen havainnollistaa Kotaloiden kykyä yllättäviin, luoviin ratkaisuihin, vaikka resurssit näyttävät olevan enemmän kuin niukat. Myös muut sillan alla elävät otetaan mukaan yhteiseen taiteelliseen ponnistukseen katsomatta sen kummemmin syntyperää kuin sosiaalista statustakaan.

4.2.3 Haltioituminen

Kotaloiden suunnittelema ja yhdessä toisten sillan alla asuvien kanssa harjoittelema joulukuvaelmasta tulee yllättäen ihmeen onnistunut, suorastaan ylimaallisen kaunis. Tämä yllättää täydellisesti yleisöksi tulleet Ismon ja Elinan.

*Olemme nähneet seimen rakentamisvälineitä ja alkeellisia lauluharjoituksia, joiden perusteella kuvaelmalta ei ole syytä odottaa ihmeitä. lopputulos on kuitenkin täydellinen yllätys: kuva on häikäisevän kaunis omassa ”köyhässä” estetiikassaan. Kaiken yllä loistaa tähtien valaisema taivas, kirkkaimpina Pohjantähti, joka johdattaa paimenet kedolle. Romanianlainen bändi soittaa haikeaa slaavilaiskristillistä soundiaan, kuoro laulaa herkästi, Tiinan soolo soi kirkkaana, mahdollisuuksien mukaan seimessä on kuin ihmeen ansiosta lampaista, aasi ja laama. Enkelit lentävät. Kaunis, häkellyttävä ja ihmeitä täynnä oleva kuvaelma alkaa... (*Lämminveriset*, 120.)*

Kuvaelmasta syntyy sekä esiintyjille, että katsojille yhteinen haltioitumisen kokemus. Poijula (2018, 204-205) toteaa, että kokiessaan voimakkaan tunnekokemuksen ja syvän kunnioituksen jonkin suuremman läsnäolon, joka ylittää ymmärryksen ja käsityksen maailmasta, ihmisen iho menee kananlihalle. Yllättävällä kauneuden kokemuksella voi olla syvästi pysäyttävä ja mykistävä vaikutus. Transendentiaalisuuden ja haltioitumisen kokemukset vahvistavat resilienssiä aivan fyysisellä tasolla, koska näihin liittyvien tunteiden kokeminen voi tehostaa kehon puolustusjärjestelmän toimintaa. Erityisesti luonnon kauneuden, taiteen tai hengellisyyden kokemukset ja niiden herättämät myönteiset tunteet liittyvät puolustusjärjestelmän kohenemiseen. Tällöin kehossa ilmenee erityisen alhainen määrä sytokiineja, erityisiä proteiineja jotka stressitilanteissa voivat estää mielialaa ja muita selviytymistoimintoja sääteleviä hormoneja, kuten serotoniinia ja dopamiinia. Esimerkiksi masentuneilla sytokiiniipitoisuus on kohonnut. Haltioitumisen kokemus siis laskee sytokiiniinien pitoisuutta, ja auttaa näin puolustusmekanismeja toimimaan. Tähän liittyy myös uteliaisuus ja halu tutkia – käyttäytyminen jota ei tapahdu korkean

sytokiinipitoisuuden aikana, jolloin yksilö pikemminkin haluaa vetäytyä toisten seurasta. (Poijula 2018, 204-205)

Lämminverisissä joulukuvaelmasta syntyvä haltioitumisen kokemus saa jopa kapeakatseisen, keskiluokkaisen elämänsä kahlitseman Elinan murtumaan liikutukseen. Kotaloille kyky tuottaa kauneutta ja haltioitumisen kokemuksia karujen olosuhteiden keskellä on yksi heidän selviytymiskeinoistaan. Haltioitumisen kokemuksen tosin keskeyttää pusikkoon tarpeilleen menevä Äite, ja lopulta paikalle saapuva poliisiauto, jotka draaman tasolla tuovat koomisen ja pyhän vaihtelua, ja ovat omiaan estämään tunnelman käymisen liian sentimentaaliseksi.

Samankaltaisia haltioitumisen hetkiä, kuin *Lämminveristen* joulukuvaelmakohtauksessa, tapahtuu *Hevosten keinussa* useampia. Tiikeri haltioituu yöllisestä näystään, jossa kummallinen sirkuskulkue kulkee läpi näyttämön (*Hevosten keinu*, 55). Ja Ailin kertoessa, miltä tuntuu olla ”Latta ja lytty”, näyttämö (ja Kotaloiden sisäisen maailman näyttämö) täyttyy lentävistä, Ailin näköisistä ilmaakrobaateista, yhteinen haltioitumisen kokemus saa perheyhteisön sitoutumaan visioon oman sirkusryhmän perustamisesta. (*Hevosten keinu*, 95-97.)

Haltioituminen on erittäin yhteisöllinen tunne. Se motivoi ihmisiä toimimaan suuremman tai ylevämmän hyvän saavuttamiseksi. Monet tilanteet saavat ihmisen haltioitumaan, ihon kananlihalle, esimerkiksi juhlat, musiikki, yhteisölliset rituaalit, tanssi sekä uskonnolliset kokoontumiset ja palvonnat. Haltioitumien auttaa sitoutumaan toisiin ihmisiin ja lisää yhteenkuuluvuutta, sekä motivoi yhteistyöhön ryhmissä ja yhteisöissä. Se saa ihmisen kokemaan itsensä poikkeavalla tavalla, toisaalta pienenä ja nöyränä, mutta kuitenkin osana jotain suurta, mikä puolestaan lisää altruismia. Jopa lyhyet haltioitumisen kokemukset, kuten suurten, kauniiden puiden ihaileminen vähentävät narsistisuutta ja lisäävät yhteisen humanisuuden kokemista toisia ihmisiä kohtaan. (Poijula 2018, 205.)

Kotaloiden kyky luovuuteen ääriolosuhteissa on häikäisevä. *Hevosten keinussa* se ilmenee jälleen, kun Aili saa idean sirkusesityksestä. Vaikka toiset ensin tekevät ideasta karkeaakin pilkkaa, kuten perheen tapoihin kuuluu, innostuvat he kuitenkin lopulta toteuttamaan sitä yhdessä. Luovuudessa näkökulman vaihtamisen kyky on keskeistä. Luovan ongelmanratkaisun suurimpia esteitä ovat ennakko-oletukset, kaavamaiset ajattelutavat sekä turhat rajoitukset, joita itse asetamme. (Niiniluoto 1990, 140.)

4.3 Rakkauden monet muodot

Rakkaus kaikkine erilaisine sävyineen ja ilmenemismuotoineen on näytelmien keskeinen ainesosa. Aili ja Kai tuovat kumpikin omalta osaltaan vahvasti esiin romanttisen rakkauden kaipuuta, mutta vielä suuremman painoarvon saa perheenjäsenten keskinäinen, omintakeinen ja hieman karkeakin ”heimosolidaarisuus”, jota eräänlaiseksi lähimmäisenrakkaudeksikin voisi nimittää. Lähemmin tarkasteltuna tämä paljastuu koko lailla kantavaksi rakkauden lajityypiksi. Äiten sanoin: ”Sitä iänikuista rakkauden janoa met kaikki vain koitamme pois sammuttaa” Vaikkany sitte kuka milläkin lailla.” (*Suomen hevonen*, 38.)

Pia Houni (2004) käsittelee artikkelissaan ”Rakastamisen muunnelmia: Eric-Emmanuel Schmitt” rakkauden, tai tarkemmin sanottuna rakastamisen eri muotoja Schmittin näytelmässä *Arvoituksellisia muunnelmia (Variations énigmatiques 1996)*. Houni toteaa, että koska rakkaus itsessään on abstrakti käsite, ja näin ollen vaikeasti analysoitavissa, täytyy analyysi suunnata kohti toimintaa, rakastamisen tekoja. Oma tarkoitukseni on Hounin innoittamana sama, en voi saada kiinni Kotaloiden rakkaudesta, abstraktina, vaan minun on käsitellä heidän tapojaan rakastaa, joka ilmenee tekoina; puhetekoina tai toimintana. Nämä teot ja toiminnat, joissa rakastaminen saa muotonsa ovat myös tekoja ja toimintoja jotka ylläpitävät ja edesauttavat resilienssiä. Rakastaminen ilmenee Kotaloilla harvemmin sanoina. Teot ja toiminta puhuvat kuitenkin omaa, painavaa kieltään.

4.3.1 Heimosolidaarisuus

AILI: Äiteillä on semmonen vika.

ÄITE: Mimmone.

AILI: *Tuppaavat uskoon. Lapsiinsa. (Suomen hevonen, 86)*

Vaikka Kotaloiden keskustelukulttuuriin ei kuulu minkäänlainen turhanpäiväinen kohteliaisuus, ja sanan säilä käy itse kutakin kohtaan välistä varsin viiltävästi, ovat perheen jäsenet aina valmiita puolustamaan toisiaan. *Suomen hevosesä* Kaitsun suhde äitiinsä Ailiin on tosin ollut pitkän aikaa huonoissa kantimissa. Vanhempiansa avioerosta äitiänsä syyttävä Kai on pitänyt Ailille mykkäkoulua viimeiset yksitoista vuotta. Mökötykseen kyllästynyt Äite puolustaa Ailia, mutta Aili

ja on valmis asettamaan Kain etusijalle, ja kantamaan syytökset, joskin hivenen marttyyriksi uhrautuen.

AILI: Kyllä minä sen elämän pilasin.

ÄITE: Pilasit kai. Mutta olihan se teitin avioero aivan päivän selvä asia. Kyllä te olette Lassin kanssa toisillenne täysin sopimattomia. Kaks eleetöntä ihmistä liukuu vain toistensa ohi, kun vähän käytetyt ooppelit tos Takkulan suoralla.

AILI: Sano se Kaille.

ÄITE: Mitä sen tarvii yksin sua ja vielä iän kaiken syyttää. Ottaa joskus kupoliin tommonen velto ja järjenvastanen mykkäkoulu.

AILI: Trauma se on sisällänsä. Kyllä minä tämän kestän. Jos se häntä helpottaa. Tämänkin. (*Suomen hevonen*, 55)

Suomen hevossa Äite mikroon kätketyt, hautajaisia varten säästetyt rahat ”lainataan” ilman lupaa Kain kuvitteellisen kurssin maksamiseksi. Hetkellisen järkytyksen jälkeen Äit on valmis kuittaamaan katoamisen parilla terävällä sanasäilällä.

