

Riikka Komulainen

MUUKALAINEN MIELESSÄSI

Dennis Potter ja vierailijat

Pro gradu -tutkielma
Riikka Komulainen
Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
Teatterin ja draaman tutkimus
Toukokuu 2009

Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos

Komulainen, Riikka: **Muukalainen mielessäsi – Dennis Potter ja vierailijat**

Pro gradu -tutkielma, 96 sivua

Teatterin ja draaman tutkimus

Toukokuu 2009

Tämä tutkielma keskittyy brittiläiseen televisiodramatikko Dennis Potteriin. Tutkimukseni lähtökohdaksi, taustaksi ja myös itsenäiseksi ja yhtäläisen tärkeäksi osaksi halusin liittää kattavan yleisilmäyksen Potterin elämäntyöhön televisiossa, jonka Potter valitsi luovuutensa pääasialliseksi ilmaisuvälineeksi. Esittelen Potterin tuotantoa pääpiirteissään keskittyen Potterin omaleimaiseen ja uuttaluovaan non-naturalistiseen tyyliin ja tekniikkaan ja tärkeimpiin teemoihin, joihin kuuluivat seksin ja seksuaalisuuden, uskonnon ja henkisen etsinnän, sosiaalisen luokan ja nostalgian aihepiirit. Lähimmin tarkastelen Potterin pääteosta *The Singing Detective* ja luon silmäyksen myös kirjailijan saamaan kritiikkiin ja paljon keskustelua aikaansaaneeseen omaelämäkerrallisuuden problematiikkaan.

Tutkielmassani avaan Potterin tuotannossa usein ja syvällä esiintyvää vierailumotiivin käsitettä ja perehdyn sen ilmenemismuotoihin Potterin teoksissa. Vierailu- eli visitaatiomotiivi tarkoittaa Potterilla tiettyä perusjuonikuviota, jossa muukalainen tunkeutuu yhteisöön rangaistukseen, palkitukseen tai kiinnittääkseen huomion johonkin käsittelemättömään asiaan tai yhteisöä lukkiuttavaan salaisuuteen. Vierailija voi esiintyä monenlaisissa hahmoissa, mutta perusperiaate on, että hän on lopulta näytelmän henkilön mielensisäinen pelon tai syyllisyyden ruumiillistuma, jonka tarkoitus on parantaa, tavalla tai toisella. Varsinaisessa näytelmäanalyysissäni pureudun Potterin näytelmään *Brimstone and Treacle*, jossa tutkin vierailijan eli pirun henkilöahmon rooleja ja merkityksiä näytelmän henkilöille. Tarkoitukseni on selvittää, millaisilla tavoilla pirun hahmo vaikuttaa näytelmän henkilöihin ja mitä merkitystä hänen interventiollaan on perheen selviytymisen kannalta.

Asiasanat: televisiodraama, non-naturalismi, populaarikulttuuri, postmodernismi, nostalgia, sosiaalinen luokka, piru, raiskaus, syyllisyys, trauma, pahuus, sensuuri, vierailumotiivi, visitaatiodraama

SISÄLTÖ

1. ALUKSI	1
1.1 Tutkielman sisällöstä	1
1.2 <i>Brimstone and Treacle</i> – kiistelty ja kiitetty	2
1.2.1 Juoni ja tematiikka	2
1.2.2 Vastaanotto ja vaikeudet	5
2. TÄHTIÄ KRUUNUSSANI – DENNIS POTTERIN MAAILMA	9
2.1 Elämä ja teot	9
2.1.1 Televisio – Dennis Potterin elämäntehtävä ja päätyökalu	13
2.1.2 Tyyli ja tekniikat – Dennis Potter uudistajana	19
2.1.3 Tuotannon tematiikka	25
2.1.4 <i>The Singing Detective</i> – Dennis Potterin pääteos	33
2.2 Kritiikki	41
2.3 Omaelämäkerrallisuus	48
3. OVEEN KOLKUTTAVA MUUKALAINEN – VIERAILUMOTIIVI	50
3.1 Dennis Potter ja vierailumotiivi	50
3.2 <i>The Wednesday Play</i>	53
3.2.1 <i>The Wednesday Playn</i> synty, nousu ja kukoistus	53
3.2.2 <i>The Confidence Course</i>	54
3.2.3 <i>Message for Posterity</i>	55
3.2.4 <i>The Bonegrinder</i>	57
3.2.5 <i>Son of Man</i>	59
3.3 <i>Play for Today</i>	60
3.3.1 <i>Angels Are So Few</i>	61
3.3.2 <i>Schmoedipus</i>	62
3.4 <i>Joe's Ark</i>	63
3.5 Vuoden 1976 trilogia	66
3.5.1 <i>Where Adam Stood</i>	66
3.5.2 <i>Double Dare</i>	68
4. TULIKIVEÄ JA SIIRAPPIA – VIERAILIJAN MERKITYS	70
4.1 Demonista ja pahuudesta	70
4.1.1 Paholaisen syntyperä, tehtävät ja ilmenemismuodot	70
4.1.2 Pahuudesta	73
4.2 Vierailijan ristiriitaiset roolit	75
4.2.1 Piru uhkana? – Martin ja Tom Bates	75
4.2.2 Piru pelastajana? – Martin ja Amy Bates	80
4.2.3 Piru vapauttajana? – Martin ja Patricia Bates	82
4.3 Vierailijan merkitys näytelmässä – demoni vai enkeli?	86
4.3.1 Narrin katse	86
4.3.2 Sisäänrakennettu sensuuri	90
4.3.3 Valinta on sinun eli synti, katumus ja anteeksianto	92
5. LOPUKSI	94
6. LÄHTEET	97

1. ALUKSI

1.1 Tutkielman sisällöstä

Vuonna 1994 kirjoitin innostuneena proseminarityötäni Jyväskylän yliopiston yleisen kirjallisuustieteen laitokselle. Tutkimukseni aiheena oli mielen todellisuudet brittiläisen televisiodramaattikko Dennis Potterin (1935-1994) pääteoksessa *The Singing Detective*. Työ sai kannustavan palautteen, joka jäi mieleen. Potterin maailmoihin palaaminen tuntui luonnolliselta valinnalta miettiessäni aihetta lopputyölleni Tampereen yliopistossa, jossa aiheekseni valikoitui paitsi Potterin elämäntyön esittely, myös paneutuminen draamatikon varhaiseen näytelmään *Brimstone and Treacle*. Tässä kiehtovassa teoksessa keskityn tutkimaan pirun rooleja suhteessa näytelmän muihin henkilöihin.

Dennis Potter oli urauurtava, uudistuksellinen ja sisäsyntyisesti omaehtoinen taiteilija, jonka mittava tuotanto ja elämäntyö vetävät puoleensa yhä uusia tutkijoita. Potterin roolit olivat moninaiset, hän oli paitsi käsikirjoittaja, myös ohjaaja, romaanikirjailija, dokumentaristi ja journalisti. Muualla maailmassa hänen tuotantonsa ja ansionsa ovat paremmin tunnettuja ja enemmän tutkittuja kuin Suomessa, jossa Potteria on tutkittu vain vähän ja jossa tietoisuus Potterin elämäntyöstä on pienten piirien herkkua. Minua Potterin maailma on kiehtonut intohimoisuudessaan, erilaisuudessaan ja erikoisuudessaan jo pitkään. Hänen tuotantonsa ajattoman inhimilliset aihevalinnat ja teemat, raikat ja uudistukselliset tekniikat sekä usein rikkinäiset mutta rikkaat henkilöhahmot ovat olleet ehtymätön aarrearkku, josta riittää ammennettavaa vielä vuosiksi.

Tutkielmani jakautuu kolmeen osaan. Koska Potterin tuotanto oli kaiken kaikkiaan valtava, avaan tässä työssä Potterille niin rakkaan television ja keskityn tässä työssä ainoastaan hänen uraansa televisiodramaattikkona. Potteria pidetään kautta aikojen innovatiivisimpana televisiokäsikirjoittajana: hän uudisti television ilmaisua, kieltä ja kerrontaa kasvattaen siten välineen arvostusta ennennäkemättömällä tavalla. Tarkoitukseni on esitellä Potterin elämäntyötä televisiossa pääpiirteissään ja pureutua ennen kaikkea Potterin tavaramerkkeihin eli tuotannon teemoihin, tyyliin ja tekniikoihin. Taustaksi kartoitan brittiläisen television historiaa ja olemusta sekä tutkin Potterin sijoittumista päätyökalunsa maailmaan. Laajemman käsittelyn saa Suomenkin televisiossa esitetty pääteos *The Singing Detective* (BBC 1986, *Laulava Salapoliisi* YLE 1986). Esittelen myös Potterin vähemmän tunnettua tuotantoa, Potterin teosten saamaa kritiikkiä ja taustoitan Potterin yhteydessä aina esiinnou-sevaa omaelämäkerrallisuuden problematiikkaa.

Toisessa pääluvussa esittelen näytelmäanalyyssissäni käyttämäni visitaatiomotiivin käsitteen ja käyn aikajärjestyksessä läpi Potterin tähän tematiikkaan läheisesti liittyviä näytelmiä. Visitaatio- eli vierailumotiivi on Potterin teoksissa usein esiintyvä teema, voisi jopa sanoa, että motiivi on yksi Potterin keskeisistä kiinnostuksen ja tutkimuksen kohteista. Kolmannessa pääluvussa keskityn sitten varsinaiseen tutkimuskohteeseeni eli näytelmään *Brimstone and Treacle* (1976), joka on Potterin ehkä kiistellyin ja kohutuin näytelmä. Tutkimukseni tavoitteena on avata mahdollisimman monipuolisesti ja syväluotaavasti näytelmän pääteemaa eli vierailijan merkitystä näytelmän henkilöille ja koko draamalle käyttämällä viitekehyksenä visitaatiomotiivin käsitettä: Millä tavoin vierailija muuttaa perheen elämän? Mitä salaisuuksia vierailu paljastaa ja mitä merkitystä niiden paljastamisella näytelmän eri henkilöille on? Mikä tai kuka vierailija lopulta on ja mitä Potter haluaa näytelmällään sanoa? Vierailija eli piru on näytelmässä hyvin monimerkityksellinen hahmo ja hänen tekonsa, vaikutuksensa ja aikaansaannoksensa monimutkaiset ja jopa ristiriitaiset. Taustaksi ja lisävalaisuksi pohdinnalleni esittelen muutamia mielenkiintoisia näkemyksiä ja huomioita pahuudesta, ja kartoitan demonin syntyperää, tehtäviä ja ilmenemismuotoja. Näkökulmani on lähinnä psykologinen ja filosofinen, joten olemassa olevista tutkimuksista olen poiminut vain sellaisen tiedon, joka tukee ja syventää näytelmäanalyyssiäni näiltä osin. Pohdinnan taustaksi kerron jo johdannossa näytelmän vastaanoton kohtaamista vaikeuksista BBC:n sensuurikoneistossa ja laajemminkin yhteiskunnan taholta.

Alkuperäisen teoksen jouduttua vaikeuksiin jo ennen ensiesitystään Potter päätti muokata televisionäytelmän teatteriversioksi saadakseen edes jonkinlaista näkyvyyttä teokselleen (Potter 1983). Näitä näytelmiä on olemassa kaksi erilaista, joista toinen on ilmestynyt vuonna 1978 ja toinen 1983. Primäärilähteenäni tutkimuksessani käytän vuonna 1978 ilmestynyttä teosta. Vuoden 1983 versiosta minulla on käytössäni pelkkä esipuhe.

1.2 *Brimstone and Treacle* – kiistelty ja kiitetty

1.2.1 Juoni ja tematiikkaa

Glen Creeberin mukaan *Brimstone and Treacle* on yksi Potterin klassisista visitaatiodraamoista. Sen keskeisiin asetelmiin kuuluvat sairas tytär, ylisuojeleva isä ja odottamaton vierailija. (Creeber 1998, 99.) Keskiluokkaisen Batesin pariskunnan ovelle ilmaantuu tuntematon nuorimies, Martin Taylor, joka uskottelee Bateseille olevansa heidän tyttärensä Patrician eli Pattien vanha ystävä. Martin on ihminen vain ulkokuoreltaan. Chris Lippardin sanoin: Martin on musta enkeli, piru, häntä jopa ympäröi hienoinen rikin tuoksu (Lippard 2000, 120). Pattie vammautui kaksi vuotta sitten auto-

onnettomuudessa ja makaa nyt vegetatiivisessa tilassa, kykenemättömänä kommunikoimaan ja siis myös vahvistamaan Martinin väitettä. Perheen äiti Amy Bates haluaa kiihkeästi uskoa Martinin puhuvan totta, isä Tom Bates taas on hyvin epäileväinen ja epäuskoinen Martinin suhteen. Martin pääsee soluttautumaan perheyhteyteen manipuloimalla taitavasti herkkäuskoista rouva Batesia. Hän rohkaisee rouva Batesia lähtemään talosta (mitä tämä ei ole tehnyt kahteen vuoteen) ja jättämään hänet kaksin Pattien kanssa. Jäätään kahden hän raiskaa Pattien. Samana yönä Martin hiipii alakertaan toistaakseen teon, mutta vanhemmat keskeyttävät hänet, ja mies pakenee. Teko kuitenkin herättää Pattien vegetatiivisesta tilastaan ja koko perhettä kohdannut tragedia purkautuu, kun näytelmän lopussa annetaan ymmärtää, että Pattie juoksi auton alle nähtyään isänsä pettävän äitiään hänen ystävättärensä kanssa. Näytelmässä esiintyy myös tiettyjä vihjeitä siihen suuntaan, että Tom Batesilla ja hänen tyttärellään olisi ollut inestinen suhde. Peter Stead kiteyttää: Batesit ovat hyvin tavallinen englantilainen keskiluokkainen perhe, jonka elämää hallitsee sisäinen tragedia. Batesit eivät loppujen lopuksi ymmärrä koko tragedian laajuutta ja perimmäistä merkitystä, varsinkaan kun lääkärit sanovat Pattien tilan johtuvan ennen kaikkea psyykkisestä traumasta, ei niinkään ruumiillisesta syytä. Pattie juoksi auton alle nähtyään isänsä harrastavan seksiä erään hänen ystävänsä kanssa, eli pohjimmiltaan Pattien isä on syyllinen Pattien onnettomuuteen ja shokkiin. Batesia on rangaistu äärimmäisellä tavalla uskottomuudestaan ja petoksestaan. Rouva Bates on päätenyt maksamaan kaikesta, ainakin näennäisesti, suurimman hinnan, koska hän on sidottu olemaan kotona ja hoitamaan Pattieta ympäri vuorokauden saamatta edes mahdollisuutta käydä ulkona. (Stead 1993, 88-89.)