ÄITE: Juu ei mitään hätää Kai. Aina niitä kursseja alkaa. Iänkaiken on kursseja ollu, yhtälaila ku tämmöttiä hallan panemia suurisielusia emäntiä joillon leveet essunhelmat ja ikuinen maksuaika. Ja täytyyhän semmosella miehellä moottoripyörä olla, joka on koko elämänsä uhrannu uskottavan tukkamallin kasvatukseen. Eikä sekään helppoa ole. (*Suomen hevonen*, 94.)

Perheen keskinäisen kiintymyksen, josta aikuiset eivät juurikaan puheessa ilmaise, pukee sanoiksi Tiikeri *Hevosten keinussa* perheen kuopus Tiikeri.

TIIKERI: Mutta näitä aikuisia... minä omaksikin ihmeekseni vissiin.. Kyllä vissiin... rakastan. Jonakin päivänä me saatamme ohi kiitävän hetken katsoa toisiamme silmiin ja nauraa semmoista tosi, tosi pientä, mutta yhteistä... yhteistä elämään tyytyväistä naurua." (*Hevosten keinu* 21)

Perhe on olennainen määrittävä tekijä Kotala-näytelmien, kuten myös monen muunkin Peltolan näytelmän henkilöahmoille. Peltolan perheet eivät koskaan ole idyllisiä tai kiiltokuvamaisia, vaan rosoisia ja monimuotoisia. Kotalat eivät puhu toisilleen millään lailla kauniisti, vaan riitelevät aina kun mahdollista (*Hevosten keinu* 16-17) mutta ovat kovan paikan tullen valmiita vaikka Venäjän mafian kidnapattavaksi toistensa edestä. (*Hevosten keinu*, 146-149.) Perheen kautta voi kertoa elämästä kaiken olennaisen.

4.3.2 Sukupolvien ketjusilmukat eli Kotala-näytelmien virkkauskohtaukset

Peltolan näytelmille on tyypillistä liittää johonkin esineeseen tai asiaan merkityksiä jotka saattavat avautua lukijalle alitajunnan tai aavistuksen omaisesti (Junnikkala 2005,8), kuten *Knut Pitkäjalan*

Knutin äidin ompelukone, tai *Ihmisellisen miehen* Rainen kasvattamat tomaatit. *Suomen hevosessa* yksi tällainen esine on virkkuukoukku.

Suomen hevosessa merkitystihentymiä sisältävä esine on Äiten virkkuukoukku, kapine, joka suhahtelee alati harvenevan vanhemman väen käsissä. Ellei perinnettä kiireesti siirretä eteenpäin, käy koukku yhtä tarpeettomaksi kuin suomenhevonen Suomen maaseudulla, ei "enää mitään funktioo". Näytelmän avainkohtauksia on mummon ja lapsenlapsen öinen "hiphopparipipon" virkkaushetki. Mummo ja lapsi tarinoivat ja tekevät käsitöitä, virkkavat ja virkkaavat: perinteitä siirtyy ja sukupolvien välinen kiulu kapenee.[---] Peltolan näytelmien sanoma on se, että voidakseen elää nykyisyydessä ihminen tarvitsee juuria, vaikka katkeilleitakin. [---] Näytelmä kertoo yksittäisten ihmisten murros- ja murtumakohdista myös laajemmin: kuvattavana on katoava elämänmuoto. (Junnikkala 2005,8.)

Virkkaamisen sukupolvia yhdistävä merkitys jatkuu muissa Kotala-näytelmissä. Kaikkiin muihin paitsi *Lämminverisiin* sisältyy kohtaus, jossa Äite virkkaa yöllä lapsenlapsensa kanssa. Hevosten keinussa virkkaushetken Äiten kanssa aloittaa Jaanan tytär Tiikeri, ja Jaana tulee vasta myöhemmin kohtaukseen mukaan. Kaikissa kolmessa virkkauskohtauksessa on yö tai myöhäinen ilta. Ne ovat olemukseltaan lempeitä kohtaamisen ja pysähtymisen hetkiä, joissa Äitellä on aikaa kuunnella jälkipolvien huolia ja murheita. Virkkauskohtauksissa pysähdytään olennaisten ja suurten asioiden äärelle.

Suomen hevosessa virkkauskohtaus on sijoitettu dramaturgisesti tärkeään kohtaan, toisen näytöksen ensimmäiseen kohtaukseen. On yö ja sataa rauhallista lunta. Äite opettaa Jaanaa virkkaamaan, ja tämä purkaa sydäntään mummulleen:

JAANA: Mullon stressi.

ÄITE: Älä ny. Vielä tommottia ala. Nauti lapsuudestas. Se on lyhyt.

JAANA: Niin o. Ympänope luki meille semmosta tutkimusta, jossa oli tutkittu ruotsalaisia, norjalaisia ja suomalaisia lapsia. Siinä selvis, että suomalaiset lapset viihtyy arjessaan huonosti ja kokevat olemassaolonsa melko lailla tarkoituksettomaks. Ja että meidän perushoivassamme on ammottavia aukkoja. En tie. Ja sitte oli vielä jotenki päästy selville, että me ollaan Suomessa ihan tasa-arvoisesti pahoinvoivia.

ÄITE: Kuinka se onnistuu.

JAANA: Köyhien ja rikkaitten lapset kärsii yhtä paljo. Psykkisesti.

[---]

ÄITE: (*Hellästi*) Kyllä sää tuut pärjään, kun ymmärrät kuvan päälle ja osaat pelata noitten vehkeitten kanssa. Sun on mailmas aina napinpainalluksen pääs. Ku vain muistat että käsi kumminki aina tekee, jalaka astuu ja täällä rinnas on ajopiirturi. (*Suomen hevonen*, 76.)

Yksiöön en Äitee ota -näytelmässä Jaana on jo kuusitoista, mutta yhteys mummon kanssa löytyy yhä virkkuun äärellä, muiden nukkuessa. Virkkaushetki sijoittuu toisen näytöksen toiseen kohtaukseen. ”On iltamyöhä. Jaana ei saa unta ja haluaa jutella mummunsa kanssa. Rivien välistä häntä vaivaa epäily ja pelko, joka johtuu kuukautisten viivästymisestä. Istuvat sohvalla. Äite virkkaa baskeria.” (Yksiöön en Äitee ota, 79) Jaana kertoo Äitelle tuntevansa itsensä sisäisesti vanhaksi, vaikka on nuori. Tämä virittää keskustelun siitä, miltä vanhuus tuntuu.

JAANA: Tää mun on sitä että ajattelen ikäisteni seurassa vähän niinku, ihan niinku liian filosofisesti ja kannan huolta ihmiskunnan moraalista, maapallon ekologisesta tilasta ja pelottaa kun ja koko ajan itkettää kun.

ÄITE: Eikös niistä juur nuorten pitäiskin olla huolissaan. Me vanhat kulutamme niin kovin vähän ja päätämme enää tuskin mistään. Kaikki toivo on nuores.

JAANA: Ja keski-ikäiset vaan porskuttaa. Sekin tässä vituttaa.

ÄITE: Niin minuakin.

Jaana ja Äite puhuvat peloista ja kuolemasta. Äite kertoo että häntä pelottaa ”väliin ihan kaikki”, paitsi kuolema. ”Se on niin jumalattoman lähellä koko ajan, että ollaan jo totuttu toisiimme”. (Yksiöön en Äitee ota, 80-81.) Äite kertoo virkanneensa elämänsä aikana ainakin kaksikymmentäyhdenkäsäntuhatta baskeria, joista osa on jäänyt Karjalaan, ja suuri osa lähetetty Afrikkaan. Virkkuu yhdistää Karjalan ja Afrikan, kuusitoistavuotiaan ja paljon nähneen vanhuksen, jonka tarkkaa ikää voi lähinnä vain arvailla. Jaana kaivaa esille virkkaamansa ketjusilmukkakerän, joka on Äiten mielestä jo aika pitkä, mutta Jaanan mielestä yltää aika lyhyelle, ainakin verrattuna hänen haaveisiinsa, jotka yltävät maailman ympäri.

JAANA: Tahtia on tiivistettävä.

ÄITE: Minä autan sua. (Vaihtaa virkkuun ketjusilmukan tekoon)
Onhan näitä lakkeja tullu jo aika lailla laitettua.

[---]

JAANA: ”Mummu. Autaksää mua aina?”

ÄITE: Voimminä ny toistaseks luvata. Eri asia on sitte kun alan tulla vanhaksi. (Yksiöön en Äitee ota, 86-87.)

Lämminveriset on Kotala-näytelmistä ainoa, josta virkkauskohtaus puuttuu. Näytelmässä Jaana loistaa poissaolollaan, koettaessaan rakentaa uutta elämää ensikodissa pienen lapsensa kanssa, ja ottaa etäisyyttä sillan alla elävään perheyhteisöönsä. Kohtauksen toistuminen muissa näytelmissä, tekee sen puuttumisen tehokkaaksi keinoksi korostaa yhteyden rakoilemista. Tämä tekee

Lämminveristen loppukohtauksesta erityisen painokkaan liittyen perheen ja sukupolvien välisen yhteyden teemaan: Jaana saapuu tekemään sopua, kuromaan umpeen kuilua joka on päässyt muodostumaan, mutta liian myöhään, koska Äite on jäänyt kuoliaaksi.

Hevosten keinussa Jaana on palannut takaisin perheen yhteyteen tyttärensä Tiikerin kanssa. Öinen virkkaushetki sijoittuu ensimmäisen näytöksen seitsemänteen kohtaukseen, jossa kummallinen sirkusjoukkio on juuri kulkenut läpi näyttämön Ailin unena ja Tiikerin näkynä. "On yö ja äänet. Äite edelleen virkkaa. Tiikeri tulee lähelle. Musiikki on loppunut, samoin Tiikerin kumma näky." (*Hevosten keinu*, 56) Tiikeri ei saa unta, ja alkaa jutustella virkkuutaan tekevän Äiten kanssa. Tiikeri pohtii, mikä on pyhää.

TIIKERI: Mikä sulle on mummu pyhää?

ÄITE: Mitenkä niin?

TIIKERI: Olen vaan miettiny. Että missä sun kirkkos on?

ÄITE: Niin. Kyllä mulle pyhänä monikin asia näyttäytyy, mutta kirkko on mulla aina ollu matkalaukussa. Jo Karjalasta lähties. Aina on pitäny lähtee ja opetella uusiksi elämä. Aina on tullu vastaan ihmisiä, joitten Jumalalla on eri nimi, kun mikä mulle lapsena opetettiin. Siinä on varmaan kasvanu jonkimmainen suhteellisuudentaju niin pyhää kun pahaakin kohtaan, Molempia olen kohdannu epämääräisen pitkän elämäni aikana.

TIIKERI: Mitenkä sen pyhän tunnistaa?

ÄITE: Sepä siinä onkin. Se on vähä niin kun tämä virkkuu: muuttuu koko ajan. Jos peruuttaa alati, jää vaan langan soiro ja tyhjää käteen. Se on luotava silmää, ja mentävä eteenpäin koukku viuhuen. Minä uskon liikkeeseen. Ja nyt en tarkota osuuskauppaa, vaikka sekin ihan hyvä liike on. Tai ainakin joskus oli. Ja tarpeellinen.

TIIKERI: Muttei iänikuinen?

ÄITE: Ei. Ei mikään ole. Vain se liike, mikä on sussa ja viljan oraassa. Kasvu. (*Hevosten keinu*, 56)

Jaana herää ja nousee tupakalle. Motkottaa hetken Tiikerille unirytmistä, mutta istuu sitten seuraan virkkaamaan. Ja taas luodaan silmukoita sukupolvien välille. Ainoa jäljellä oleva virkkuukoukku sattuu olemaan legendaarinen Anteron perslöpikoukku, jonka tarina on tuttu *Suomen hevosesta*. Kyseinen, Jaanan suuresti vieroksuma käsityöväline, on virkkuukoukku joka tarinan mukaan aikoinaan meni edesmenneen sukulaismiehen Anteron peräsuolesta läpi tämän vahingossa istuttua sen päälle.

ÄITE: Älä hermostoas menetä. Tän kuule jo viiskymmentäluvulla lääkäri pirtussa uitti. Tämän tämän maan ainoita syväpuhtaita virkkuukoukkuja. Tästä et sarssia saa vaikka suussas pitäisit. (*Hevosten keinu*, 58.)

Äiten ja Tiikerin öiseen keskusteluun rinnastuva kohtaaminen esiintyy myös Peltolan näytelmässä *Ihmisellinen mies*. Siinä päähenkilö Raine juttelee lapsenlapsensa Raisan kanssa tulevaisuudesta, ja kasvun vaalimisesta. Peltolan näytelmissä viisaus asuu usein lapsissa ja vanhuksissa. Keski-ikäiset juoksevat omissa oravanpyörissään, eivätkä jouda miettimään elämän syvempiä merkityksiä.

Peltola toteaa, että monessa hänen näytelmässään on selkeänä kuva, jossa lapsella ja vanhuksella on selkeä ja toisiaan kunnioittava kontakti. Välissä oleva sukupolvi on niin omassa touhussaan, ettei ikään kuin ulotu niihin kysymyksiin mitä lapsi miettii mielessään. (Peltola, haastattelu 15.2.2015.)

Näytelmäsarjan viimeisen osan, *Hevosten keinun*, viimeisessä kohtauksessa virkkuukoukku on jälleen käytössä ja keskiössä. Tällä kertaa tosin ei virkata, vaan koukitaan esiin jo *Suomen hevosesta* tutun Ilja Repinin maalaaman taulun riekaleita, jotka Kain morsian Tiina on kutonut osaksi räsymattoa. Räsymaton sekaan riekaleina kudottu taideaarre on perin peltolalainen metafora, kuva elämän kudoksesta, jossa tuhansien eurojen arvoisen taulun riekaleet ovat samaa mattoa kuin entisen maatilan emännän alushousuista revityt kuteet. Cyrulnik (2012, 51) kuvaa resilienssiä kudelmanä, jota yksilö kutoo sosiaalis-affektiivisesta langasta ja kehityksellisestä langasta neulottuna kudelmanä. Hänelle resilienssi ei ole substanssi. Lannistumattoman yksilön elämänlanka mutkittelee läpi elämän kolhujen. Resilienssi kutoutuu yksilön sisäisen ja ulkoisen todellisuuden, henkilökohtaisen ja sosiaalisen muutoksen välissä ja punoo nuo kaksi puolta yhteen (Cyrulnik 2012, 254.) Virkkaminen kiteyttää oivallisesti Kotaloiden resilienssiä.

4.3.3 Aili ja ihon ikävä

Vaikka heimosolidarisuus onkin Kotala-näytelmissä kaikkein keskeisintä, on myös romanttisella rakkaudella oma osansa, etenkin Ailin elämässä. Resilienssiin liittyvä toiveikas elämänasenne (Pojjula 2018, 28) liittyy Aililla erityisesti toivoon romanttisesta rakkaudesta. Aili on sisäisesti ”täynnä rakkautta, romanttisia haaveita, intoa, himoa ja intohimoa” (*Suomen hevonen*, 12; *Yksiöön en Äitee ota*, 9; *Lämminveriset*, 8). *Hevosten keinussa* Aili avaa sydäntänsä, miten vaikeaa oli joutua riutumaan rakkaudenkaipuussaan, kun ex-miehellä ”pyöri kulmat nypittynä vekkihameessansa uudet suhteet ja intohimot” (*Hevosten keinu*, 96.) Kaikesta huolimatta Aili pyrkii pitämään katseensa mahdollisuuksissa, vähäisissäkin:

AILI: Kyllä täs silmät avoinna ollaan. Markkinat vain on kovin kapeet. Varovastikin arvioituna.
(*Suomen hevonen 22.*)

Yksiöön en Äitee ota -näytelmässä Ailin romanttiset haaveet löytävät kohteen kun tumma, pitkä ja raamikas Hamed Sahel tupsahtaa yllättäen vierailulle Ailin yksiöön, saaden Ailin täysin pois tolaltaan. Tästä eteenpäin Aili koettaa sitkeästi voittaa Hamedin sydämen, mikä pannaan merkille myös perheyhteisössä. Hamedin lähdettyä ensimmäiseltä vierailultaan Aili "katsoo" haikeana Satuhäät -ohjelmaa rikkinäisestä televisiostaan ja pohtii käpykakun olemusta, koska hänen Hamedin kanssa jakamansa mielipide leivonnaisen epämiellyttävyydestä on selvästi ollut syvästi sykkähdyttävä kokemus. (*Yksiöön en Äitee ota*, 64-65.) *Lämminverisissä* Aili ilmaisee tunteitaan Hamedia kohtaan muun muassa tuputtamalla tälle ruokaa.

AILI: (*Aililla on edelleen täyttymättömiä unelmia Hamedin suhteen.*) Oliko näin, että syöty on.

[---]

KAI: Aili se on sinnikäs.

AILI: Mitä meinaat.

KAI: Aina vaan ja vanhanaikaisella. (*Lämminveriset*, 21- 22)

Kai Kotala puolestaan yllättää *Lämminverisissä* kaikki muodostamalla ensimmäisen, jopa mahdollisesti pysyvää laatua olevan romanttisen ihmissuhteensa. Kain morsian Tiina on yksinhuoltajaäiti, joka on ”vakaalla tavalla vakava, totinen ja aina oikealla asialla. Hän jollakin tavalla tyytynyt osaansa, alistunut, toisaalta voi olla, että hänellä ei ole kykyä haaveilla isompia. Vähään tyytyväisyys saattaa joidenkin silmissä vaikuttaa yksinkertaisuudelta, kuka voi kuitenkin vanna, ettei se olekin suuri viisaus?” (*Lämminveriset*, 9). Kaitsun uusi ihmissuhde Tiinan kanssa nostaa Ailillekin tunteet pintaan.

AILI: Heti meni ihan räppäämiseks. Ollaan ihan hiljaa sitten. Senkus seurustelet. Kyllä ihminen aina ihmistä kaipaa. Ja täällä riittää laitonta ja lattiatonta sateensuojaa isommillekin ryhmille. Ilosia tässä ollaan, jos läheisyyttä ja rakkauden tunteita on. Sehän on koko elämisen syy ja liikekannalle pano.

HAMED: Kula näin juuri on.

AILI: (katsoo intensiivisesti Hamedia, joka edelleen väkrää auton kanssa jotain, irakilainen musiikki: huom. sama kuin yksiössä) Vaikka meilläkin tämä perhe tässä ja näin, mutta se syvempi tarve ihmisessä kuitenkin on.

HAMED: Kula näin juuri on.

AILI: Semmonen jano.

HAMED: Aivan.

AILI: Että sitä tarvis juuri tämän tietyn ihmisen tätä janoa sammuttamaan.

HAMED: Kula.

AILI: Ettei se jano siitä muuten lähde. Kuvittelemalla voi pikkuisen tuskasuutta lieventää, mutta ei se koko janoa sammuta. (*Lämmilveriset*, 59–60.)

Hevosten keinussa Kain ihmissuhde Tiinan kanssa jatkuu, ja kestää jopa välimatkan koetukset, kun Kotalat ovat kerjuumatkallaan halki Euroopan. Tiikeri esittelee Tiinaa yleisölle näin:

TIKERI: Hän on Kai-enoni ihmissuhde, mikä kaikkien yllätykseksi tuntuu olevan kestävä. Tiina on kahden ammattikouluikäisen pojan yksinhuoltaja, tekee vapaaehtoistyötä Toivon Kaura – nimisen hyväntekeväisyysjärjestön ilmaisleivän jakelijana. Tämä heidän lempensäkin leiskahti leipäjonossa ja sitä koeteltiin viimeisillä lähijunalaitureilla, joilta rakastavaiset etsivät suojaa katseilta ja räntäsateilta. Tiinan sydän ymmärtää, täysin ehdoitta, meissä jokaisessa piilevää epätäydellisyyttä, vajaavaisuutta ja valtavaa rakkauden, ja ihan celsius-asteikollakin mitattavaa, lämmön tarvetta. (*Hevosten keinu*, 50.)