Brimstone and Treacle sisältää nähdäkseni kaikki Potterin suuret teemat: politiikan, uskonnon ja seksuaalisuuden. Tom Batesin suhde politiikkaan on monimutkainen ja hyvin pitkälle tiedostamaton. Graham Fullerin haastattelussa Potter sanoo itse, että toisaalta Bates on mielipiteitään niin oikeistolainen, että omistaa oikeistopuolueen (National Front) jäsenkirjan, toisaalta hän kuitenkin kavahtaa allekirjoittamansa politiikan loogisia seurauksia eli kiistämätöntä pahuutta. Batesin oikeistolainen maailmankatsomus johtuu hänen syvästä kaipuustaan menneisyyden parempaan maailmaan, hän ei oikeastaan ole ajatellut asioita kovin pitkälle, vaan ainoastaan haluaisi maailman palaavan sellaiseksi, kuin hän muistaa sen olevan lapsuudessaan ja nuoruudessaan. Batesilla on vain puolittain totuudenmukainen ja siten siis riittämätön kuva maastaan, sen kulttuurista ja itsestään sen osana. Hänen poliittiset näkemyksensä pohjautuvat pitkälti pettymykseen kaikilla tasoilla; pettymykseen työhönsä, vaimoonsa, vammautuneeseen tyttärensä ja myös omaan seksuaalisuuteensa. Peittääkseen pettymyksensä Bates on kehittänyt utopistisen unelman siitä, millaista elämä voisi olla. Hän syyttää epäonnistumisestaan ja maassa vallitsevasta turvattomuudesta maahanmuuttajia ja

kaikkia 'muukalaisia', hänen täydellisessä maailmassaan maahanmuuttajat eivät koskaan olisi saapuneet Englantiin. Batesin on kuitenkin tunnustettava se kiistämätön tosiasia, että maahanmuuttajat ovat olemassa ja osa heistä on jopa syntynyt Englannissa, ja hänessä aiheuttaa suurta hämmennystä päätelmä, että ainoa keino päästä heistä eroon on hyökätä heidän kimppuunsa järjestelmällisesti, kerätä heidät keskitysleireihin ja kohdella heitä siis barbaarisesti. Bates on takertunut menneisyyteen ja yksinkertaiseen mielikuvaan siitä, millainen Englannin kuuluisi olla ja vastustaa täten kaikkea (jo tapahtunuttakin) muutosta. Hän on kykenemätön hyväksymään ympärillään tapahtuvia muutoksia ja myös muuttamaan itse. (Fuller 1993, 21, 51.)

Glen Creeberin mielestä *Brimstone and Treaclessa* näkyy Potterin uskonnollisen maailmankuvan monimutkaisuus ja kuitenkin tietynlainen yksinkertaisuus. Vaikka Potterin henkilöt tavallaan tekevät koko ajan monimutkaista kauppaa Jumalan kanssa, he kaipaavat viatonta ja yksinkertaista lapsenuskoa ja suhdettaan lapsuuden Jumalaan. Amy Batesin lailla he takertuvat epätoivoisesti lapsuuden mielikuviin, tarinoihin ja raamatullisiin vertauksiin, joiden he toivovat vielä joskus tuovan lohtua ja varmuutta. Näytelmän henkilöt heijastelevat uskonnollisen etsinnän epäilyjä ja kidutusta: he epäilevät ja kyselevät, sokea usko on heille vaikeaa. Potter kyselee vaikeita kysymyksiä eikä suostu hyväksymään perinteisiä uskonnollisia ja moralistisia käsityksiä hyvästä ja pahasta, uskosta ja epäilystä. Potterille ihmisen identiteetti ei ole riippuvainen sosiaalisesta luokasta tai oikeaoppisesta uskonnosta, vaan hänen jokapäiväisistä moraalisisista valinnoistaan. Yksilölle on annettu vapaa tahto, joka on tuskallisuudestaan ja hämmentävyydestään huolimatta lahja. (Creeber 1998, 105-106.) Omien sanojensa mukaan Potter kirjoitti näytelmän henkilökohtaisesti vaikeassa tilanteessa ja ahdistuneena. Sairaus oli paitsi vaatinut fyysisen veronsa, myös muokannut kirjailijan maailman- ja ihmiskuvaa. Ainoa jäljelle jäävä merkityksellinen toimitus ihmiskunnalle näyttäisi olevan kerääntyminen kaduille voimaan yhdessä pahoin, roiskuttamaan oksennusta katukiville ikään kuin viimeisenä vetoimuksena kuurolle, sokealle ja mykälle Jumalalle. Myöhemmin Potter on tunnistanut painineensa näytelmän kirjoittamisen aikaan selvittämättömien, melkein tiedostamattomien hengellisten kysymysten kimpussa. (Potter 1983.) Teoksen elokuvaversiossa Potter kehittää uskontoteemaa tekemällä herra Batesista uskonnollisen kirjallisuuden kustantajan ja muistikirjoitusten kirjoittajan; jopa hänen uskonnollisuutensa on kutistunut kliseiksi (Stead 1993, 88).

Potterin ongelmainen suhde seksiin ja seksuaalisuuteen näkyy myös tässä näytelmässä. Seksiin yhdistyvät synnin (Tom Batesin aviorikos), vallan ja äärimmäisen väkivallan (raiskaus, mahdollinen insesti) teemat. Potterin näkemyksen mukaan seksi voi olla syntistä, ja siitä seuraava syyllisyys voi johtaa sekä psyykkisiin että fyysisiin sairauksiin. Tällaisissa olosuhteissa mahdollisuudet normaaliin

seksiin ja terveeseen rakkauteen ovat heikentyneet ja väkivallan uhka kasvaa. (Stead 1993, 89.) Bates on petoksellaan pannut liikkeelle tapahtumien ketjun, joka ei voi muuta kuin päättyä väkivaltaisesti; valheessa ja kokonaisessa elämänvalheessa eläminen ei onnistu, syyllisyys nujertaa. Totuuden luonteeseen kuuluu paljastuminen ja julkituleminen. Selvästikään Batesilla ja hänen vaimollaan ei ole intiimiä yhteyttä, ei ole ollut ties kuinka pitkään aikaan. Bates on ajautunut aviorikokseen, jonka seuraukset ovat hyvin kohtalokkaat sekä hänelle itselleen että hänen läheisilleen. Graham Fuller (1993, 122) korostaa myös pirun seksuaalista luonnetta. Hän näkee pirun androgyyninä mutta seksuaalisesti uhkaavana poika-miehenä (*boy-man*), olentona, joka häälyy näiden kahden identiteetin välissä olematta vielä kumpaakaan ja ollen siten vaarallinen. Glen Creeber (1998) taas esittää, että suurin osa Potterin vierailunäytelmistä keskittyy erilaisten oidipaalisten kriisien ympärille. Näissä oidipaalisissa draamoissa miespuoliset vierailijat, esimerkiksi Martin, tulevat perheyhteyteen, alkavat käyttäytyä kuin sijaispojat ja taantuvat usein varhaislapsuuden tasolle. Vierailijat eli kuvitteelliset pojat ovat pettyneitä aikuisen elämäänsä ja palaavat lapsuudenkotiinsa taantuakseen pikkupojiksi. Näiden miesvierailijoiden ja 'isien' välit ovat hyvin vaikeat. Martinkin käy Batesin kanssa jatkuvaa henkien taistoa. Äidin hahmossa taas on nähtävissä ahdistus, joka verhoaa näytelmän seksuaalisuutta. (Creeber 1998, 155.)

1.2.2 Vastaanotto ja vaikeudet

Kuten Glen Creeber sanoo, *Brimstone and Treaclea* ympäröinyt kohu on vähintään yhtä tunnettu kuin näytelmä itse, ellei jopa tunnetumpi (Creeber 1998, 96). Alun perin Potter lähetti käsikirjoituksen BBC:lle joulukuussa 1974, jossa sen hyväksyi tuotantoon näytelmäosaston johtaja James Cellan-Jones. Näytelmän viimeistellyn version luki ensimmäiseksi BBC 1:n tarkastaja Bryan Cowgill. Hän teki tekstiin lukuisia pieniä muutosehdotuksia, jotka toteutettiin. Lisäksi näytelmän lähetyksen ajankohtaa myöhäistettiin ja katsojille suunniteltiin varoitusta, jossa kerrottaisiin näytelmän sisällöstä. Näiden toimenpiteiden jälkeen myös Cowgill hyväksyi teoksen. Tuottajaksi tuli Kenith Trodd ja ohjaajaksi kirjattiin Barry Davies. Näytelmä harjoiteltiin ja kuvattiin ja sen piti tulla ulos draamanäytelmäsarjassa *Play for Today* 16. huhtikuuta 1976, toisena osana trilogiassa, jonka ensimmäinen osa oli *Double Dare* ja viimeinen *Where Adam Stood*. Kaikki näytelmät piti esittää kahden viikon aikana, *Double Daren* suunniteltu esityspäivä oli 15.4. ja *Where Adam Stoodin* 21.4.1976. Kuitenkin, viime hetkellä, alle kolme viikkoa ennen näytelmän suunniteltua lähettämistä (ja sen viikon ohjelmalehden *Radio Timesin* jo mentyä painoon) tuli ilmoitus, ettei *Brimstone and Treaclea* sittenkään esitettäisi. Televisio-ohjelmien päällikkö Alasdair Milne oli nähnyt näytelmän, tunsii omien

sanojensa mukaan kuvotusta ja poisti välittömästi näytelmän ohjelmistosta. (Fiddick 1976; Fuller 1993, 17; Knight 1999; Wiggins 1993, 134.)

Martin Wigginsin mielestä tapa, jolla BBC hoiti asian, oli varovaisestikin sanottuna kummallinen, vaikka otettaisiinkin huomioon sen lisääntynyt alttius sensuuriin tuona aikana (Wiggins 1993, 134). Tuotantotaloudellisesti oli tolkutonta jättää päätöksenteko niin myöhään, mutta toisaalta typeräkään johtaja ei tietoisesti tuhlaa niin paljon rahaa (70 000£) ilman pakottavaa syytä. Kirjeessään Potterille Milne oli perusteluissaan turhauttavan epämääräinen ja pidättyväinen eikä koskaan tarkentanut, mitkä kohtaukset tarkalleen ottaen olivat hänen mielestään loukkaavia (Wiggins 1993, 134-135; Fuller 1993, 18). Hän piti näytelmää loistavasti kirjoitettuna ja toteutettuna, mutta sen sisältö oli hänen mielestään oksettava. Vuoden 1983 näytelmäversionsa esipuheessa Potter lainaa Milnen kirjettä: Milne uskoo, että näytelmällä oli mahdollisuudet tuoda keskusteluun vakavia ja tärkeitä asioita, mutta pelkäsi näytelmän herättävän yleisössä liian rajuja vastustusreaktioita ja järkyttymistä, jotta näytelmän sanoma menisi perille. (Potter 1983.)