Vaikka Aili ei tunnu olevan yhtä onnekas saamaan rakkaudelleen vastakaikua kuin Kai, jaksaa hän *Hevosten keinussa* yhä sitkeästi elätellä haaveitaan Hamedin suhteen. Tiikerikin toteaa, että “Aili rula aina ja sisimmässään uskoo, että Hamed Sahel vielä avaa hänelle sydämensä.” (*Hevosten keinu*, 17-18.) Hämäräperäisten Arto Kanan ja Valdo Bonon koettaessa huijata Kotaloilta rahaa esittelemällä lihamylyä ”voimatutkimuslaitteena” jolla Aili ”kohotetaan transsiin”, alkaa Aili nähdä näkyjä, joihin ilmestyy tietenkin kestävän kaipauksen kohde Hamed:

AILI: Kukkia... lintuja... keijuja... prinssi ratsullaan... aavikkoja... kameleja... pitkä tumma mies... aaaa... Ladalla saapuu... aaa... (*Hevosten keinu*, 79-81)

Hamedin ihmistykinkuulaksi ryhtymisen seurauksena hän saa hieman ruhjeita, ja häntä joudutaan haeskelemaan pitkin lähiseutuja. Ailin löydettyä haavoittuneen Hamedin, ovat tunteet jälleen pinnassa.

AILI: Ihan se toivokin tässä tilanteessa riittäisi? Että ja kun tällä lailla kumminkin yhteistä taloutta ollaan ja väkisinkin tulee kaikkee ajatusta mutta että jos sitä toivoo edes? En ala millään virallisemmilla painostaan, sitä ei tarvis s un alkaa pelätä. Tällä perusarjella mennään, keitellään perunoita ja jos jotain mettän sientä ja koppeloo tielle sattuu, niin paistellaan niitä ja kun onneksi on ilmasto tämmönen tasaisesti plussaa ja parsia voin jos jotain semmosta tarvetta ilmenee. Menee siinä kun Kainin sukat ja kalsarit. En mitään ihmeitä enkä huntuja enää tässä vaiheessa kun kerran koettu nekin leikit ja neitsyydet. (*itkettää*) Nuorenanahan noita tommosia ylimainostettiin ja uskottiin ikuisiin valoihin ja oli vähän sinistä ja lainattua ja neilikkakuvioo kielolla...

HAMED: Aivan.

AILI: (*itkee*) Kielisuukkoo ja kaikkee kisailua pitkin voikukkapelto ja kissankelloketoo siinä ja nuorten sävellahjaa lauantaisin... Sekin on arvokas asia, että näin voi kaikesta keskustella. Ei kaikkien kans voi ja osu tielle semmosta sympatiaa että pystyis näin jakaan ja avautuun. Lintuko visertää? Kuuletko Hamed? (*Hevosten keinu*, 127-128)

Vaikka vaikuttaa siltä, että Ailin romanttiset tunteet eivät saa vastakaikua, on Ailin toivo rakkauden syttymisen suhteen sitkeä. Toivo ja haaveet pitävät Ailia elossa, ne ovat hänen resilienssinsä keskeisiä tekijöitä.

4.3.4 Altruismi

Yksi resilienssin psykososiaalisista piirteistä on altruismi, joka lukeutuu yksilön mukautuviin puolustusmekanismeihin (Pojula 2018, 123-124.) Altruistinen käyttäytyminen tulee Kotaloissa esiin yllättävissä tilanteissa. Hamed Sahel ilmenee näytelmäsarjassa jonkinlainen inhimillisen altruismin ruumiillistuma, aina valmiina auttamaan apua tarvitsevia: ”Hamedia ei katkeruus kavenna, hänen sydämessään palaa ikuinen olympiatuli ja sen lämmöstä saavat nauttia kaikki, myös nämä moneen kertaan linttaan lyödyt ikäihmiset”, kuvailee Hamedia Tiikeri (*Hevosten keinu*, 18.)

Yksiöön en Äitee ota –näytelmässä Hamed työskentelee terveystieteiden keskuksessa lähes tauotonta vuoroa, on valmis tuuraamaan aina työkavereita, kun heille ilmaantuu sairaustapauksia, juhliä tai lomia. Hamed on myös valmis lähes mihin tahansa perheyhteisön vuoksi, jopa lähtemään mukaan Kaitsun hulluihin ideoihin, kuten eläväksi tykinkuulaksi pellolta löytyneeseen, entisen Nokia-cityn tivolin ihmistykkiin. Lentoyritys epäonnistuu pahan puoleisesti Kaitsun "pienen" laskuvirheen vuoksi, ja Hamed häidin tuskin selviää hengissä. Hän on kuitenkin valmis kantamaan osansa moitteista, kun motkottava Aili taluttelee, ontuvaa, veripäistä Hamedia takaisin leiriin:

HAMED: Kyllä me yhdessä kannamme vastuun Aili. Olin mukkana hankkeessa.

AILI: Kyllä mä poikani tunnen. Sehän taivuttelee vaikka rautakangen spakaadille, jos sille semmonen änti tulee.

HAMED: Olin mukkana hankkeessa

AILI: Voinko juotavaa tai jotain. Teetä keittää?

HAMED: Suotta suuri vaiva. (*Hevosten keinu* 124-125.)

Katuvan Kaitsun saapuessa takaisin leiriin, Hamed on valmis antamaan anteeksi ja näkee tilanteen positiiviselta kantilta: ” Ei mitän hätää. [---] Vain pääsä haava. jalka ontu ja käsi vähän jäykä. [---] Olin mukkana hankkeessa. Ei syytetä Kaita. Hyvä kun löysit puppun. (*Hevosten keinu*,129-132.) Hamedin anteeksiantava asenne käy ilmi jo *Lämminverisissä*. Hän tuntuu sisäistäneen anteeksi antamisen vaikutuksen myös oman terveyden ja hyvinvoinnin kannalta:

HAMED: Aina parempi on antaa anteeks.

KAI: Mitä meinaat?

HAMED: Se vain et etsii huva ja armahda. se on aina sudamelle huva.

Venäjänsä mafian kidnapattua Ailin ja Tiikerin, ryhtyy Hamed hätätilanteessa vielä uudelleen eläväksi tykinkuulaksi. Hänet päätetään ampua päin mafian autoa, joka on kiittämässä pois Aili ja Tiikeri mukanaan. Hamedin ihmistykinuulana toimimisen voisi nähdä jonkinlaisena käänteisenä kuvana itsemurhapommittajasta. Hamed suostuu itse panokseksi, mutta tuhoamisen sijaan pelastaakseen ihmisiä. Sirkku Peltola onkin todennut että häntä kiinnostaa ihmisessä erityisesti tämän ristiriitainen kyky tuhota, ja toisaalta kyky varjella elämää. (Peltola 15.2.2015.)

Oli tilanne mikä hyvänsä, Hamed ei juuri koskaan valita. Muiden naljaillessa toisiaan on Hamedilla yleensä aina jotain positiivista ja rohkaisevaa sanottavaa. Äiten löydettyä pellostä perunoita, Hamed toteaa mielissään: ”Äite hyvän mestan kuokki. Musta multa.” (*Hevosten keinu*, 26). Ja maukasta jäniskeittoa popsiessa Hamed pukee murrellalla suomenkielellään sanoiksi kaikkien ajatukset: ”Hyvä sopa.” (*Hevosten keinu*, 35) Käsistään kätevästi Hamed onnistuu Kaitsun kanssa korjaamaan Ladan joutomaalta löytyvää rojua käyttämällä. Hän on myös avulias ja huomaavainen pienissä käytännönasioissa. Ailin istuessa sohvalla hän tarjoaa tyynyä Ailin selän taakse, ihan muuten vaan: ”Pannanko kukkikas tyyny?” (*Hevosten keinu*, 21) Kärsivällisyyttä ja myötätuntoa riittää kaikkea elävää kohtaan. Hamed jaksaa ymmärtäväisesti kuunnella myös Ailin vuodattaessaan sydämensä syvimpiä tunteita:

AILI: On minullakin tunteet! On minullakin tarpeet! (musiikki alkaa soida, kummia tapahtua samana aikaan, kun Ailin kasvot ovat screenillä)

HAMED: Kaikilla on.

AILI: Mun on vaan sydämeni lyttyyn lyöty. Jo syntymänikin mutta sitten kun lisätään vielä nämä ankeet kasvuolot, niin tulee lytätty ihminen. Platta.

HAMED: Ei se Aili kyllä yhtään näy että. Lutattu.

/ .../

AILI: Se on sisäinen tunne! Sitä vaan suosuu kaikkeen kun on lutattu. Ykstoista vuotta elin sun (Jaanan) isäs kanssa saman kaon alla! Vaikka oltiin erottu! Ja hänellä siinä pyöri kulmat nypittynä vekkijameessa uudet suhteet ja intohimot! Siinä sai Aili Annukka Kotala olla kun vanhoista Amareista virkattu valju vessanmatto.

HAMED: Hankalaa. Kaikki tallaa.

ALI: Yöt läpeensä käveli tämä vanunu ruskeenkirjava vesanmatto soikeeta ympyrää pitkin kynnöspelto. Iski porkkaa peltoon, vaikka ryttyyn runtattu sydän oli loikkia sukan suusta ulos. Se otti kuulkaa lujaa hengen päälle ja jomotti rintakehää.

HAMED: On kyllä.

AILI: Aika ajoin se vaan jomottaa! Ja tuntuu armottomalta kaikki kun on maaton, työtön, köyhä ja pissanpirskoista raskaaksi roiskittu matto. Kuinka voi ilmaan kohottautua raskaaksi tallattu, haiseva matto! (Aileja lentää, ilmaakrobaatteja)

HAMED: Voi se joskus tulla se tunne, vaikka ei ole yhtään matoa meillä, ei yhtään seinää meillä. (*Hevosten keinu*, s.95-96)

Hamedin henkilöahmo rinnastuu Sirkku Peltolan näytelmän *Ihmisellinen mies* päähenkilöön *Raine Kukkiaan*. Sekä Hamed, että Raine ovat kumpikin omassa elämässään hyvinkin kovia kokeneita, mutta se ei tunnu lannistavan heidän intoaan hyvän tekemiseen. *Hevosten keinussa* toisen puolesta uhrautumisen tematiikka käsitellään koko perheen voimin: Kun Tiikeri kidnapataan ihmiskauppatarkoituksessa, ovat kaikki perheen naiset vuorollaan valmiita vaihtamaan paikkaa tämän kanssa, mikäli vain Tiikeri saataisiin vapautettua. Hetken jo näyttääkin siltä, että Aili hyväksytään kaappauksen uhriksi Tiikerin tilalle. Tämä saa aikaan suuren kunnioituksen aallon perheyhteisön jäsenissä.