Potter käytti hyväkseen asemaansa New Statesmanissa ja julkaisi 23.4.1976 ilmestyneessä numerossa vastineen Milnen kirjeeseen, artikkelin nimeltä 'A Letter to Mr Milne', jossa muun muassa tuomitsi BBC:n menetit koko laajuudessaan (Creeber 1998, 97; Fuller 1993, 18). Potterista esittämiskielto tuntui Milnen henkilökohtaiselta mielijohteelta, varsinkin kun teos oli ollut viimeisen viiden toista kuukauden ajan koko henkilökunnan puheenaihe (Wiggins 1993, 134). Vaikkei kysymyksessä ollutkaan varsinainen trilogia, Potter oli tarkoittanut näytelmät esitettäväksi yhdessä, joten Potter pyysi BBC:tä lykkäämään myös kahden muun näytelmän esittämistä. Tähän ei suostuttu. (Fiddick 1976.) Potter oli myös hyvin närkästynyt näytelmänsä liittyvän avoimen keskustelun puutteesta. Missään ei puhuttu siitä, että näytelmään oli tehty monia muutoksia eli että sitä oltiin muokattu ruutuun sopivaksi. (Creeber 1998, 97.) Jos *Brimstone and Treacle* piti kieltää, se olisi pitänyt tehdä paljon aikaisemmin, kuten käsikirjoitusvaiheessa tai myöhemmin tuotannon aikana. Potterin mielestä oli suorastaan rienaamista, että näytelmä kiellettiin vasta, kun sen esitys oli ilmoitettu jo lehdissäkin. (Fuller 1993, 52.) Potteria suututti myös se, että hän piti *Brimstonea* siihen saakka parhaana näytelmänään, ja nyt sitä ei päässyt näkemään kukaan. Kirjeessään Potter pilkkasi Milneä mielikuvituksettomuudesta ja myös alentumisesta katsojien suhteen eli siitä, ettei tämä luottanut katsojien kykyyn sulkea vastaanottimensa näkiessään jotain itselleen vastenmielistä. Milne oli nimittänyt näytelmää pirulliseksi, ja tästä Potter oli Milnen kanssa samaa mieltä, näytelmä olikin *tarkoitettu* pirulliseksi. (Creeber 1998, 97.) Potter ja näytelmät tuottanut Kenith Trodd myös poistivat tekijätietonsa *Double Daresta* ja *Where Adam Stoodista*.

Potterin *Brimstone and Treacle* oli ensimmäinen sensuurin uhri BBC:llä 1960-luvun puolivälissä. Sitä seurasivat Quentin Crispin *The Naked Civil Servant* ja Brian Phelanin *Article 5*. (Fuller 1993, 18.) Martin Wiggins (1993, 131) on selvittänyt sensuurin taustoja BBC:llä. Onnistunut sensuuri tekee sensuurin kohteen näkymättömäksi, mutta BBC:llä myös itse sensuuri on näkymätöntä. Päätöksenteko on täysin talon sisäinen asia, suljettu yleisöltä ja vapaalta yleiseltä keskustelulta. Valitusoikeutta ei ole. Yhtiö ei koe olevansa tilivelvollinen millekään ulkopuoliselle taholle eikä se siis selittele toimiaan kenellekään. Tämä on yksi syy siihen, miksei *Brimstone and Treacle*n sensuroinnista tullut sellaista jymyjuttua, kuin Potter oli ehkä toivonut. Muut sodanjälkeiset sensurointitapaukset, kuten *Lady Chatterley's Lover* (1960), *Oz 28* (1971) ja *Gay News* (1977) tulivat pahamaineisen kuuluisiksi, koska niitä käsiteltiin avoimessa oikeudessa ja ihmiset saivat kommentoida asiaa lehtien sivuilla. Potterin näytelmän tapauksessa julki tuli vain yksi persoonaton ja lyhyt ilmoitus näytelmän vetämisestä pois ohjelmistosta. Laajasti ajateltuna on ymmärrettävää, miksi BBC uskoi näytelmän herättävän vastustusta. Raiskaus, uskonto ja mielisairaus ovat kaikki herkkiä aiheita, mutta Potterilla ne eivät saaneet hienotunteista käsittelyä: aiheet ovat näytelmässä ennemminkin välinearvollisia kuin kunnioittavan analyysin kohteita; näytelmässä ei suoranaisesti ole edes kyse noista asioista. Hienotunteisuuden puute ei kuitenkaan oikeuttanut sensuuria. Potterin yritykset saada näytelmänsä esitettäväksi johtivat siihen, että tapausta käsiteltiin monipuolisesti. Obscene Publications Act (1959 ja 1964), Theatres Act (1968) ja British Board of Film Censors (BBFC) eivät kieltäneet näytelmän esittämistä eivätkä niiden tutkinnat johtaneet syytteisiin, joten kun *Brimstone and Treacle* oli selviytynyt julkisen sensuurin hampaista ehjin nahoin, BBC:n täytyi käyttää omaa yksityistä sensuuriaan. (Wiggins 1993, 131-133.)

Potter oli uransa alkuvaiheessa hyvinkin mukana 1960-luvun uudessa aallossa, ja valinnut välineeseen työväenluokan suosiman television. Nyt hän oli tilanteessa, jossa yksi hänen töistään jäi tuottamatta, koska sen pelättiin loukkaavan katsojia. Arveltiin, että yleisössä olisi vain harvoja, jotka pystyisivät katsomaan, kuinka koomassa oleva tyttö tulee raiskatuksi. Kohu keskittyi tämän yhden tapahtuman ympärille ja tärkeämmät asiat, kuten Potterin sanoma synnistä, etenkin seksin yhteydessä, jäivät varjoon. Omien sanojensa mukaan Potter (1983) halusi näytelmässään aivan tarkoituksellisesti tutkia ja paljastaa juuri niitä ahdistuksia ja huonon maun ilmentymiä, joista häntä syytettiin. Potterin mielessä Pattien raiskaus oli vain teemallista jatkumoa hänen muissa töissään kehittelemilleen teemoille. Peter Steadin mukaan näytelmän sensuroiminen oli voimakas osoitus kuilusta, joka vallitsi Potterin omien ajatusten ja yleisen käsityksen välillä siitä, mikä oli soveliaista. Kuvatessaan englantilaisen lähiön ahdistusta Batesin ja hänen tyttärensä suhteen kautta Potter oli ehkä mennyt

niin pitkälle kuin televisiossa pystyi menemään. Hän oli luonut loistavan televisioiteoksen, jossa hän näytti, miten syntyä voitiin sovittaa, mutta näytelmää ei oltu hyväksytty eikä sen todellisesta merkityksestä edes keskusteltu. (Stead 1993, 90.) Potter (1983) oli pelännyt, että näytelmä nähtäisiin pelkkänä sairaana mustana komediana, tyhjänä kaikesta merkityksestä. Hänen pelkonsa oli toteutunut.

Brimstone and Treacle ei joutunut täysin pimentoon ennen lykkääntynyttä televisiointiaan. Vuonna 1976 *Brimstonen* alkuperäinen televisio-ääkkikirjoitus ilmestyi painettuna sanomalehti *New Review*'n sivuilla, ja vuotta myöhemmin, 11.8.1977 näytelmä esitettiin ensimmäisen kerran teatterilavalla Sheffieldissä David Lelandin ohjaamana. Alkuperäinen teos esitettiin pienelle piirille Edinburghin televisiofestivaaleilla vuonna 1977. Katsojat olivat niin vaikuttuneita näkemästään ja raivostuneita näytelmän pannasta, että he kirjoittivat Milnelle sähkeen tuomiten teoksen lähetyksiellön. Samoilla televisiojuhlilla Clive Goodwin piti luennon otsikolla *Sensuuri ja draama*, mikä osoitti monen olevan huolissaan taiteellisen vapauden huononevasta tilasta televisiossa. Seuraavan kerran näytelmä nähtiin teatterilavalla 7.2.1979 Lontoossa ohjaajanaan Robert Chetwyn. *Brimstonen* ensimmäiset varsinaiset julkiset esitykset valkokankaalla tapahtuivat loka- ja marraskuussa 1980, kun *National Film Theatre* esitti retrospektiivin Potterin töistä. (Creeber 1998, 97-98.) Näytelmän pohjalta tehtiin myös elokuva. Se ilmestyi vuonna 1982 ja sen ohjasi Richard Loncraine ja tuotti Kenith Trodd, molemmat Potterin pitkäaikaisia työtovereita. Potterin luottomiehistä huolimatta elokuva epäonnistui. Poliittinen aspekti oli jätetty elokuvasta kokonaan pois, ja televisioversion pirun yleisötietoiset ja äärimmäisen huvittavat elkeet oltiin elokuvassa laimennettu tylsiksi fantasiajaksoiksi. Potter itsekin myönsi, ettei elokuva ollut yhtä onnistunut kuin BBC:n televisiotuotanto. (Fuller 1993, 105, 113.)

Vuonna 1987 tilanne televisiossa muuttui: Alasdair Milne erosi ja hänen tilalleen BBC:n ohjelmajohtajaksi nousi Michael Grade. *The Singing Detectiven* ja johtajamuutosten jälkimainingeissa *Brimstone and Treacle* vihdoinkin esitettiin televisiossa 25. 8. 1987 osana Potter-sarjaa nimeltä *Potter Retrospective Season*, kokonaiset 11 vuotta valmistumisensa jälkeen. Silloinkin alustukseksi tarvittiin ylimääräinen ohjelma (*Did You See...? Special: Brimstone and Treacle BBC1, 30.1.1987*) jossa kriitikot keskustelivat BBC:n alkuperäisestä pannasta. (Creeber 1998, 98; 109.) Pahamaineisuus ei tuonut näytelmälle sen ansaitsemaa vakavaa kritiikkiä. Lehtiotsikot olivat provosoivia tyyliin 'piru raiskaa avuttoman nuoren tytön' (Potter 1983). Kriitikkojen vastaanotto oli vaihtelevaa. Richard Eyre (1996) on varma, että *Brimstone and Treacle* tulisi elämään myös näyttämöversiona. *The Late Show'ssa* (1994) feministikriitikko Germaine Greer kertoo, että oli 'nauttinut näytelmästä suunnattomasti', hänen mielestään siinä oli 'aineksia mestariteokseksi'. Greer piti näytelmää 'taloudellise-

na, hyvin suhteutettuna ja hyvin hienotunteisena suhteessa pahuuteen'. (Creeber 1998, 98-99.) Sergio Angelinin (2008) mielestä teos oli jännittävästi rakennettu, paikoitellen uskomattoman hauska, tummankoominen uskonnollinen faabeli. Potterin pitkäaikainen työtoveri ja ystävä, tuottaja Kenith Trodd korostaa *Brimstone and Treacle*n erikoislaatuisuutta Potterin tuotannossa, hänen mielestään sen aihe on Potterille henkilökohtaisesti kaukaisin verrattuna esimerkiksi pääteokseen *The Singing Detective* (Trodd 2000, 231). Toiset, kuten W. Stephen Gilbert pitivät näytelmää Potterin sapek-kaimpana ja kyynisimpänä teoksena, liian mustana komediana. (Creeber 1998, 98-99.) Jotkut kriitikot menivät jopa niin pitkälle (varsinkin elokuvaversioon nähtyään), että väittivät, ettei *Brimstone and Treacle* voinut olla humanistin kirjoittama ja että näytelmä oli hyökkäys itse ihmisyyttä vastaan sen kuvaaman ihmisen rappiotilan ja moraalittomuuden takia. Potter puolestaan uskoi, että sekä aihe itsessään että sen käsittelytapa näytelmässä nimenomaan kertoo jotain olennaista ihmisestä. Pottermaiseen tapaan Martin puhuu välillä suoraan kameralle ja muistuttaa katsojaa siitä, että kaikilla ihmisillä on jonkinlaiset sarvet ja häntä. (Lippard 2000, 121.)

Chris Lippardin (2000) mielestä raiskaus on näytelmässä ikään kuin liitetty osaksi musikaalinumeroa. Pirun koreografoidut lähentelykohtaukset ja lopulta raiskaus muistuttavat Stanley Kubrickin elokuvan *Clockwork Orange* (1971) pahoinpitely- ja raiskauskohtausta, jossa tapahtuman taustalla soi laulu *Singin' in the Rain*. Tutun onnellisen laulun täydellinen sopimattomuus väkivaltaiseen kohtaukseen korostaa tapahtuman kauheutta. Alex käyttää keppiään kuin Gene Kelly sateenvarjoaan, kohtaus jäljittelee groteskisti alkuperäistä ja parodioi musikaaligenreä. Kubrickin elokuvassa väkivalta on näkyvämpää kuin Potterin näytelmässä, mutta molempien väkivaltakohtauksissa kaksi välinpitämätöntä ja androgyyniä nuorta miestä hyökkäävät avuttomien kimppuun. Musiikin käyttäminen tällä tavalla loukkasi joitakin katsojia, heidän mielestään raiskausta ei käsitelty asiaan kuuluvalla vakavuudella. Näytelmän yleisen pahamaineisuuden lisäksi tekstissä ei yksiselitteisesti tuomittu Martinia, kuten ei myöskään Alexia. Molemmat teokset itseasiassa paljastavat, miten vaikeaa on asettaa hyvä ja paha taistelupariksi. Myös *Clockwork Orange* asetettiin Englannissa pannaan. (Lippard 2000, 126.)

2. TÄHTIÄ KRUUNUSSANI – DENNIS POTTERIN MAAILMA

2.1 Elämä ja teot

Dennis Christopher George Potter syntyi 17.5.1935 Joyford Hillin kylässä Berry Hillissä Forest of Deanissa Gloucestershiren maakunnassa Englannissa. Hänen isänsä Walter Potter oli kotoisin Berry

Hillistä ja äitinsä Margaret (omaa sukua Wale) Lontoosta. Potterilla oli yksi sisar, June Potter (nykyisin Thomas), joka syntyi 1936. (Gras & Cook 2000, ix.)