JAANA: Hyvä Jumala Aili sää pelastat Tiikerin! Aili on sankari!
[---]

ÄITE: Nyt pyssäätte ja ootte hiljaa! Neuvottelujen tuloksena Aili vaihdetaan Tiikeriin. Aili on sankari! Hyvästelkää sankari!

JAANA: Kanna ylpeenä ittes Äiti! (*Hevosten keinu*, 149-150)

Ailin ennen, etenkin *Lämminverisissä* pilkattu paino kääntyykin positiiviseksi, pelastavaksi ominaisuudeksi. Jopa Ailin makeanhimo saa Äiteltä kiitosta: ”Kiitos Aili kun aina imelän nyysit, Jimit, sokerit ja ranskanpullat!” Aili tällainen äkillinen näkökulman muutos käy yli ymmärryksen: ”Tämäkin päivä nähdä piti, tämäkin Äiteni suusta kuulla!”

Sankaruuteen kuuluvat yhtä lailla yksittäiset sankarilliset teot kuin pitkäkestoinen vaikeuksista selviytyminen. Sankareina pidetyt saavat usein median huomion, mistä esimerkkinä ovat huippu-urheilijat tai taiteilijat. Suomessa ilmiö tiivistyy jääkiekon maailmanmestaruuden tai euroviisuvoiton aiheuttamassa joukkohurmiossa. Harvemmin kuulemme kadun miehestä tai naisesta, joka on tehnyt jotakin tärkeää suuremman päämäärän vuoksi tai lajitoverinsa puolesta uhrautuen. Sankaruus on aktiivinen yritys tehdä jotain epäoikeudenmukaisuudelle tai saada aikaan

myönteinen muutos maailmassa, vaikka ympäristö painostaisi toimimaan toisin tai toiminta vaarantaisi oman edun. Sankaruus voi tarkoittaa avun tarpeessa olevien auttamista ja käytännössä vaikkapa suojelun tarpeessa olevan lapsen pelastamista. (Poijula 2018, 149-150.)

Ajatus sankaruudesta edustaa ihannetta kansalaisista, jotka muuttavat hyveen korkeimmaksi kansalaisteon muodoksi, hyväksyen fyysisen vaaran tai sosiaalisen uhrauksen, joka teosta saattaa heille aiheutua. Sankaruus on kuitenkin paradoksaalista. Sankariteko herättää yhteisön jäsenissä keskenään vastakkaiset ylykkeet, joko tunnustaa tai jättää huomiotta sankarillisen teon tekijä. Sankarillisen teon tehnyttä henkilöä on helpompi pitää sankarina, mikäli hän loukkaantuu tai kuolee. (Poijula 2018, 150.)

Sankaruuteen kuuluu ajatus rohkeudesta, joka on aina ollut arvostettu hyve länsimaissa ja useimmissa muissakin kulttuureissa. Se löytyykin useimmista tunnetuista hyveiden luetteloista, muun muassa Platonilta, Aristoteleelta ja Tuomas Akvinolaiselta. Myös positiivisen psykologian uranuurtaja Martin e. Seligman sisällyttää rohkeuden tärkeiden luontevahvuuksien joukkoon. Rohkeus ei ole pelon puuttumista, vaan oikeiden asioiden tekemistä pelosta huolimatta. Viimeaikaisessa hyveiden tutkimuksessa on tultu siihen näkemykseen, että rohkeuden vaatima tunteiden kontrolli vaatii kykyä nähdä tilanne uudesta näkökulmasta. Tämä käsitys nojautuu tunteiden psykologiassa vallitsevaan (Aristoteleelta periytyvään) näkemykseen tunteiden luonteesta. Sen mukaan tunteet ovat tilannearvioita (evaluations, appraisals) edessä olevan tilanteen merkityksestä oman elämämme kannalta. Tilanteet joiden arvioimme edistävän meille tärkeitä projekteja, herättävät positiivisia tunteita. Negatiiviset tunteet taas heräävät, jos arvioimme että tilanne haittaa tavoitteemme saavuttamista. Mikäli siis osaamme vaihtaa näkökulmaa, voimme myös oppia tunteiden hallintaa. (Mattila 2006, 123-124.)

Hamedin sankaruus kohoaa vielä Ailinkin sankaritekoa ylevämmäksi, koska hän loukkaantuu sankaritekonsa seurauksena. Hän täyttää klassisen sankarin kriteerit suostuessaan uudelleen ihmistykinuulaksi, vaikka edellisen ilmalennon seurauksena on jo melkein käynyt pahasti. TTT:n *Hevosten keinun* näyttämötoteutuksessa projisoitiin screenille tässä kohtauksessa itsetarkoituksellisen kliseisiä supersankarianimaatioefektejä. Nämä korostivat sankaruuden teemaa ironisesta näkökulmasta. Sankaruus ei tietenkään ole absoluuttista, sillä sankaritkin ovat ihmisiä ja tekevät virheitä (Poijula 2018, 150.) Peltolan näytelmissä usein yllättävät henkilöt kykenevät sankaritekoihin. *Hevosten keinussa* jopa kovia kokenut, pimeää hevosenlihabisnestä harjoittava

pikkurikollinen Valdo Bono laittaa lopulta oman henkensä alttiiksi pelastaakseen Tiikerin ja muut Kotalat Venäjän mafialta.

Altruistinen käyttäytyminen ei kuitenkaan aina ole kaikkien osallisten mieleen. *Lämminverisissä* Kotaloiden kaukaisen sukulaisen Ismon altruismi ei vaimon Elinan sydäntä juuri lämmitä. Ismo on antanut Kotaloille luvan käydä heidän luonaan lämpimässä suihkussa kerran viikossa, mutta Elinan ylpeyden päälle käy pahasti, että epämääräistä sakkia ramppaa nurkissa.

ELINA: Ei jatkuva paapominen auta ketään. Yksilön vastuu – käsityksen on laajennuttava. Tässä ei voida aina kaikkea rakentaa heikkojen levelille. Tää ei toimi enää hyysäämällä. Se on palvelus niillekin.

ISMO: mikä?

ELINA: Hyysäämisen lopetus.

ISMO: Nämähän nyt juuri ovat kaiken hyysäämisen ulkopuolella. Se takiahan ne sillan alla asuu.

ELINA: Käy ne meillä suihkussa.

ISMO: Se nyt on lähimmäisenrakkautta ja yksilönvastuuta parhaimmillaan. Älä sekota asioita. (*Lämminveriset*, 67.)

Altruismin vaatimaan empatiakykyyn, kykyyn asettua ”toisen saappaisiin” tarvitaan näkökulman vaihtamisen taitoa, jota ei Peltolan näytelmissä kovin usein löydy yhteiskunnan hyväosaisilta ja ”kunnollisilta” ihmisiltä. Sitä vastoin juuri hivenen syrjään sysäytyneet kykenevät yllättävissä tilanteissa huomattaviin tekoihin toisten auttamiseksi. Peltolalaisen altruismin teemaa kiteyttää aiemmin mainittu *Lämminverisissä* esiintuotu tarina Laupiaasta samarialaisesta.

4.5 Selviytymisen strategiat

Kotaloiden selviytymisen vimmassa on nähtävissä paljon piirteitä, jotka resilienssitutkimuksen mukaan vahvistavat yksilön ja yhteisön selviytymiskykyisyyttä. Tällaisia ovat toiveikkuus, huumori, hengellisyys, traditiot, perheen keskinäistä yhteyttä vahvistava solidaarisuus ja rituaalit, kuten yölliset virkkaushetket, altruismi ja muut rakkauden muodot. Kaikissa näissä näkökulman vaihtaminen ilmenee keskeisenä, strategisena välineenä. Hyvä esimerkki uudelleen määrittelyn voimasta on, kun Aili ja Äite *Lämminverisissä* onnistuvat puhumaan itsemurha-aikeissa sillan luokse tulleen siltainsinööri Asko Vähälän takaisin elämän puolelle.

Sillan suunnitellut Asko on kokenut niin ammatillisen, kuin henkilökohtaisen elämänsä konkurssin, ja palaa keskenjääneelle sillalle hirttäytyäkseen sen rakenteisiin.

Insinööritoimiston entinen toimitusjohtaja ja piensijoittaja Asko Vähälä on tullut virtsaamaan sillan pieleen, häpäisemään ja aikomuksenaan hypätä narun jatkeena alas. Hän on siististi pukeutunut, pienikokoinen ja laihanläntä herrasmies, joka kantaa edelleen asiapaperisalkkua (hirttoköysi), vaikka onkin työnsä ja asemansa menettänyt. (Lämminveriset, 98.)

Keskustelussa Äiten ja Ailin kanssa Asko alkaa kuitenkin nähdä epäonnistuneen siltaprojektin ja oman elämäntilanteensa uudessa valossa. Sillan rakentaminen on ollut massiivinen hanke, johon on syydetty tähtitieteellisiä rahasummia, ja ensisilmäykseltä sen kesken jääminen vaikuttaa täydeltä epäonnistumiselta. Toisaalta se kuitenkin tarjoaa Kotalan klaanille ja muille kodittomille elintärkeän suojapaikan. Ironisesti juuri kaikkein köyhimmillä onkin kattonaan teräsrakennelma, jonka rakentaminen on karkeasti arvioituna maksanut 50 000 euroa metriltä. (Lämminveriset, 101.) Ja vaikka ammatti, vaimo ja arvostettu kansalaisuus on menetetty, on Askolla toisaalta teitä kuljeksiessa kunto kummasti kohentunut. Myös pesti joulukuvaelman kuoronjohtajana tuo uutta sisältöä Askon elämään. Kaikki on siis hyvinkin kiinni siitä, miten ja mistä näkökulmasta asiaa tarkastelee.

Kotaloille tyypillinen keino asettaa asiat oikeaan perspektiiviin on omintakeinen suhteuttaminen. Kuten Aili asian ilmaisee, ”Pitää aina suhteuttaa omaa ankeuttaan vielä ankeempaan.” (Hevosten keinu, 25). *Hevosten keinussa* Aili on tätä tehtävää varten varustanut matkaansa mielenkiintoisen kirjavalikoiman:

AILI: Ei mitään. Mullon tuolla sohvan sisässä kevyenä pokkariversiona mm: Lähde kanssamme Kulttuurimatkalle kiehtovaan ja vähän eksoottiseenkin Pohjois-Koreaan, liitteenä kattava yksisivunen hotellikartasto, ja Aleksander Lukashenkon selkokielineen Perhokalastuksen tekniikka ydinvoimalan lauhdevesialtaissa, sekä samalta ajattelijalta opasvihkonen otsikolla: Vaivaton lopetus, eli niksejä kuolemanrangaistuksesta kiinnostuneille. Lainata saa, jos kiinnostusta riittää tai käy aika pitkäksi. (Hevosten keinu, 25-26.)

Lämminverisissä Kain tyttöystävää Tiinaa odotellaan joulukuvaelmaharjoituksiin, ja tämä on aika lailla myöhässä. Kai on aivan vakuuttunut, ettei Tiina ole tulossa lainkaan ja että ihmissuhdekin kaatuu nyt tähän

KAI: Sä ponjaat näitä ihmissuhdekiemuroit et saa olla meikäläisen puolesta tämmöset kissit et meikku ei vilkasekkan vaik polvillaan rukoiltas ja intettäs anteeksantoo sun muuta armoo et tää kaveri ei ihan äkkiä kato hakshteletäs saa nyt misset nuolla haavojansa ihan toisten kollien kans et.

[---]

KAI: Joo mut ei tämmöst pomputteluu [---] Ei suomalainen karju kato joka virin kohdalla ala tuuliviirinä pyörähteleen et ollaan kaiffariporukois tästä lähtein ja haistatellaan kissinviikset tämmösille haahkoille et. (Lämminveriset, 75.)

Tiinan yhtäkkiä ilmestyttyä, Kain näkökulma asiaan muuttuu kuitenkin hyvin nopeasti:

TIINA: Olenkohan määhän vähän minimini, littlebit about myöhässä?

HAMED: No...

KAI: Ei. Et yhtään. Ei meillo kelloo ja just tää et life is life ja time is time ja hirveen suhteellista varsinki jos koko avaruutta, tähtisummuu, galaksii sun muuta star warssii vertaa. (*Lämminveriset*, 76.)

Asiat täytyy siis vain asettaa sopiviin mittasuhteisiin. Kai käyttää *Hevosten keinun* kuudennessa kohtauksessa, kulunutta analogiaa Rooman rakentamisesta, omalla persoonallisella tavallaan, lohduttaakseen turhautunutta Hamedia:

KAI: Kyllä me näitä taas sit funtsaillaan. Ei kato Roomaakaan kummiskaan päivässä bygattu et. Relakkaas almukansa ja kattelkaa taivaan merkkejä. (*Hevosten keinu*, 49.)

Lipponen, Litovaara & Katajainen (2016, 246) erittelevät resilienssin yhdeksi osatekijäksi kyvyn yhdistellä eri näkökulmia. Näkökulman vaihtamisen taito on siis olennainen osa resilienssiin vaikuttavia tekijöitä, koska voidakseen yhdistellä erilaisia näkökulmia, täytyy ensin kyetä tarkastelemaan käsillä olevaa tilannetta useasta eri näkökulmasta. Muita Lipposen ym. erittelemiä resilienssin osatekijöitä ovat ajattelun joustavuus, optimismi, luottamus tulevaisuuteen ja ongelmanratkaisukyky. (Lipponen, Litovaara & Katajainen 2016, 246.) myös näiden voi nähdä liittyvän läheisesti näkökulman vaihtamisen taitoon ja laajemminkin ratkaisukeskeisyyteen. Kotaloiden resilienssi todentuu heidän kyvyssään säilyttää kompetenssinsa vastoinkäymisistä huolimatta. He ovat kykeneviä luoviin ratkaisuihin, ja suuntautuvat kohti tulevaa. He myös vaikuttavat pysyvän terveinä. Ainakaan mistään mahdollisista sairauksista ei puhuta. Toki Äite on heittänyt henkensä pariinkin otteeseen, mutta se on jo asia aivan erikseen.

5. Naurettava ylpeys eli Kotala-näytelmien ihmiskuvasta

Naurettava ylpeys on Peltolalle kaksitahoinen käsite. Siihen sisältyy toisaalta ihmisen arvokkuus, joka on luovuttamaton olosuhteista huolimatta. Toisaalta ihmisyyteen kuuluu aina ja välttämättä naurettavuus ja pikkusieluisuus, joka ei myöskään katso olosuhteita, varallisuutta, tai yhteiskunnallista asemaa. (Peltola, haastattelu 15.2.2015.) Kotalan perheessä ilmenee selkeällä tavalla molemmat, niin arvokkuus, kuin pikkusieluisuuskin. Kullakin perheenjäsenellä on oma vahva visionsa siitä, miten asiat elämässä ovat, ja mihin suuntaan niitä pitäisi viedä. Heidän olemisen tilaansa keskellä yhäti surkeammaksi käyviä olosuhteita leimaavat ylpeys, omanarvontunto, ja luovuttamaton ihmisarvo. Toisaalta yhtä havainnollistavasti on läsnä myös ihmislajiin ikuisesti liittyvä naurettavuus. Kuten Peltola itse toteaa: "Mikään ihmisessä ei pyhitä sitä humoristisen tarkastelun ulottumattomiin. Inhimillisessä toiminnassa on aina oma koominen ulottuvuutensa, jos sitä siitä näkökulmasta halutaan tarkastella." (Peltola, haastattelu 15.2.2015).

Kotaloissa naurettava ylpeys on läsnä molemmissa merkityksissään. Tiikeri tuo aiheen esiin esitellessään Ailia yleisölle *Hevosten keinussa*:

TIIKERI: Aili Kotala, mummuni, ei toden totta toiseksi jää tässä maailmassa. Vaikka toisin väittää. On säilyttänyt naurettavan ylpeytensä, vaikka elämän lohduton ja loputon epäoikeudenmukaisuus sekä ikävään syöty voitasonkeriranskanpulla onkin vyötärönsä kertyneenä aivan estoitta kaiken kansan nähtävissä. (*Hevosten keinu*, 18)

Naurettava ylpeys merkitsee sitä, että olivat olosuhteet mitkä hyvänsä, voi nostaa päänsä pystyyn ja jatkaa eteenpäin. *Lämminverisissä* Aili puolestaan itse puolustaa ylpeyden säilyttämisen oikeutta ihmisarvoon sisältyvänä piirteenä: "Jos ei ihmisellä yhtään mitään muuta ole, niin saa kai sentään ylpeydestään kiinni pitää." (*Lämminveriset*, 19.)

Johdantoluvussa esittelin Bertolt Brechtin muotoilemaa kahtiajakoa draamallisen ja eepin dramaturgian välillä ja miten näiden tuottama ihmiskäsitys poikkeaa toisistaan. Draamallinen teatteri mieltää ihmisen muuttumattomaksi. Siinä ajattelu määrittelee olemista, kun taas eepin dramaturgian mukaan ihminen on muuttuva ja muuttava. Brechtille yhteiskunnallinen oleminen määrittelee ajattelua. Sirkku Peltolan Kotala-näytelmien ihmiskuva eroaa ratkaisevalla tavalla kummastakin näistä. Vaikka Kotala-näytelmien henkilöhahmot ovat koomisia, ovat he kykeneviä yllättäviinkin muutoksiin. Heistä paljastuu näytelmäsarjan kuluessa yllättäviä piirteitä, kuten

rauhallisen ja sävyisän Hamedin ryhtyminen ihmistykinkuulaksi. Kotalan perheen ajattelua ei määrittele yhteiskunnallinen oleminen. Yhteiskunnalliset olosuhteet kyllä tuovat jatkuvasti haasteita henkilöhahmojen olemiselle ja ajattelulle, mutta he luovivat löytääkseen oman, itse valitun position suhteessa olosuhteisiin. Vaikka olosuhteita ei aina voi muuttaa, he kykenevät ajattelunsa ja luovuutensa voimalla säilyttämään yksilönvapautensa.

Kotala-näytelmien ihmiskuva on olennaisella tavalla vastakkainen traagiselle, deterministiselle ihmiskäsitykselle. Eeva-Liisa Mannerin näytelmien *Poltettu oranssi* sekä *Eros ja Psykhe* naiskuva tutkinut Katri Kekäläinen (2006) toteaa pro gradu – tutkielmassaan, että Mannerin näytelmien naiskuva on vahvasti deterministinen. Eivätkä naiset vaikuta olevan ainoita kohtalon orjia, vaan Mannerin näytelmien ihmiset yleensäkin ovat determinismiin sidottuja, eikä heillä ole juurikaan mahdollisuuksia muuttaa kohtaloaan. (Kekäläinen 2006, 67.) Peltolan Kotala-näytelmien ihmiskuva esiintyy tälle päinvastaisena. Kotalat ilmentävät toiminnallaan vastarintaa vallitsevia olosuhteita vastaan.

Vaikka Kotala-näytelmien henkilöt ovat karnevalistisen liioittelevia, eivät he ole yksiulotteisia. Näytelmät piirtävät kuvaa ihmisistä, jotka ovat kykeneviä toimimaan joustavasti ja ajattelemaan luovasti, vaikka ulkoiset olosuhteet käyvät yhä kurjemmiksi. Kotala-näytelmissä, kuten myös monessa muussakin Peltolan näytelmässä perhe on olennainen määrittävä tekijä henkilöhahmoille. Peltolan perheet eivät ole idyllisiä tai kiiltokuvamaisia, vaan rosoisia ja monimuotoisia. Kotalat riitelevät keskenään aina tilaisuuden tullen, mutta ovat pahassa paikassa valmiita vaikka Venäjän mafian kidnapattavaksi toistensa edestä. Peltolan näytelmissä perheen kautta voi kertoa elämästä kaiken olennaisen.