Kuten suurin osa paikallisista miehistä, Potterin isä ja isoisä olivat kaivosmiehiä, jotka työskentelivät Forest of Deanin hiilikaivoksessa. Laidunmaiden ja puutarhojen täyttämä, ikiaikainen tammi- ja saniaismetsä Forest of Dean sijaitsee jokien Wye ja Severn välissä aivan Walesin rajan tuntumassa. Forest of Deania asuttavat pienet kaivostyöläisten yhteisöt Vapaakirkkokappeleineen ja savun- täyteisine työmiesten kerhoineen. Graham Fullerin sanoin: lapsuudenmaisema oli Potterille hänen sielunsa ja psyykensä kuva, joka hänen tuotannossaan tuli edustamaan menetettyä paratiisia. (Fuller 1993, 1.)

Potterin lapsuus oli verrattain onnellinen, vaikka hänen poikkeuksellinen älykkyytensä ja roolinsa opettajien suosikkioppilaana eristivät häntä koulutovereista ja tekivät hänestä varauksellisen. Perhe asui isänpuoleisten isovanhempien luona. Asumisolojen hankaluuksien takia Potter matkusti äitinsä ja sisarensa kanssa vuonna 1945 Lontoon Hammersmithiin äidin sukulaisten luokse. Hammersmithissä Potterin eno Ernie Wale käytti poikaa seksuaalisesti hyväkseen ja tämä traumaattinen tapahtuma varjosti Potterin elämää loppuun asti. Potter halusi palata takaisin Forest of Deaniin asumaan isänsä luokse ja lopulta äiti suostui hänen pyyntöönsä. Vuonna 1946 Potter ilmoittautui Bellin peruskouluun Colefordiin Forest of Deanissä, josta hän sai edelleen stipendin St. Clement Danen kouluun Lontooseen. Nyt koko perhe asui Lontoossa ja nuori Dennis menestyi koulussa. Vuonna 1953 Potter voitti valtiollisen stipendin New Collegeen Oxfordin yliopistoon, jonne hän lähtisi opiskelemaan filosofiaa, politiikkaa ja taloutta. Sitä ennen hän kuitenkin joutui astumaan kahden vuoden mittaiseen asepalvelukseen. Armeijassa Potter tapasi ensi kerran ystävänsä ja tulevan yhteistyökumppaninsa Kenith Troddin. Molemmat miehet saivat asemapaikakseen sotatoimiston (War Office) tiedustelupalvelun Whitehallissa Lontoossa, jossa he muun muassa seurasivat venäläisten liikkeitä kylmän sodan aikana. (Delany 2000; Fuller 1993, 1-2; Gras & Cook 2000, ix.)

Lokakuussa 1956 Potter saapui New Collegeen Oxfordiin, jossa hän alkoi nopeasti kukoistaa. Yliopistossa Potter oli elementissään, tulevina vuosina hän kunnostautui sekä opiskelijapolitiikassa, journalistina, keskustelijana että näyttelijänä. Työläistaustaiset yliopisto-opiskelijat olivat alkanet herättää valtakunnallista kiinnostusta ja median huomiota. Stipendiaattipojan hahmosta oli tulossa symboli vanhan luokkajaon väistymiselle. Myös Potter kantoi luokkataistelukysymystä ikään kuin kylttinä edellään. (Cook 1998, 10; Gras & Cook 2000, x.)

Vuonna 1957 käydessään kotipaikkakunnallaan Forest of Deanissa Potter tapasi tansseissa tulevan vaimonsa Margaret Morganin, jonka kanssa avioitui 10.1.1959 Christchurchissä Berry Hillissä. Pariskunta sai kolme lasta: Jane syntyi 1960, Sarah 1961 ja Robert 1965. Potterit asuivat Ross-on-Wye -nimisellä paikkakunnalla, jossa Potter asui, kirjoitti ja eli elämänsä loppuun asti. Ross-on-Wye sijaitsee vain vajaat 13 kilometriä Potterin synnyinpaikasta. Vuonna 1959 Potter sai kaksivuotisen harjoittelupaikan British Broadcasting Corporationissa (BBC), jossa hän työskenteli television ajankohtaistoimituksessa ja muun muassa teki Forest of Deanista dokumenttielokuvan nimeltä *Between Two Rivers* (1960). Dokumentin nimi kuvaa sekä Forest of Deanin maantieteellistä sijaintia, että psyykkistä olotilaa, tunnetta juuttumisesta kahden maailman väliin. Tämä piti sisällään vihjeen myös Potterin omasta ahdingosta työläistäustaisena stipendiaattina, joka on juuttunut sosiaaliluokkien väliseen kuiluun ja jota raastavat eri suuntiin toisaalla juuret ja toisaalla Oxfordin ja BBC:n kimaltelevat ihmemaat. Tämä luokkakysymys hiersi Potterin mieltä ja oli yksi hänen tuotantonsa kantavia teemoja. Helmikuussa 1960 julkaistiin Potterin esikoisteos *The Glittering Coffin*, joka oli poliittisesti poleeminen 'tutkimus Englannin tilasta'. (Cook 1998, 14; Fuller 1993, 4; Gras & Cook 2000, x.)

Potter lähti BBC:n harjoittelupaikastaan ensimmäisen vuoden jälkeen tarkoituksenaan tavoitella vapaan toimittajan uraa. Vuonna 1961 hän siirtyi The Daily Heraldin palvelukseen. Samana vuonna ilmestyivät ensimmäiset oireet perinnöllisestä ihosairaudesta, josta olivat kärsineet ainakin Potterin isoisoisä ja äiti. Krooninen psoriaattinen nivelreuma (psoriatic arthropathy) luuduttaa nivelet (Potterin molemmat kädet olivat pysyvästi suljetut nyrkit), aiheuttaa kehon lämpötilan arvaamatonta heittelehtimistä ja hallusinaatioita. Sairaus pakotti Potterin kääntymään sisäänpäin ja vetäytymään kodin ja sairaalan yksityisiin maailmoihin. Yksinäisyys palveli kirjailijaa, mutta sairaus teki työskentelemisestä raskasta. Ammattikirjoittajana Potter ei pystynyt koko uransa aikana käyttämään kirjoituskonetta, vaan joutui kirjoittamaan kaikki teoksensa kynällä paperille. Potter pystyi kuitenkin työskentelemään kotoaan käsin tultuaan ylennetyksi lehden televisiokriitikoksi. Vuoden 1964 parlamenttivaaleissa Potter yritti pääsyä politiikkaan työväenpuolueen listoilla, mutta ei tullut valituksi. Potter pettyi puoluepolitiikkaan eikä koskaan enää osallistunut aktiivisesti poliittiseen elämään. Samana vuonna Potterin paras ystävä yliopistoajoilta, BBC:llä työskentelevä Roger Smith, houkutteli Potterin kirjoittamaan ensimmäinen televisionäytelmänsä (*The Confidence Course*) uuteen *The Wednesday Play* -näytelmäsarjaan. Potter erosi The Sunin (entinen The Daily Herald) palveluksesta keskittyäkseen uuteen työhönsä televisionäytelmien kirjoittajana. Tulevina vuosina Potter kirjoitti lukuisia televisionäytelmiä ja kritiikkejä New Statesman -lehteen sekä kirja-arvosteluja The Time-

siin ja The Sunday Timesiin. Vuoden 1968 toukokuussa ITV-kanavalla lähetettiin Potterin ensimmäinen kaupalliseen televisioon kirjoitettu näytelmä *The Bonegrinder*. (Cook 1998, 19-20; Fuller 1993, 3; Gras & Cook 2000, x-xi.)

Vuonna 1969 ilmestyi Potterin ensimmäinen Kenith Troddin tuottama näytelmä *Moonlight on the Highway*. Teos oli merkittävä siitakin syystä, että siinä annettiin ensimmäistä kertaa päärooli 1930-luvun populaarimusiikille. Marraskuussa 1970 tuli ulos *Angels Are So Few*, Potterin ensimmäinen näytelmä *The Wednesday Play* -formaatile. Vuonna 1973 seurasivat Potterin ensimmäinen romaani *Hide and Seek* ja vuonna 1974 *Play for Today* -näytelmät *Joe's Ark* ja *Schmoedipus*. Vuoden 1976 huhtikuussa Potter odotti näytelmätrilogian *Double Dare*, *Where Adam Stood* ja *Brimstone and Treacle* ulostuloa, mutta viimeisen jouduttua sensuurin hampaisiin Potter joutui keskelle valtavaa julkista riitaa. Helmikuussa 1977 Potter sai käyttöönsä uuden lääkkeen, joka hetkellisesti tuntui tarjoavan ihmeperantumisen psoriasisikseen. Luovan innostuksen puuskan tuloksena oli kuuluisa 6-osainen televisiosarja *Pennies from Heaven*, joka alkoi pyöriä televisiossa maaliskuussa 1978. Teos voitti sekä kriitikoiden että yleisön suosion ja siitä tuli yksi Potterin parhaiten tunnetuista sarjoista. (Gras & Cook 2000, xi-xiii.)

Vuoden 1979 toukokuussa Potterin, Kenith Troddin ja BBC:n välille sukeutui julkinen riita taiteellisista vapauksista, minkä jälkeen kaksikko jätti BBC:n siirtyäkseen ITV:lle. Potter loi yhteyksiä myös Amerikkaan ja Hollywoodiin. *Pennies from Heavenin* amerikkalaista versiota tähditti Steve Martin Arthur Parkerina. Tuotanto sai Yhdysvalloissa ristiriitaisen vastaanoton ja tuotti valttavan taloudellisen tappion. Vaikka *Pennies from Heaven* -elokuva ei menestynytäkään, Potter kirjoitti uransa aikana vielä lukuisia elokuvakäsikirjoituksia. (Gras & Cook 2000, xiii.)

Vuonna 1982 Kenith Trodd tuotti elokuvaversioin vieläkin BBC:llä pannassa olevasta *Brimstone and Treacle* -näytelmästä ja Potterin tytär Sarah Potter kirjoitti käsikirjoituksesta romaanin. Vuonna 1983 Potterin ensimmäinen pelkästään teatterilavalle tarkoitettu näytelmä, *Sufficient Carbohydrate*, sai ensi-iltansa Lontoossa. Marras- ja joulukuussa 1986 pääsi ilmoille Potterin pääteos *The Singing Detective*, joka herätti suurta huomiota ja kiitosta, myös Yhdysvalloissa. Kesäkuussa 1987 BBC kunnioitti Potterin elämäntyötä esittämällä retrospektiivin kirjailijan aiemmasta tuotannosta. Tähän katselmukseen kuului myös *Brimstone and Treacle*, joka näin vapautui pannastaan 11 vuotta kirjoittamisensa jälkeen. 1990 Potterin ja Troddin tiet erosivat johtuen riidasta, joka koski Potterin seuraavan projektin (*Blackeyes*) tuotannollisia erimielisyyksiä. Tämän seurauksena Potter perusti itsenäi-

sen tuotantoyhtiön, Whistling Gypsy Productionsin, ja alkoi kerätä ympärilleen uusia yhteistyökumppaneita. (Gras & Cook 2000, xiii-xv.)

Ystävänpäivänä 14.2.1994 Potterilla todettiin pitkälle edennyt maksa- ja haimasyöpä ja hänelle annettiin vain kolme kuukautta elinaikaa. Potter risti suurimman syöpäkasvaimensa Rupertiksi inhoamansa mediamoguli Rupert Murdochin mukaan. Maaliskuussa Potter antoi Channel Fourin Melwyn Braggille viimeisen televisiohaastattelunsa, jossa hän kertoi muun muassa ajatuksiaan kuolemasta ja kertoi kirjoittavansa viimeistä kahta neliosaista televisiosarjaa, jotka olivat *Karaoke* ja *Cold Lazarus*. Oli suorastaan täydellistä, että television ehkä kiihkein puolestapuhuja heitti jäähyväisensä juuri televisiossa (Rockwell 1994). Haastattelussa Potter vaikutti seesteiseltä ja (huolimatta morfiinipullostaan) näytti juhliivan elämää niin kuin vain ihminen, joka on lähellä kuolemaa, voi. Viimeiset teokset valmistuivat juuri ja juuri. Kesäkuun 7. päivä 1994 Dennis Potter kuoli, vain yhdeksän päivää vaimonsa Margaretin rintasyövästä johtuneen kuoleman jälkeen. Kaksi vuotta Potterin kuoleman jälkeen *Karaoke* ja *Cold Lazarus* televisioitiin juuri niin kuin Potter oli toivonut, kilpakomppanien BBC:n ja Channel Fourin yhteistyönä. (Cantwell 1994; Gras & Cook 2000, xvi.)

Dennis Potter vastaanotti uransa aikana lukuisia palkintoja. Esimerkkejä merkittävimmistä ovat WRITERS GUILD AWARD vuosina 1965 ja 1969; SOCIETY OF FILM AND TELEVISION ARTS AWARD 1966; BRITISH ACADEMY OF FILM AND TELEVISION ARTS AWARD 1979 ja 1980; PRIX ITALIA 1982; EDGAR ALLAN POE AWARD vuonna 1984 Paras elokuva -sarjassa teoksella *Gorky Park* (1983); SAN FRANCISCO FILM FESTIVAL AWARD 1987 ja BROADCASTING PRESS GUILD AWARD 1987. Vuonna 1982 Potter oli OSCAR-ehdokkaana teoksellaan *Pennies from Heaven* (1981) Paras käsikirjoitus -sarjassa. Parhaan käsikirjoituksen BAFTA-ehdokkuudet Potter sai teoksilla *Son of Man* (1970), *Casanova* (1972), *Paper Roses* (1971) ja *Traitor* (1970).