Luovuttamaton osa Kotala-näytelmien, kuten myös muidenkin Peltolan näytelmien ihmiskuvaa on edellisessä luvussa käsitelty selviytymisen vimma. Peltolan näytelmien maailma ei ole oikeudenmukainen paikka, mutta henkilöhahmot ovat resilienttejä. Heillä on rohkeutta elää sydän auki, vaikka todellisuus lyö välillä vasten kasvoja. Peltola toteaa ihailevansa yleensä ottaen rohkeita ihmisiä. Ja usein hän huomaa kirjoittavansa sellaisia henkilöitä, joita tietyllä tapaa ihailee. ”Tässä mielessä sitä varmaan tulee kirjoitettua sellaisia ihmisiä, sellaisia ihmiskuvia joita pitää ideaaleina.” (Peltola, haastattelu 15.2. 2015.)

Kotalalainen selviytymismentaliteetti pukeutuu usein omintakeisiin sananparsiin, kuten Äiten laukaisema “So what, sano suomalainen kun luistelusuksensa Taiwanista tilas. Se on aivan sama,

millä oksalla se lennosta ammutun linnun pesä keikkuu.” (*Suomen hevonen*, 95.) Tai Ailin jo Selviytymisen strategiat – luvussa mainittu ”suhteellisuusteoria” : ”Pitää aina osata suhteuttaa omaa ankeuttaan vielä ankeempaan.” (Aili, *Hevosten keinu*, 25). Kotaloiden Selviytymisen vimma kertoo myös jotain maailmasta, jossa Kotalat elävät. Se on kaikkea muuta kuin helppo ja ystävällinen paikka. Elämä näyttäytyy taisteluna.

KAI: Meikäläiset pärjää jumankekkura vaikka maailma potkii ja pustalla tuulee. (*Pyörittelee Ladairto-osia*)
Ei helevetti masennuta! (*Hevosten keinu*, 23)

ÄITE: Tämmöstähän tämä on aina, tämä elämäntaistelu. (*Hevosten keinu*, 30)

Taistelun keskellä Kotaloiden selviytymisusko on kuitenkin horjumaton. Etenkin Kain suhtautuminen tulevaisuuteen on lannistumattoman optimistinen.

KAI: "... Älä sä Sahelin poika turhia murehdi. Helpompi on kamelin käydä neulansilmästä, kun Kotalan porukan altistua taantumalle. ...” (*Hevosten keinu*, 49)

Peltolan näytelmien ihmiskuvaan kuuluu ylisukupolvisen yhteyden merkitys, jota edellisessä luvussa kuvailemani virkkauskohtaukset edustavat. Monessa näytelmässä kuvataan sitä, miten lapsella ja vanhemmalla ihmisellä on ikään kuin rehellisempi ja suurempi kontakti, kuin mitä kummallakaan ikäryhmällä on siinä välissä oleviin keski-ikäisiin. Peltola toteaa, että keski-ikäiset tuntuvat olevan niin kiinni omissa touhuissaan ja maailmassaan, eivätkä oikein ylety niihin lapsen kysymyksiin, mitä hän mietti mielessään. Hän on pannut merkille, että elämän jaksottuminen ja vaiheet tuntuvat hallitsevan hyvinkin voimakkaasti ihmisen persoonaa ja ajattelua. ”Monesti ihmiselle, joka jää eläkkeelle, näyttää ikään kuin kasvavan aivot uudelleen. Kun ei ole enää siinä ohjailussa ja vastuussa, voikin alkaa tulla samankaltaista vapaata ajatusta kuin lapsella, joka on vapaa perheen elättämisen huolista.” (Peltola, haastattelu 15.2.2015.) Ehkäpä ihmiselon kummallakin reunalla olaan lähempänä ikuisuuden rajaa. Saadaan hieman paremmin kiinni siitä, mikä on pysyvää.

Mitä sitten voimme oppia Kotala-sarjan henkilöistä, ja mikä tekee heistä on oman aikamme suomalaisuuden näkökulmasta niin tunnistettavia? Suomalainen, kansallisenä pidetty ominaisuus, joka on oma vastineemme resilienssille, on sisu. Sisu kuitenkin eroaa tietyiltä osin resilienssistä, sillä sisuun kuuluu enemmän ajatus yksin, omin voimin pärjäämisestä, kun taas resilienssissä on olennaista myös kyky ottaa vastaan apua muilta. Kotaloilta tämä onnistuu. *Lämminverisissä* otetaan vastaan peseytymismahdollisuus kaukaisten sukulaisten luona, joskin Ailille tämä tuottaa hankaluuksia. Kain kyky ottaa vastaan apua saattaa tosin kallistua jo hieman toisten ihmisten hyödyntämisen ja hyväksikäytön puolelle.

Kotalalainen selviytymisen vimma on omanlaistaan resilienssiä, ja puhuttelee suomalaista yleisöä, koska pärjääminen ja sisukkuus ovat historiassamme olleet kansallista identiteettiämme rakentavia teemoja. Kotalat opettavat oman aikamme suomalaisille perinteisen sisukkuuden lisäksi suvaitsevaisuutta ja avarakatseisuutta: *Yksiöön en Äitee ota* – näytelmässä kotinsa menettänyt Hamed otetaan mukisematta osaksi perheyhteisöä, ja *Lämminverisissä* yhteiseen taiteelliseen ponnistukseen kelpuutetaan mukaan kaikki sillan alla elävät ja yhteiskunnan keltasta jääneet. Kotaloille on ominaista yhdessä toimiminen, vaikka tähän kuuluukin erinäinen määrä torailua ja sanaharkkaa.

Tämän tutkimusmatkan kohteena ovat olleet Sirkku Peltolan Kotala-sarjan näytelmät ja niissä kollektiivisena keskushenkilönä esiintyvän Kotalan perheen jäsenet. Olen halunnut selvittää, millaista ihmiskuvaa näytelmät piirtävät ja miten näytelmien henkilöhahmot ilmentävät resilienssiä, eli selviytymiskykyisyyttä, sekä millaisia selviytymisstrategioita heillä on käytössään. Suomalaisen nykydraaman fiktiiviset henkilöhahmot toimivat meille kulttuurisina peileinä, ja heidän kauttaan voimme oppia ja ymmärtää jotain myös itsestämme. Peltolan Kotala-näytelmien ihmiskuvassa on erityisen puhuttelevaa juuri heidän selviytymiskykyisyytensä.

Koska draaman henkilöiden toimintaa voidaan ymmärtää ainoastaan suhteessa juoneen, joka asettaa toiminnalle kontekstin, olen aloittanut tämän analyysin erittelemällä Kotala-näytelmien juonirakenteita. Tämän olen tehnyt peilaten niitä kahteen historialliseen dramaturgiamalliin, aristoteelisen, suljetun draaman mallin kiteyttävään Freytagin kaavaan, sekä Bertolt Brechtin eepisen teatterin periaatteisiin. Näytelmien rakenteissa näkyy mielenkiintoinen liukumat *Suomen hevosen* suljetusta rakenteesta *Yksiöön en Äitee ota* -näytelmän avoimeen, komedialliseen rakenteeseen ja siitä eteenpäin *Lämminveristen* ja *Hevosten keinun* eepisin teatterin keinoja ja absurdeja juonenkäänteitä käyttävään dramaturgiaan. Samalla kun näytelmäsarja on edennyt traagisesta, suljetusta muodosta avoimeen, on henkilöhahmojen toiveikkuus ja hullu, mutta ratkaisukeskeinen luovuus lisääntynyt.

Temaattisen analyysini apuna olen käyttänyt resilienssin teoriaa ja Antti S. Mattilan tutkimuksia näkökulman vaihtamisen taidosta. Kotaloiden resilienssin keinoina nousevat esiin etenkin toiveikkuus, huumori, hengellisyys ja rakkauden monet muodot, joihin kuuluvat heimosolidarisuus eli perheyhteys, sukupolvien välinen läheisyys, romanttisen rakkauden toivo ja altruismi. Toki resilienssiin kuuluu myös paljon piirteitä, joita Kotaloissa ei ole nähtävissä. Poijulan (2018, 123-

124) mukaan resilienssillä persoonallisuudella on esimerkiksi myös piirteitä, jotka edistävät vahvoja, vastavuoroisia ihmissuhteita. Tämä on Kotaloiden tapauksessa sekä kyseenalaista että monitulkintaista. Etenkään Kai Kotalaa ei kaikeksi voi varsinaisesti väittää sosiaalisesti päteväksi, vaikka *Yksiöön en Äitee ota* – näytelmässä hetkeksi esiin putkahtava Kain työpersoonana Erkki Ranto on itse asiassa melkoinen supliikkimies. Myöskään resilienssiin kuuluvat kielteisen käyttäytymisen ja tunteiden hallinta (Poijulan 2018, 123- 124) ei Kotaloiden kohdalla aina onnistu aivan nappiin. Olisikin ollut mielenkiintoista perehtyä vielä paremmin kaikkiin niihin ominaisuuksiin, jotka Kotaloiden kannalta eivät edistä resilienssiä. Tähän ei kuitenkaan tämän tutkielman rajoissa ollut mahdollisuutta.

Peltolan Kotala-sarjan henkilöt ovat yhtä kaikki yksilöitä, joilla on vahva selviytymiskyky. Heillä on oma vahva näkemys elämästä, joka ajaa heitä eteenpäin. He ovat rosoisia ja kaikilla on omat naurettavat, pikkusieluiset piirteensä. Silti jokaisen arvo ihmisenä on kiistämätön. Vaikka olosuhteet olisivat mitä mahdottomimmat, maailma näyttäytyy heille mahdollisuuksia täynnä. Keskeinen keino Kotaloiden resilienssissä on juuri loistava näkökulman vaihtamisen kyky.

Tunnetun suomalaisen ratkaisukeskeisen terapeutin Ben Fuhrmanin (1997, 31) mukaan kulttuurituotteet omalta osaltaan auttavat meitä selviytymään. Usein erityisen tärkeää on kuulla, nähdä ja lukea asioista, jotka ovat itselle tuttuja lapsuudesta. Kulttuurituotteet ”nostavat kissoja pöydälle”, avaavat arkoja aiheita ja osoittavat, että se mikä meistä tuntuu kaikista yksityisimmältä, onkin yhteistä ja jaettua. Ne opettavat meille suvaitsevuuksia, koska ne auttavat meitä ymmärtämään paremmin itseämme ja muita ihmisiä. (Fuhrman 1997, 31.)