2.1.1 Televisio – Dennis Potterin elämäntehtävä ja päätyökalu

Televisiodraama on ollut Britanniassa tärkeä kulttuurin laji siitä lähtien, kun televisiolähetykset alkoivat vuonna 1936. Alkuaikoina ohjaajat tekivät vain muutamia pieniä muutoksia jo olemassa oleviin teatterinäytelmiin ennen niiden uloslähtettämistä uuden välineen kautta. Tämä perinteiseen kertonut muotoon ja uskollisen tarkkaan ajankuvan rekonstruointiin luottava malli on säilynyt *Masterpiece Theatre* -näytelmien sarjassa. Nämä nostalgiset pukudraamat saavuttivat valtavan suosion, esimerkiksi John Galsworthyn Forsytein tarua (*The Forsyte Saga*, 1967) seurasi Britanniassa 15 miljoonaa katsojaa. *Masterpiece Theatre* -sarjat, kuten *Kahden kerroksen väkeä* (*Upstairs, Downstairs*, 1971-1975; tapahtumien aikaväli 1903-1930) kuvasivat yhtenäistä kansallista menneisyyttä.

Faabeleille sopivin klassinen kehys oli edvardiaaninen aikakausi, koska se oli juuri ja juuri yhteisen muistin ulottumattomissa. Mutta oli olemassa myös toinen, kriittisempi ja vähemmän nostalginen traditio, joka ammensi modernista kirjallisuudesta ja elokuvasta ja käytti monimutkaista kerronnallista materiaalia. Potter edusti tätä traditiota. Populaarikulttuurissa vuosien 1935-1950 välisestä ajanjaksosta on Potterin kuvaamana muodostunut yhtä pysyvä mielikuva kuin Dickensin kuvaamasta viktoriaanisesta aikakaudesta. (Delany 2000.)

1950-luvulla brittiläinen televisiokulttuuri oli suurten muutosten kourissa. Television roolista käytiin kiihkeää keskustelua. Kunnianhimoiset halusivat television yhdistävän kaikki kansanosat ja luokat, toisilla ei ollut mitään ohjelmatarjonnan erikoistumista vastaan. Monopoliasemaa pitävä BBC yritti tavoittaa mahdollisimman suuren yleisön tarjoamalla sekalaisen paketin viihdettä, vakavaa draamaa ja ajankohtaisohjelmaa. Televisiokriitikot, kuten Potter, yrittivät parhaansa mukaan varmistaa laadukkaan ohjelmatarjonnan ja rohkaisivat lahjakkaita kirjoittajia ja ohjelmantekijöitä löytämään oman paikkansa televisiossa. Arvostelujensa kautta Potter oli mitä suurimmassa määrin mukana television uudistusprosessissa ja hänestä tuli yksi brittiläisen televisiokritiikin tienraivaajia. (Stead 1993, 44-46.)

Glen Creeber korostaa, että kirjoittajan rooli on aina ollut keskiössä televisiodraamassa. Syyt tähän ovat osaksi historialliset eli television yhteydet radion historiaan sekä kulttuurinen samaistuminen teatteriin. 1950-luvun television elävä luonne edisti näkemystä, että televisio oli ikkuna maailmaan, jonka tavoitteena oli elävien kuvien välittäminen kotikatsomoihin. BBC katsoi aineistonsa ja taiteellisen perintönsä vuoksi olevansa sukua teatterille. Tämän käytännön seurauksena varhainen televisiodraama tarjosi hyvin vähän omaa esteettistä näkemystä ja studioista tuli teatterinäyttämöiden laajennettuja versioita. Televisio sai maineensa 'maailman suurimpana teatterina'. Kirjoittajan korostettua asemaa myös kritisoitiin. Painotettiin, että teksti on vain yksi osa taideteosta. (Creeber 1998, 20-21.)

Suoraan televisiolle kirjoitettua draamaa alkoi kuitenkin ilmestyä 1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa. 1960-luvun englantilaisessa kulttuurivallankumouksessa televisiolle oli avainrooli, koska se pystyi kommentoimaan ilmiöitä nopeasti. Esiin tuli lahjakkaita ohjaajia, kuten Ken Loach, sekä tuottajia, kuten Tony Garnett, mutta silti huomio oli edelleen kirjoittajissa. Ohjaajaa pidettiin teknisenä asiantuntijana ja ohjailijana, kirjailija oli luova auktoriteetti. Puhuttu kieli oli tärkeämpää kuin visuaalisuus. 1980-luvulla siirryttiin kuitenkin pois studiodraamasta ja alettiin käyttää filmiä. Tämä muutti suuresti sitä, miten televisiota sekä tehtiin että vastaanotettiin. BBC:n Draamaosastosta tuli

BBC:n Elokuvaosasto ja Channel Four Films sekoitti entisestäänkin televisiolle kirjoitetun draaman ja elokuvan rajoja tuottamalla produktioita, jotka oli suunnattu sekä televisiolle että elokuvaleivitykseen. (Creeber 1998, 2; Stead 1993, 72-73.)

Uransa aikana Potter hankki itselleen maineen haastavana ja kiisteltyinä kirjoittajana, jolle televisio oli kokeilujen ja riskinoton luvattu maa. Hitaasti mutta varmasti Potter uudisti normeja, joilla televisiota tänä päivänä arvioidaan. Hän sekoitti korkeakulttuurin ja viihteen rajoja tehden televisiosta monitasoisen välineen ja varteenotettavan taidemuodon. (Creeber 1998, 1.) Televisiossa Potter löysi tarkoituksilleen ja intohimolleen täydellisen välineen. Omien sanojensa mukaan hänen sisäiset ristiriitansa eli kantamansa syllisyys ja ahdistus juuriensa ja nykyminän välillä ohjasi häntä kohti televisiota. Television maailma oli kirjava ja hajanainenkin, mutta myös valtava mahdollisuuksien kenttä. (Fuller 1993, 14.) Potter uskoi televisioon. On sanottu, ettei kukaan ennen Potteria ollut suhtautunut television tarjoamiin mahdollisuuksiin yhtä kiihkeästi ja vakavasti kuin Dennis Potter (Stead 1993, 46). Potterin mielestä televisio oli demokraattisempi väline kuin esimerkiksi teatteri tai elokuva (Creeber 1998, 1). Televisio oli enemmän kuin tuote, jonka voi hinnoitella; se toimi omalta osaltaan demokraattisen yhteiskunnan itseilmaisun muotona (Coughlan 1993). Potterilla oli unelma ja sen toteuttamiseksi ei voisi olla sopivampaa välinettä kuin televisio. Potterin unelma oli television tarjoama mahdollisuus niin sanottuun yleiseen kulttuuriin, siihen, että kaikenlaiset ihmiset katsoisivat samaa ohjelmaa yhtä aikaa ympäri valtakunnan. Potter siis halusi yhdistää erilaisten katsojien kokemuksen. Tämä oli hieno mutta kestävä unelma, ja Potter luopui siitä ajan myötä, mutta alkujaan tämä unelma oli se voima, joka Potterin ajoi television pariin. (Fuller 1993, 24.)

Graham Fuller (1993) sanoo, että Potterille draama on viimeinen väline, jolla voidaan käsitellä maailmaa tarjoamatta välitöntä mielipidettä ja maailmanselitystä. Potterin mielestä ei ole kiinnostavaa tarjota vain yhtä näkökulmaa, selittää asiaa vain yhdellä tavalla. Draama sijaitsee näkökulmien eri mahdollisuuksissa ja niiden välisessä jännityksessä, kaikki näkökulmat ovat läsnä yhtä aikaa. Tästä syystä Potteria eivät juurikaan kiinnostaneet yleisön erilaiset tulkinnat ja mielipiteet, fiktion kuuluu Potterin mielestä erottamattomasti sen moniselitteinen luonne. Potterin mielestä fiktio lakkaa olemasta fiktiota silloin, kun kirjoittajalla on vain yksi sanoma mielessään, vain yksi suunta, johon hän haluaa vastaanottajan menevän. Silloin fiktiosta häviää metaforisuus ja sävyt ja teoksesta tulee poleeminen, väite. Potterille tällainen kuuluu proosaan, esseistiikkaan, ei draamaan. Verrattuna esimerkiksi dokumenttelokuvaan tai reportaasiin fiktio ja draama voi Potterin mukaan kertoa nimenomaisesti sisäisen totuuden ja välttää epärehellisyyttä, jota dokumentin väistämätön rajaaminen vaatii. Potterin mielestä draama on juuri totuuden kertomista. (Fuller 1993, 11, 25, 49.)

Creeberin mukaan Potterin draama alkoi vähitellen muuttua kokonaan visionääriseksi inhimillisen kokemuksen henkilökohtaiseksi ja psykologiseksi kuvaukseksi. Sisäisten maailmojen kuvauksesta tuli Potterin työn pääkiinnostuksen kohde. Potter uskoi pieniin tapahtumiin, 'varjoihin seinillä': varsinkin lapsen maailmassa pienillä asioilla on monesti valtava merkitys. Tulevissa töissään Potter kuvasi lapsuuden muistoja, enkeleitä ja erityisesti piruja, ihmisen mielikuvituksen välähdyksiä ja varjoisia sopukoita mitä intiimeimmissä olosuhteissa, kuten ihmisten kotioloissa. Massakulttuuri ja kansankulttuuri, viattomuus ja korruptio, menneisyys ja nykyisyys sekoittuivat jatkuvasti toisiinsa tuottaen monimutkaisen sekoituksen petosta, syyllisyyttä ja epämääräistä menetyksentunnetta. Potter kielsi aina olevansa nostalginen, mutta silti hänen töistään voi erehtymättömästi löytää halun palata menneisyyteen ja muuttaa sitä paremmaksi, etsiä se kohta, josta lähtien kaikki meni vääjäämättä vikaan. Potterilla oli aina tarve yhdistää kaksi maailmaa, näkyvä ja näkymätön, ja tutkia myyttisen menneisyyden yhteistä muistia ja kulttuuria. Jatkossa Potterin vaikutteet eivät enää tulleet teatterista tai edes televisiodraamasta vaan brittiläisen romantiikan kirjallisesta perinteestä. Potter jatkoi työskentelyä televisiossa, mutta hän jatkoi myös taistelua sen hallitsevia muotoja ja rakenteita vastaan. (Creeber 1998, 63-64.)

Creeber (1998) sanoo, että Potterin elämäntyön televisiossa voi nähdä pohjautuvan brittiläisen televisiohistorian varhaiseen vaiheeseen, ja hänen tuotantoaan tulee tarkastella tässä historiallisessa kontekstissa. Potter ymmärsi ainutlaatuisella tavalla uusien kulttuuristen energioitten ja television välisen yhteispelin mahdollisuudet. Kirjoittajana Potter heijastelee sodanjälkeistä brittiläistä historiaa ja hänen tuotannossaan näkyvät valtavat yhteiskunnalliset, kulttuuriset ja poliittiset muutokset, joita brittiläinen yhteiskunta kohtasi 1900-luvun alkupuolella. Ihmisen heikkouksia kuvaavana draamatikkona Potterin voisi liittää myös amerikkalaiseen teatteriperinteeseen. Potter kulkee Eugene O'Neillin ja Tennessee Williamsin jalanjäljissä, jotka osoittivat, että rakkaus, viha, julmuus, synty ja hyvitys voivat kaikki esiintyä niinkin pienessä yksikössä kuin perhe, ja että nämä tunteet ja asiat pitää käsitellä juuri siinä ympäristössä, jossa ne ovat läsnä. Myös Potter manasi pirut ensin esiin, ja sen jälkeen hävitti ne. Potteriin ovat vaikuttaneet kirjoittajat ja kriitikot, kuten George Orwell, Richard Hoggart ja Raymond Williams, jotka edustivat brittiläistä sosialismia, mutta myös postmodernit ja postfeministiset aatteet. Potterille ovat antaneet vaikutteita myös romantikot, kuten William Hazlitt, William Wordsworth ja Samuel Taylor Coleridge, modernistit, esimerkiksi Virginia Woolf ja Marcel Proust, sekä elokuvantekijöistä Alain Resnais ja Ingmar Bergman. Näytelmäkirjailijoista Potter sai vaikutteita muun muassa Samuel Beckettiltä, Harold Pinteriltä ja John Osbornelta. Potterin oma draama sijaitsee kaikkien näiden voimakkaiden vaikutteiden välillä kamppailien rai-

voisasti luodakseen täysin oman draamatyylinsä ja tekniikkansa. (Creeber 1998, 3, 41, 196; Stead 1993, 73, 132.)

Ib Bondebjerg (1992, 161-162) on tutkinut intertekstuaalisuutta ja metafiktiota televisiossa. Hänen mukaansa modernin television 'fiktiokone' (*fiction-machine*) on sekä myyttinen (kerronnallinen) että runollinen kone. Perinteisillä kriitikoilla on elististikulttuurin näkökulmasta käsin ollut taipumus painottaa televisiofiktio myyttistä ja sovinnasta kerronnan muotoa. Postmoderni kriittinen teoria väittää, että elitististä kulttuuria, avant garde -kulttuuria ja niin kutsuttua massakulttuuria jakavat rajat ovat enenevässä määrin sekoittuneet: televisio luo sekakulttuurin, jossa valtavirta kohtaa kokeellisen ja populaaripoetiikka sekoittuu antinarratiivisiin ja metafiktiivisiin muotoihin. Dennis Potterin televisiofiktio heijastelee tätä tilannetta hyvin kirikkaasti. Se ei ollut vain yksi versio nyt televisionkin saavuttaneesta klassisesta avant gardesta, pikemminkin Potterin television käyttö voidaan nähdä oireena laajemmasta tendenssistä, jossa valtavirta ja kokeellisuus sekoittuvat uudella tavalla. Tämä ilmiö ei ole pelkästään eurooppalaisen avant garde -kulttuurin trendi, vaan elinvoimainen osa laajemmallekin levinnyttä postmodernismin kulttuurista tilaa. (Bondebjerg 1992, 161-162.)