Selviytymistarinat ovat tärkeitä koska ne, yhdessä läheistemme ja tuttaviemme kokemusten kanssa, kasvattavat käyttöömmä tarinavarantoa, josta voi olla apua vaikeiden tilanteiden sattuessa omalle kohdalle. Kun oman hankaluuden kohdalla nousee mieleen toisten kokemuksia ja heidän tarinoitaan selviämisestä vastaavissa tilanteissa, kasvattaa se uskoa siihen, että itsekin voi selvitä. Muiden kertomukset aktivoivat ajatuksia omien selviytymistaitojen suuntaan. Tämänkaltaiset tarinat sisältävät usein myös moraalisesti ylevöittävän elementin: Ihailemme vaikeista tilanteista nousseiden ihmisten toimintaa ja tämä luo itsellekin halun tehdä jotain hyvää ja arvokasta, toisten tai itsen auttamiseksi. (Lipponen ym. 2016, 249.)

Sirkku Peltolan ensimmäisen näytelmän, *Pikkujättiläisen* (1985) alkusivuille on kirjattu motto ”Aina on oleva niitä joilla ei ole varaa valita. Mutta jotka siitä huolimatta voivat säilyttää naurettavan ylpeytensä”. Sama motto kulkee punaisena lankana läpi koko tämän merkittävän

näytelmäkirjailijan tuotannon. Kotaloiden osalta olen tässä tutkielmassa osoittanut, että ”naurettavan ylpeyden” säilyttäminen silloin, kun ”ei ole varaa valita” onnistuu näkökulman vaihtamisen taidon avulla.

Lähteet ja kirjallisuus

Tutkimuskohteet

Peltola, Sirkku 2005. *Suomen hevonen*. Kustannus Oy Aamulehti. Tampere.

Peltola, Sirkku 2008. *Yksiöön en Äitee ota*. Lasipalatsi. Kirja kerrallaan. Helsinki

Peltola, Sirkku 2011. *Lämminveriset*. Lasipalatsi. Kirja kerrallaan. Helsinki

Peltola, Sirkku 2015. *Hevosten keinu*. Sanasto Oy. Tampere

Painetut lähteet

Aristoteles 1997 Retoriikka. Runousoppi. Gaudeamus. Helsinki.

Barsalou, L.W. 1992. *Cognitive Psychology. An Overview for Cognitive Scientists*. Erlbaum. Hillsdale, New Jersey.

Brecht, Bertolt 2015 (1949) *Short Organum for the Theatre*. Teoksessa Silberman, Marc, Giles, Steve & Kuhn, Tom (edt.) *Brecht on theatre*. (3rd ed.) Bloomsbury. London.

Cyruunik, Boris. 1999. *Ihmeellinen kurjuus*. Rasalas Kustannus. Helsinki.

Esslin, Martin 1980. *Draaman perusteet*. Gummerus. Jyväskylä.

Filosofian sanakirja 1999. Hetemäki, Ilari (toim.) *Asiantuntija: Ojanen, Eero*. WSOY. Helsinki.

Furman, Ben 1997. *Ei koskaan liian myöhäistä saada onnellinen lapsuus*. WSOY. Helsinki.

Heinonen, Timo 2001. Kohti toiseuden runousoppia. Brecht, gestus ja dekonstruktio. Toksessa Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.). *Dramaturgioita - Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Palmenia-kustannus. Saarijärvi.

Heinonen, Timo; Kivimäki, Arto; Korhonen, Kalle; Korhonen, Tua; Reitala, Heta; Aristoteles 2012: *Aristoteleen runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille*. Teos. Helsinki.

Helavuori, Hanna 2012. Sekametsän lajinmuodostuksesta. Teoksessa Salminen, Paula & Snicker, Elina (toim.) *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*. Like kustannus. Helsinki.

Houni, Pia 2004. Rakastamisen muunnelmia: Eric-Emmanuel Schmitt. Teoksessa Houni, Pia ja Kurkela, Tiia (toim.) *Arvoituksellisia tulkintoja –Draama-analyyseja*. Tampereen yliopistopaino Oy. Tampere.

Junnikkala, Jutta 2005. Pikku jättiläisiä. Esipuhe teoksessa Peltola, Sirkku 2005. *Suomen hevonen*. Kustannus Oy Aamulehti. Tampere.

Järvinen, Vihtori & Saarialho, Kaarlo 1951 [1926]. *Kansakoulun luonnonkirja*. WSOY. Porvoo.

- Kilkku, Elina 2017. Teatterin tyylilajit. Käytännön opas. Nordbooks. Kemi.
- Kilpi, Maria 2011: Kotimainen näytelmä vuonna 2010. Teatteri 8/2011. 8–11
- Korhonen, Maija 2010. Sirkku Peltola. Teoksessa Loivamaa, Ismo (toim.) *Suomalaisia näytelmäkirjailijoita 1*. Helsinki. BTJ Finland.
- Kurkela, Tiia 2004. kasvojen näyttelemineen. Pirandellon Henrik IV Goffmanilaisen teorian valossa. Teoksessa Houni, Pia ja Kurkela, Tiia (toim.) *Arvoituksellisia tulkintoja –Draama-analyyseja*. Tampereen yliopistopaino Oy. Tampere.
- Kuusela, Karri 2016. *Kotimaisen näytelmän kultakausi? Suomalaisen nykynäytelmän nousun taustaa ja tarkastelua*. Pro gradu tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Lipponen, Krisse., Litovaara, Anneli, & Katajainen, Antero. 2016. *Voimaa: Hyvän elämän polku*. Duodecim. Helsinki.
- Masten, A. S., Cutuli, J. J, Herbers, J. E. & Reed, M-G J. (2009). Resilience in development. Teoksessa Snyder, C. R. & Lopez, S. J (Eds.), *Oxford Handbook of Positive Psychology* (2nd ed.) Oxford University Press. New York.
- Mattila, Antti. 2001. *Seeing Things in a New Light – Reframing in Therapeutic Conversation*. Rehabilitation Foundation, Research Reports 67/2001. Helsinki.
- Mattila, Antti. 2006. *Näkökulman vaihtamisen taito*. WSOY. Helsinki.
- Niiniluoto, Ilkka 1990. *Maailma, minä ja kulttuuri. Emergentin materialismin näkökulma*. Otava. Helsinki.
- Pfister, Manfred 1988. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press. New York
- Pohjola, Riitta 1992. Näytelmäkirjallisuus -dramatiikka. Eripainos teoksesta Palmgren 1986. *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. WSOY. Helsinki.
- Pojjula, Soile 2018. *Resilienssi. Muutosten kohtaamisen taito*. Kirjapaja. Helsinki.
- Rauhala, Lauri 1974. *Psykykinen häiriö ja psykoterapia filosofisen analyysin valossa*. Weilin + Göös. Helsinki.
- Rauhala, Lauri. 2005. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Reitala, Heta & Heinonen, Timo 2001. Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.). *Dramaturgioita - Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Palmenia-kustannus. Saarijärvi.
- Suutela, Hanna 2013. Näytelmäkirjallisuus seuraa aikaansa. Teoksessa Hallila, Hosiailuoma, Karkulehto, Kirstinä ja Ojajärvi (Toim.). *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.
- Watzlawick, P., Weakland, J. & Fisch, R. 1974. *Change*. Norton. New York.

Internetlähteet

Davies, E. 1988. Refraining, metaphors, myths and fairy-tales. *Journal of Family Therapy* (1988) 10: 83-92. (Haettu 10.3.2019)

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1046/j..1988.00302.x>

Fletcher, D., & Sarkar, M. (2013). Psychological resilience: A review and critique of definitions, concepts, and theory. *European Psychologist*, 18(1). (Haettu 3.10.2018.)

<http://dx.doi.org/10.1027/1016-9040/a000124>

Ilona-esitystietokanta (Haettu 5.2.2017.)

<http://www.tinfo.fi/fi/ILONA-esitystietokanta>

Knaapila, Esko 2012. *Ylen kavala ja taitava kamppauksessaan maailmaa ja ihmisiä vastaan: Kansa, käskyvalta ja pikaroaineet Pentti Haanpään tuotannossa. Väitöskirja.* Jyväskylän yliopisto. (Haettu 5.3.2017.)

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-4944-0>

Leino, Eino. Jumalien keinu.

<http://runosto.net/eino-leino/kangastuksia/jumalien-keinu/>

Opetus ja kulttuuriministeriö 2005. Tiedote. Kulttuuriministeri jakoi vuoden 2005 kulttuuripalkinnot. (Haettu 3.2.2017.)

http://www.minedu.fi/OPM/Tiedotteet/2005/12/kulttuuriministeri_jakoi_vuoden_2005_suomi-palkinnot?lang=fi

Perry, Jennifer 2013. BWW Reviews: Acclaimed Finnish Production, The Warblooded, Makes U.S. Premiere at Kennedy Center. (Haettu 20.2.2017.)

<http://www.broadwayworld.com/washington-dc/article/BWW-Reviews-Acclaimed-Finnish-Production-THE-WARMBLOODED-Makes-US-Premiere-at-Kennedy-Center-20130304>

Suutela, Hanna 2014. Neliosaisesta trilogiasta. (Haettu 6.5.2019.)

<http://hevostenkeinu.blogspot.com/2014/12/professori-hanna-suutela-neliosaisesta.html>

TINFO-Teatterin tiedotuskeskus 2012. Eniten katsojia näytelmillä 2000-2010. Pdf-tiedote. (Haettu 27.3.2018.)

http://www.tinfo.fi/documents/eniten_katsojia_naytelmilla_2000-2010_1306131306.pdf

INFO-Teatterin tiedotuskeskus. Näytelmäkäännöstietokanta. (Haettu 15.2.2017.)

<http://www.tinfo.fi/fi/Naytelmakaannostietokanta>

Zautra, A. J. (2009). Resilience: One part recovery, two parts sustainability. *Journal of Personality*. 77(6), 1935–1943. (Haettu 8.10.2018.)

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/19807859>

Muut lähteet

Tunne tekijät -keskustelusarja. 28.1.2015. Hevosten keinu: 10 vuotta yhtä perhettä.

Sirkku Peltolan haastattelu 15.2.2015. Haastattelija Annakaisa Järvensivu. Ääninauha haastattelijan hallussa.

Vili Maunula, Agency North 20.3.2017. Henkilökohtainen tiedoksianto.