Postmodernin populaarikulttuurin estetiikassa on kuitenkin kaupallisempi muoto erotettava kriittisemmästä muodosta. Potter edusti jälkimmäistä. Monet metafiktiivisistä ja intertekstuaalisista keinoista postmodernissa populaaritelevisiossa ja -elokuvassa voidaan luokitella pelkiksi kikoiksi laajemmassa narratiivisessa taustassa. Potterin televisiofiktio menee selvästi pidemmälle. Hänen töisään metafiktiivistä ulottuvuutta ja intertekstuaalisia vihjeitä käytetään fiktiivisessä prosessissa luomaan keskustelua narratiivisuuden ja elämän välillä kuten mielen, ruumiin, tunteiden ja havaintojen prosesseissa. Nämä tapahtuvat narraatioissa, jossa on populaareja, realistisia, moderneja ja postmoderneja piirteitä. Bondebjergin mielestä Potter oli malliesimerkki kriittisestä postmodernistista. (Bondebjerg 1992, 162-163; 179.)

Kuten Peter Stead sanoo, maailmassa tuskin on toista maata, jossa televisiotutkimus on elimellisempi osa nykykulttuurintutkimusta kuin Englannissa. Väline on ollut brittiläiselle yhteiskunnalle tärkeä, se on seurannut mukana historiallisissa muutoksissa ja kulttuurisessa kehityksessä. 1960-luvun brittiläisessä akateemisessa maailmassa suurin osa kulttuurintutkimuksesta koski televisiota. Potter oli aina peräänkuuluttamassa huomiota televisiolle ja siitä välittämiseksi. Kulttuurintutkimuksen lähtökohdat erosivat kuitenkin Potterin ajattelusta, joten ei ole ihme, ettei Potterille omistettu paljonkaan huomiota näissä tutkimuksissa. Potter ei ollut akateemisen maailman suosiossa, vaikka

muut kuin akateemiset kriitikot pitivät häntä television suurimpana kirjoittajana. Akateemisessa tutkimuksessa Potter sijoitettiin marginaaliin, suureksi osaksi poliittisista syistä. Vasemmiston piti kirjoittaa näytelmiä, joissa kuvattiin luokkayhteiskunnan vääryyksiä ja shokeerata itsetyytyväistä porvaristoa. Varsinainen saavutus televisiossa oli naturalismi, ensin yksittäisissä näytelmissä ja sitten sarjoissa. Rikos- ja poliisisarjat alkoivat vallata alaa, ja ne tyydyttivät sekä yleisöä, tutkijoita että kriitikkoja. Vähitellen saippuaopperoista tuli television suosituinta antia, ei yksin yleisön keskuudessa, vaan myös akateemisessa maailmassa. Tutkijat käänsivät selkensä laadulle ja olivat kiinnostuneita vain saippuaopperoiden fiktiivisistä ihmissuhteista ja massojen viihdyttämisestä. Kaikki tämä oli hyvin kaukana Potterin näkemyksistä, toiveista ja tarkoituksista television suhteen. Potterilla oli hyvin vähän tekemistä siinä prosessissa, jossa televisiosta tehtiin tyhmistävän helppo, kuten siinäkin prosessissa, jossa akateeminen maailma erotti televisiokritiikin ja -tutkimuksen 'oikeasta, vakavasta' kritiikistä ja siitä keskustelusta, mikä on vakavaa ja vaativaa. (Stead 1993, 47-48.)

Sen sijaan ammattilaisten keskuudessa Potteria pidettiin ennen kaikkea hyvin ammattitaitoisena, etevänä ja luotettavana kirjoittajana ja televisio tekijänä. Kuitenkin jokaisen hänen työnsä kohdalla riideltiin, usein jo ennen ohjelman lähettämistä ja aina jälkeenpäin. Riidat johtuivat suureksi osaksi kanavien välisestä kilpailusta, eivätkä Potterin ohjelmat tunnetusti olleet niitä keveimpiä ja helpoimpia. Suuren yleisön joukossa Potterin nimestä oli tullut pahamaineinen, hänen jokaista työtään seurasi kohu. Vaikka esteet, vastustus ja valitukset varmasti suututtivatkin kirjailijaa, ei huomio ollut pelkästään pahasta. Ohjelmien laajalle ulottuva odotus ja niiden jälkeiset keskustelut tyydyttivät Potteria, jota puritaanien hyökkäykset eivät haitanneet, päinvastoin. Potter saavutti maineensa ja asemansa nopeasti. (Stead 1993, 70-71.) 1980-luvulla Potter oli jo kansallinen instituutio, hänen nimensä tae omalaatuisesta ja haastavasta brittiläisestä televisiosta. Hänen työtään arvostivat sekä kriitikot että yleisö. (Stead 1993, 104-105.)

Siitä, millainen Potter oli työtoverina, on kirjoitettu verrattain vähän. Richard Eyre (1996) toimi BBC:llä tuottajana *Play for Today*n aikoihin. Hänen mukaansa Potter saattoi olla yhteistyökumppanina hankala ja kontrolloiva. Suhteet Potterin ja ohjaajien välillä olivat usein riitaisia; Potter tuli ohjaajien kanssa hyvin toimeen vain, jos he tekivät juuri niin kuin hän halusi. Eyre väittää, että Potter kohteli ohjaajia ikään kuin vain oman ilmaisunsa välineinä, ei itsenäisinä tekijöinä. Käsikirjoitukset olivat hyvin kirjaimellisia ja tarkkoja; Potter konkreettisesti määräsi, mihin kamera piti sijoittaa tai mistä filmiä tuli leikata. Ammattilaisille, kuten ohjaajille, tällainen oli hyvin rajoittavaa. Toisaalta taas Potter oli auktoriteetti, hänen tapansa oli monesti joka tapauksessa paras tapa. Eyren mielestä Potterin tapa ohjata oli samanlainen kuin hänen suhtautumisensa kaikkeen muuhunkin: kitsas,

antelias, tunteellinen, ilkeämielinen ja kiukkuinen. Ristiriitainen siis, kuten aina Potterin ollessa kysymyksessä. (Eyre 1996.) Toisinkin on todistettu. Jon Amielin ja Potterin yhteistyö *The Singing Detectiven* kimpussa sujui suhteellisen kitkattomasti, Potter antoi Amielille paljon taiteellista vapautta eikä hengittänyt työryhmän niskaan kuvauspaikoilla.

Peter Steadin mielestä Dennis Potterin merkitys brittiläiselle televisiolle, ja televisiotaidelle yleensä, on ollut käännteentekevä. Hänen suhteensa televisioon oli syvästi henkilökohtainen ja hänen työnsä tulee säilymään yhtenä poikkeavimmista koko välineen historiassa. (Stead 1993, 47-48.) John J. O'Connorin (1994) sanoin: maailmassa, joka on 'disneyfioitu' (*Disneyfied*) teemapuistiksi ja perhevihteeksi kutsutuksi hahmottomaksi olioksi, Potter pysyi aggressiivisen aikuisena. Richard Eyren (1996) tuntojen mukaan television tulevaisuutta luonnehtii kasvava huoli sen puolueettomuudesta. Puolueettomuus on Eyren mielestä kuitenkin taiteen vihollinen. On varottava, ettei taiteellisen näkemyksen yksilöllisyys ja tekijän valta rajoitu pelkästään teatteriin, vaan niiden tulee saada kukoistaa myös televisiossa, viestintävälineistä suosituimmassa. Dennis Potter oli televisiolle kirjoittavista taiteilijoista huomiota herättävin ja hänen valloittamansa maaperä menetetään, jos brittiläinen televisio seuraa amerikkalaisen kollegansa jalanjäljissä.

2.1.2 Tyyli ja tekniikat – Dennis Potter uudistajana

Tekniikan kehityksen ansiosta televisio pääsi vähitellen 1960-luvulla irtautumaan teatterinomaisuudesta, eikä televisiodraamatikoiden tarvinnut enää mukautua aristotelisiin vaatimuksiin ajan ja paikan yhteydestä. Materiaalin editointi ja nauhoittaminen oli nyt mahdollista, 16-millimetrinen filmin käyttö, paremmat kamerat ja valaistusmahdollisuudet antoivat kirjoittajille suuremman vapauden tutkia ja kokeilla television mahdollisuuksia. Potter hylkäsi dokumentaarisen realismin ja halusi uutta tekniikkaa käyttämällä luoda televisiolle kokonaan uuden kieliopin. Creeberin mukaan televisionäytelmä *Stand up, Nigel Barton* (1967) voidaan nähdä tällaisena pyrkimyksenä pois ulkoisesta realismista kohti ihmismielen sisäisten toimintojen kuvausta. Potterin mielestä televisio oli varustettu mahdollisuudella sisäiseen kieleen ja sen avulla hän halusi kuvata ihmisen tunteita ja fantasioita koskien omaa elämäänsä ja elämäntilanteitaan. Näytelmän päähenkilön Nigel Bartonin henkilöahmo heijastelee tätä sisäistämisprosessia. Nigelin henkilökohtainen ja sosiaalinen hajoaminen kuvataan yleisölle uudella ja omintakeisella tavalla, sisäisen yksinpuhelun kautta. Näytelmän voima ja polttopiste on yhden mielen kuvauksessa. Aika- ja paikkakäsitykset muotoutuvat vain päähenkilön silmien ja muistojen kautta. Tällaista televisiodraaman lähestymistapaa on yleisesti nimitetty Potterin non-naturalistiseksi (*non-naturalism*) tekniikaksi. Termi itsessään on epäselvä ja epätarkka, mut-

ta se oli elintärkeä Potterille, joka uskoi, että television pitäisi kehittää ikioma muotokieli. (Creeber 1998, 54-56.)

Non-naturalismin määrittelemiseksi on ensin määriteltävä naturalismin ja realismin eroavaisuudet. Naturalismi käsitetään yleensä haluna ilmaista tosielämästä hyvin yksityiskohtainen illuusio, kun taas realismi ei pyri esittämään suoria tai yksinkertaisia todellisuuskuvia. Naturalismi on ikään kuin pinnallinen, staattinen tapa kuvata ulkoista todellisuutta, kun taas realismi kuvaa dynaamista, olennaista ja pinnanalaista historiallista liikehdintää. Tässä valossa nähtynä sekä Ken Loachin ja Tony Garnettin draamalliset dokumentit ja Potterin non-naturalismi ovat yritys luoda televisiodraamaan oma dynaaminen realisminsa. Loach ja Garnett keskittivät draamallisen fokuksensa kuvauksen yksityiskohtaiseen tarkkuuteen eli todennäköisyyteen, kun taas Potter aivan päinvastaisesti yritti non-naturalistisella tekniikallaan kumota tämän television todennäköisyyskonvention. (Creeber 1998, 54-55.)

Potterille naturalistinen televisiodraama oli rajoittavaa, hän halusi mielellään rikkoa naturalistisen kuvauksen konventioita. Potter tavoitteli syvempää ja dynaamisempaa realismia, eikä halunnut kuvata elämää sellaisena, kuin se on, vaan kuvata sitä, mistä elämässä on kyse. Potter halusi kuvata ihmismielen psykologisia maisemia mieluummin kuin ulkoista, näkyvää todellisuutta. Televisionkatselun perusajatus oli, että katsoja vain katselee asioita ja pitää television tarjoamaa kuvaa maailmasta totena. Potterille tämä oli petosta, koska maailma ei koskaan ole juuri sitä, miltä se näyttää päälle päin. Ulkoisia olosuhteita todempaa todellisuutta Potterille oli ihmisen sisäinen maailma eli ajatukset, tunteet, halut, mielialat, muistot, toiveet, haaveet, katumukset ja niin edelleen. Potter ajatteli, että koska kaikki edelliset sekoittuvat näkyvään todellisuuteen, se tarkoittaa sitä, että todellisuutta ei olisi ilman tunteita, joita Potterin mielestä pystyi kuvaamaan vain non-naturalistisin keinoin. Potterille non-naturalismi oli ihmisen ajattelun riippumattomuuden viimeinen linnake naturalismin käskyvaltaa vastaan. Non-naturalismi ei pane ajattelemaan vaan tuntemaan. Potterille non-naturalismi oli aistillisuutta, virtuaalitodellisuutta ja kyberneettistä avaruutta, siis hengen ja sielun lentoa. (Creeber 1998, 55; Fuller 1993, 30-31.)

Käsikirjoittajalle epätavalliseen tapaan Potter oli mukana produktioidensa kaikilla osa-alueilla. Käsikirjoituksen lisäksi hän vaikutti sekä sarjan kuva- että äänimaailmaan. Jo niinkin varhaisessa näytelmässä kuin *Moonlight on the Highway* (1969) näkyi Potterin kiinnostus populaarimusiikin käyttöön osana televisioiteostensa dramaturgiaa. Potter käytti näytelmässä Al Bowllyn iskelmiä, ja on sanonut, että tuohon aikaan hän ajatteli laulujen käyttöä ikään kuin puolitetöisesti, esimerkiksi ni-

meämällä näytelmiä laulujen mukaan. Potter ikään kuin kypsyteli mielessään kysymystä, miten tuota iskelmien energiaa, joka häntä niin kiinnosti, voisi käyttää hyväksi näytelmissä. (Fuller 1993, 84.)

Potter halusi musiikin olevan jotain muuta ja enemmän kuin pelkkää taustamusiikkia tapahtumille, hän halusi antaa musiikille aivan oman roolinsa teoksissaan. Arthur Parkerin hahmo televisionäytelmässä *Pennies from Heaven* (1978) oli Potterille kaiken alku. Arthur Parker möi lauluja, joten oli sopivaa panna hänet laulamaan, kuten myös ihmiset hänen ympärillään. Non-naturalistinen, vieraannuttava tekniikka oli Potterille paras tapa saada musiikki keskeiseksi osaksi koko näytelmää. *Pennies from Heavenissa* lauluja käytettiin siirryttäessä kohtauksesta toiseen. Musiikkikappale ei kuitenkaan ollut välisio eikä lisäke, vaan olennainen osa draamaa, ja musiikin oli tarkoitus kuvata henkilön ajatuksia. Potter halusi myös erottaa oman metodinsa musikaalista, jossa näyttelijät esittävät lauluja itse. Potterin teoksissa laulut ovat muuttuneet ja muotoutuneet henkilöitten omia ajatuksia kuvaaviksi mielen tuotoksiksi. Jos näyttelijät olisivat puhjenneet laulamaan itse, koko Potterin hakema draamallinen teho ja tarkoitus olisi kadonnut. (Fuller 1993, 85.)

Potter käytti töissään musiikkia ja musikaalinumeroita lähinnä kolmella eri tavalla: perinteisesti kuvaamaan tai vahvistamaan romanttisia suhteita henkilöahmojen välillä, etäännyttämään tunnetasolla yleisöä teoksen henkilöahmoista ja kuvaamaan henkilöahmojen hallusinatorisia mielentiloja (Marinov 2000, 201). Potterin non-naturalistisen metodin kuuluisimmat ja menestyneimmät televisiosarjat olivat *Pennies from Heaven* (1978), *The Singing Detective* (1986) ja *Lipstick on your Collar* (1993). Nämä näytelmät muodostavat trilogian, jossa Potter käytti iskelmiä ideoiden sanansaattajina välittääkseen kuvan populaarikulttuurin välittävistä vaikutuksista Englannissa 1930-, 1940- ja 1950-luvuilla. Näissä sarjoissa henkilöahmot eivät puhkea laulamaan, kuten klassisissa Hollywood-musikaaleissa, vaan esittävät numeroita synkronoidun huulilaulutekniikan avulla ilmaisten laulujen sanoitusten ja melodioitten kautta henkilöiden tunteita. Ominaista Potterille oli laulujen saumattomuus tarinankulun kanssa, laulut alkavat ja loppuvat kuin kuuluen itse tarinaan, ilman taukoja tai siirtymisiä. Laulunumerot ovat yleensä myös komediallisia ja hyvin intensiivisiä. (Fuller 1993, 80.)

Potter käytti lauluja hyvin eri tavoin kussakin sarjassa. Graham Fullerin mukaan *Pennies from Heaven* -sarjassa Potter käyttää lauluja optimistisessä toiveikkuuden hengessä, kun taas P. E. Marlow'lle (*The Singing Detective*in päähenkilö) laulut ovat ahdistavia ja pelottaviakin hallusinaatioita, myrkyllisiä kipeitten muistojen airueita. *The Singing Detective* oli paljon monimutkaisempi kuin *Pennies*

from Heaven. Jälkimmäisessä Arthur Parker uskoi lauluihinsa ja niiden levittämiseen minne ja millä tavalla hyvänsä, hän uskoi niiden totuudellisuuteen. Philip Marlow taas vastusti lauluja eikä uskonut niihin, hän korkeintaan käytti niitä samaan tarkoitukseen kuin mielessään kirjoittamaansa halpaa dekkaria: ne paljastivat hänelle, kuinka paljon hänen naisvihansa ja itsesäälinsä oli kietoutunut hänen kirjoittamaansa roskaan. Marlow yritti koota itseään ja kestää kovaa fyysistä tuskaa, hänelle kirjan kirjoittaminen, laulut ja hallusinaatiot tarjosivat pakopaikan, ehkä tuskallisen ja pelottavan-kin, mutta pakopaikan kuitenkin. Fuller kuvailee, että Marlow'lle laulut olivat kuin häntä kohti heiteltyjä pieniä teräviä kiviä, kun taas Parkerille laulut olivat kiviä, joita hän itse heitteli ympärilleen. Parker oli yksinkertainen sielu, hänelle itsetutkiskelu ja kehittyminen olivat mahdottomuus. Laulut itsessään estivät Parkeria saamasta otetta elämästään, niiden tarjoamaan valemaailmaan hänen oli helppo uskoa ja paeta. *The Singing Detectivessä* taas halpa fiktio, sairaus ja laulut yrittivät yhdessä paljastaa Marlow'lle hänen jähmettyneisyytensä ja alastomuutensa, hän oli pelkkää raivokasta ja julmaa puhetta ilman sisältöä, paitsi ehkä itsesääliä. Marlow kirjoitti mielessään dekkaria estääkseen itseään tulemasta hulluksi, ja tämä kirjoitusprosessi auttoi häntä huomaamattaan kokoamaan elämänsä mielessään. Tässä prosessissa lauluilla oli tärkeä rooli, vaikkakin vastustettuina. (Fuller 1993, 80-87.)

Samuel G. Marinov (2000) esittää monimutkaisemman näkemyksen *Pennies from Heavenin* musiikista. Hänen mielestään tässä sarjassa musiikin tarkoituksena oli tuoda näkyviin henkilöitten piilossa olevat ja jopa synkät puolet. Elokuvan päähenkilöt Arthur ja Elaine ovat epätavallisia päähenkilöitä monimutkaisessa antisankaruudessaan, ja muutkin henkilöt ovat musikaaleille epätyypillisiä hahmoja. Monilla heistä on oma musiikillinen äänensä; sarja musiikkinumeroita, joiden tarkoitus on kuvata henkilöitä ja heidän persoonallisuksiensa muuten salaisia osia. Marinoville *Penniesin* laulunumerot olivat merkityksellisesti rikkaita ja monisävyisiä, mikä ei ole tyypillistä perinteiselle musikaalille. Vaikka jotkut laulut täyttävät perinteisen vaatimuksen romanttisen yhteyden luomisesta henkilöitten välille, suurin osa musiikkinumeroista tekee täysin päinvastaisen vaikutuksen: ne tuhoavat katsojan mahdollisuuden vastaanottaa kohtaus minkäänlaisella romanttisella tai realistisella tavalla. Tästä johtuen hahmoja ei pidetä todellisina persoonallisina yksilöinä vaan arkkityypeinä, tietynlaisen ihmistyyppin edustajina. *Pennies from Heavenin* musiikkinumeroilla on Marinovin mukaan vielä yksi, ehkä kaikkein tärkein ja ainutlaatuisin tarkoitus. Ne ulottuvat henkilöitten alitajunnan kaikkein syvimpään kerrokseen ja paljastavat heidän kaikkein intiimeimmät unelmansa ja halunsa. Juuri tällaisesta musiikkinumerosta tuli myöhemmin Potterin tavaramerkki ja hänestä itsestään merkityksellisin vaikuttaja koko television musikaaligenressä. (Marinov 2000, 198-199.)

Kolmannessa sarjassa, *Lipstick On Your Collar*, joka ajoittuu Suezin kriisin aikaan eli vuoteen 1956 rock and roll -musiikki heijastelee sosiaalisia mullistuksia ja materialismin kasvua. Päähenkilö Hopper on turhautunut ja tylsistynyt rumpali, joka projisoi tylsistymisensä ja turhautumisensa musiikillisiin fantasioihin. Sarjan lauluilla on samantyyppinen rooli kuin lauluilla sarjassa *Pennies from Heaven*, mutta ne ovat kovempia, komediallisempia ja seksuaalisempia, sopivampia 1950-luvun röhkeään ilmapiiriin. (Fuller 1993, 81-82.) Sarjassa tulee hyvin ilmeiseksi brechtiläinen etäännytystekniikka ja sosiaalisten olojen kommentointi eli Potterin sarkastinen näkemys 1950-luvun kulttuurisesta sodasta (Marinov 2000, 200).

Non-naturalistisessa vieraannuttamistekniikassa päällepäin merkityksetön muutos voi muuttaa koko kohtauksen luonteen ja tarinan senhetkisen tunnelman radikaalisti ja nopeasti. Kohtauksen muuttuessa musiikkinumeroksi katsoja etäännyy välittömästi tilanteen tunnelmasta, musiikki muuttaa katsojan havainnointia antaen kohtaukselle ironisen tai jopa pilkkaavan sävyn korostamalla kohtauksen ja henkilöiden teennäisyyttä. Esimerkiksi huulisynkronoitu laulu ja sen yhteydessä usein käytetty tyylitelty, liioiteltu tanssi eivät keinoina mahdollista kohtauksen perinteisen musikaalin romanttista realismia. Yleisö joutuu emotionaalisesti yhä etäämmälle hahmoista. Etäännyttävää vaikutusta kasvattavat vielä non-realistisen näyttelijäntyylin keinot, kuten liioitellut eleet ja ilmeet, kehonkieli sekä äänenkäyttö. Potter pani näyttelijät puhumaan suoraan kameralle ja aikuiset näyttelijät esittämään lapsirooleja. Kaiken tarkoituksena oli poistaa kaikki tuttuuden elementit ja empatiantunteet hahmoja kohtaan ja tehdä heistä enemmän arkkityyppisiä kuin todellisia ihmisiä. Potter halusi tuoda etualalle sattuman, epäsuhtaisuuden ja shokkivaikutukset, mutta ei kuitenkaan kokonaan hylännyt musikaalinelokuvan lajityyppiä, vaan pikemminkin laajensi sen käsitettä. Edellä mainitut tekniikat pakottivat katsojan kyseenalaistamaan tarjotun todellisuuden luonteen. Potterin mielestä paras non-naturalistinen draama harhauttaa katsojaa ja johdattaa tämän tietoisesti miettimään television keskeisiä käytäntöjä. Yleensä televisio näyttää kuvaa kehyksessä, non-naturalistinen draama näyttää nimenomaan kuvan kehyksiä. Tämän tietynlaisen etäännytyksen takia Potterin mielestä non-naturalismi on arvokkaampi tapa lähestyä draamaa ja katsojaa kuin perinteinen. (Creeber 1998, 55; Marinov 2000, 198, 202-203.)

Peter Stead (2000) korostaa Potterin 'showmiesmäisyyttä': Potterin hahmojen ja tarinan tuli aina vaikuttaa voimakkaasti yleisöön, haastaa, shokeerata ja herättää huomiota. Tämä showmies -elementti Potterin tuotannossa hyvin usein johdatteli yleisön huomion pois asian ytimeistä. Kuten monet kriitikot ovat sanoneet, Potterin käsikirjoitukset ovat, paljon muita johtavia televisiokirjoittajia enemmän riippuvaisia loistavasta näyttelijäntyöstä, iskevistä sävelmistä ja kauniista naisista ja

kekseliäästä ohjauksesta ja tekniikasta. Potter pyrki aina viettelemään sekä silmän että korvan, silläkin ehdolla, että mieltä ja tajuntaa harhautettiin. (Stead 2000, 23.)

Potterin koko ura ilmentää syvää kiinnostusta populaarikulttuurin voimaan ja muotoihin. Hänen aikakaudellaan halvoista roskalehdistä, mainoksista, keltaisesta lehdistöstä, B-luokan Hollywood - elokuvista, radiosta ja televisiosta tuli hallitsevia ja jatkuvasti uusiutuvia voimia. Populaarimusiikin käyttämisen ansiosta Potteria on monesti kuvattu suurena popkulttuurin edistäjänä; kirjoittajana, joka sekä töillään että välinevalinnallaan on parsinut umpeen kuilun, joka erottaa korkeakulttuuria ja halpaa viihdettä. (Creeber 1998, 110.) Steve Brien mukaan on yleinen väärinkäsitys, että koska Potter yhdisti massakulttuuria niin sanottuun laatudraamaan hänen täytyi olla suuri populaarikulttuurin edistäjä ja puolestapuhuja. Totuus kuitenkin oli, että Potter inhosi kiihkeästi musiikkia, jota käytti teoksissaan. (Brie 2000, 205.) Potterin uran ehkä suurin ironia onkin siinä, että niistä kahdesta näytelmästä, joissa hän ennen kaikkea syytti ja halveksi popmusiikkia, tuli hänen uransa menestyneimmät (*Pennies from Heaven* ja *The Singing Detective*) (Stead 1993, 127).

Potterin suhde popkulttuuriin ei siis ollut yksinkertainen eikä ongelmaton, hän tuomitsi populaarikulttuurin kasvavan vaikutuksen brittiläiseen yhteiskuntaan ja erityisesti työväenluokkaan. Kirjailija tunnusti popkulttuurin merkittävyyden henkilöhahmoilleen, mutta hänen teoksissaan näkyy hyvin kaksijakoinen suhtautuminen popkulttuuriin kokonaisuutena. Potter tuntui yhtä aikaa sekä ylistävän että pilkkaavan populaari- ja massakulttuuria. Potter pilkkasi massakulttuurin alentavia vaikutuksia ja sentimentaalisia keinoja, mutta silti kautta koko hänen tuotantonsa on löydettävissä silminhavaittavaa kiintymystä samoihin keinoihin, joita hän ivasi. Esimerkiksi *Between Two Rivers*, *Where the Buffalo Roam*, sekä näytelmät ja sarjat, kuten *Moonlight on the Highway*, *Follow the Yellow Brick Road* ja *Pennies from Heaven* paljastivat arvostuksen television myönteisempiä ja inspiroivampia puolia kohtaan. Potterin draama ei koskaan täysin pystynyt peittämään inhoaan massakulttuuria kohtaan, mutta jotkut sen muodoista tulivat hyväksytyiksi, koska ne pystyivät ilmaisemaan 'kuvailematonta', kuten unelmia ja haluja. Potterin suhde popkulttuuriin oli kaksijakoinen, toisaalta se sisälsi pelkoa, toisaalta kiehtoutuneisuutta sen kaupallisten ja sentimentaalisten mytologioiden voimaan. Kaikessa kaupallisuudessaan ja tunteilevuudessaan populaarikulttuuri tuntui tarjoavan Potterille olennaisen roolin nykyajan myytintekijänä. Popkulttuuri tarjosi Potterille myös mahdollisuuden vastustaa vallalla olevaa ideologiaa. (Creeber 1998, 8, 110-112, 144-145; Brie 2000, 205.) Paras tapa vastustaa jotakin on taistella sisältä päin, Potter taisteli diktaattorimaista, yhdenmukaistavaa ja tyhmistävää massakulttuuria vastaan sen omin keinoin, välineen sisällä.

2.1.3 Tuotannon tematiikka

Pottermaa (Potterland) on Peter Steadin (1993) esittelemä termi, jolla hän tarkoittaa Potterin tuotannon tematiikan alkuperää ja olemusta. Potterin lähtökohdat televisiuuralle olivat ristiriitaiset. Katsojan ominaisuudessa hän kritisoi voimakkaasti helppoa, halpaa ja pinnallista ohjelmatarjontaa, hän oli tyytymätön televisioon. Tekijän ominaisuudessa hän hallitsi televisiodraaman moninaiset muodot suvereenisti. Tästä jännitteestä kehittyi hänen omalaatuinen tapansa tehdä televisiodraamaa. Johtuen tyytymättömydestään ja toisaalta henkilökohtaisesta kunnianhimostaan Potter alkoi tarkoituksellisesti tehdä ohjelmia, jotka häiritsivät yleisiä normeja. Hän alkoi kehittää omaa non-naturalistista maailmaansa, Pottermaata, vastaiskuna vallallaolevalle jähmettyneelle ja omahyväiselle tavalle tehdä televisiota. (Stead 1993, 74.)

Potterin tarkoitus oli kirjoittaa sellaista hyvää ja voimallista draamaa, joka haastoi ja häiritsi sekä yleisöä että kriitikkoja, ja hän oli sitoutunut tuottamaan melkein yksinomaan televisiolle. Vaikka suurin osa 1950- ja 1960-lukujen alkuperäisestä poliittisesta ja sosiaalisesta suuttumuksesta olikin jo hävinnyt, Potter etsi jatkuvasti sitä kohtaa, jossa yhteiskunta hyväksikäyttävine ja tekopyhine elementteineen oli vuorovaikutuksessa henkilökohtaisen heikkouden ja haurauden ja perinteisten lohdutustapojen kanssa. Tämä oli Potterin erikoislaatuinen tapa pitää yllä ja jopa syventää ja laajentaa sukupolvensa suuttumusta. Tälle akselille Potterin olivat johdattaneet 1960-luvun puolivälin draamaattiset olosuhteet. Potter oli löytänyt oman aiheamaailmansa. Tulevina vuosina Potterin uskosta television voimaan ja kulttuuriseen keskiöön ja toisaalta omien olosuhteittensa intensiivisiin ja välittömiin vaikutuksiin syntyi liitto, joka oli perusta hänen teemallisen materiaalinsa etsinnälle. Tämä perustavanlaatuinen yhdysside tarjosi Potterille paikan kehittää ja varioida teemojaan. Potter ikään kuin keskitti ajatuksensa ja mielenkiintonsa teemoihin, jotka kumpusivat menneisyydestä, nykyisistä olosuhteista ja siitä, miten asiat olisivat voineet olla. (Stead 1993, 75-76.)

Potterin suhde teostensa teemoihin ei juuri koskaan ollut yksinkertainen. Vaikka Potter oli kiintynyt menneisyyteen, hän inhosi ja pelkäsi sen kapeutta ja rajoittavuutta. Syvän uskonnollisen etsinnän ja maailmankäsityksen rinnalla kulki intohimoinen viha järjestäytynyttä uskontoa ja kristillistä moraalista kohtaan. Populaarikulttuurin luomat kiiltävät ja sentimentaaliset unelmat ja näyt toisaalta vetivät Potteria puoleensa, toisaalta populaarikulttuurin korruptoitunut ja korruptoiva modernin elämän kaupallistaminen herätti Potterissa katkeraa halveksuntaa. Intohimoista tarvetta seksuaaliseen ylemmyyteen varjosti pelko ja aggressio naisia kohtaan, jotka väistämättä viettelevät hänen kidutettuja miespäähenkilöitään. (Creeber 1998, 5.) Potterin hahmot ovatkin aina kuin jumissa kahden

maailman välissä; jatkuvalla törmäyskurssilla menneisyyden ja nykyisyyden, lapsuuden ja aikuisuuden, muistin ja sen tukahduttamisen, epäkaupallisuuden ja kaupallisuuden, fantasian ja todellisuuden, hyvän ja pahan, viattoman ja saastuneen välissä. (Creeber 1998, 9.) Keskeistä Potterin tuotannolle sen monimutkaisuudesta huolimatta on kuitenkin syvä humanisuus ja huumori. Tuotantoa leimaa omalaatuinen tragikomediallinen muoto; Potter kuvaa niin kutsutun tavallisen ihmisen absurdeja ja surrealistisia unia, yksilön elämännälkää huolimatta elämän murskaavasta ennalta-arvattavuudesta. (Creeber 1998, 2.) John J. O'Connor sanoo osuvasti, että Potter on huumorissaankin hyvin vakava (O'Connor 1988).

Potterin tuotannon teemoja olivat muun muassa nostalginen viha-rakkaussuhde kotiseutuun ja menneisyyteen, ristiriitainen kiintymyssuhde populaarikulttuuriin ja -musiikkiin, miehen seksuaalisuuden pimeät ja vaaralliset voimat, seksuaalisuuden tukahduttaminen ja sen seuraukset ja tietoisuus pahuudesta. Keskeisiä teemoja olivat myös syyllinen ja ahdistunut suhde sosiaalipolitiikkaan ja -luokkiin, inhon ja epätoivon tunteet modernia elämää kohtaan, hengellinen nälkä ja tavoiteltava suhde vapauttavaan Jumalaan ja petoksen ja hyväksikäytön pintaantuomat kivuliaat prosessit. (Creeber 1998, 2; For Dennis Potter, 1994; Sierz 1995.) Potterin kuuluisia 'pakkomielteitä' olivat muun muassa junat ja prostituoidut, venäläiset vakoojat, cowboyt (ja Amerikka yleensäkin myyttisenä vastakohtana Britannialle), tupakka, petokset, art deco -sisutukset, neuroottiset opettajattaret, oidipuskompleksi ja lapsuus (Delany 2000). Ainutlaatuisen Potterista teki juuri hänen tapansa käsitellä teemojaan; niiden kautta hän tutki epämuodikkaita ilmiöitä kuten julmuutta, sairautta, perhelivettejä ja uskontoa (Stead 1993, 72). Ron Simonin (1993) sanoin jokainen Potterin draama on tutkimus ihmisen tilasta, etevämmyyden ja vapautuksen etsinnästä näennäisesti kolkossa maailmassa, josta merkitykset ovat kadonneet.

Uskonnon ja henkisen pelastuksen epätoivoinen etsintä oli yksi Potterin tuotannon keskeisiä kysymyksiä, vaikka kriitikot usein ohittivatkin sen. Hänen henkilöhahmonsia yrittivät jatkuvasti etsiä henkilökohtaisen pelastuksen muotoja maailmassa, joka tarjosi hyvin vähän varmuutta, heijastellen näin modernismin merkityksen etsintää jumalattomassa universumissa. Hänen päähenkilönsä kääntyivät epätoivossaan jatkuvasti kohti Jumalaa, jota ei joko ole tai joka vain on kykenemätön tai haluton vastaamaan. Kuitenkaan hahmot eivät koskaan todella lakkaa kaipaamasta 'uskonnollista' tunnetta maailmasta, tunnetta, jonka he ensimmäisen kerran kokivat lapsena. (Creeber 1998, 70-71.)

Stead huomioi, että jo varhain urallaan Potter oli oppinut käsityksen kristillisyydestä lohdun lähteenä ja vielä maallistuneempanakin Potter jatkoi tämän käsityksen tutkimista. Jo aikoina, jolloin muut

eivät joko väittäneet uskonnosta tai tuomitsivat sen jonkinlaiseen emotionaaliseen ja valmiiksi ajateltuun malliin, Potter oli alkanut tutkia mitä henkilökohtainen usko voisi merkitä stressitilanteissa. Potterin kristillisyyden käsittelylle oli olennaista hänen painotuksensa tiettyyn paradoksiin. Uskontoa tarvitaan eniten heikkouden ja epätoivon hetkillä, jolloin ratkaisu ja ongelma väistämättä sulautuvat yhteen. Jumalaa etsitään epätoivoisesti tilanteessa, jossa uskoa koetellaan. Tämä paradoksi ei ollut uskonnoissa vieras ilmiö. Potter oli jatkuvasti tietoinen myös muista lohdun lähteistä, joista vähäisin ei ollut populaarikulttuuri, joka niin monille ihmisille oli korvannut järjestäytyneen uskonnon. (Stead 1993, 81.)

Lupauksen ja tarpeen suora yhteys on se asia, joka tekee Potterin työstä niin vaikuttavan ja särmikkään ja tässä mielessä hänen kristillinen kasvatuksensa oli olennaisessa osassa. Potter oli aina ollut syrjässä protestanttisen kirkon perinteisistä anglikaanisista menoista; hän oli aina kuulunut pienempään uskonnolliseen lahkoon, joka korosti ihmisen henkilökohtaista suhdetta Kristukseen. Se, mikä teki tämän suhteen mahdolliseksi ja niin vetovoimaiseksi, oli jumalanpalveluksissa käytetty kieli, joka oli hyvin todellisen tuntuista ja suoraan yhteydessä ihmisen ahdistukseen, pelkoihin ja tarpeisiin. Kristus tuli todelliseksi vain, koska tieto synnistä oli todellista, pelastusta toivottiin hartaasti, koska nurkan takana vaani tuomio. Armon ja sovituksen käsitteet olivat myös tärkeitä, koska elämä itsessään oli niin sekavaa. Hyvin usein todellinen usko syntyi aivan liian todellisesta heikkouden ja kauhun tunteesta. Potter vieraantui kirkkonsa tylystä autoritaarisuudesta ja siitä, miten kirkko käytti voimallisesti hyväkseen seurakuntalaistensa heikkouksia. Huolimatta uskonnollisesta kaipauksesta töissään Potter kieltäytyi jatkuvasti hyväksymästä mitään perinteistä, järjestäytyntä tai 'oikeaoppista' näkemystä uskonnollisesta kokemuksesta. Kuitenkin, kaikesta kehittymisestään ja menestyksestään huolimatta hänen pohjimmaisat tarpeensa säilyivät. Hän pystyi torjumaan väärät lupaukset ja propagandan ja silti uskomaan, että 'kaikki ihmiset ovat syntisiä'. (Stead 1993, 129-130; Creeber 1998, 71.)

Uskonnollisena kirjoittajana Potter muuttui jatkuvasti. Hänen teoksissaan näkyi kehitys pessimistisestä agnostisuudesta varovaiseen, mutta selvästi havaittavaan uskoon johonkin korkeampaan voimaan. Potter omaksui vähitellen syvästi hengellisen ja romanttisen maailmankäsityksen ja tavan kuvata maailmaa teoksissaan. Hänen tuotantonsa uskonnollisiksi teemoiksi muodostuivat muun muassa henkilökohtaisen uskon ja epäilyn ja uskonnon monimutkaiset suhteet. Potterin hahmoille hyvän ja pahan, lihan ja hengen, petomaisen ja pyhän välillä on hyvin kapea raja. Ihminen voi nousta eläimellisten vaistojensa ja halujensa yläpuolelle ja muodostaa pysyvän ja uskonnollisen suhteen sekä itseensä että ympäröivään maailmaan vain valjastamalla käyttöönsä oman luovan mielikuvii-

tuksensa. Jos mielikuvitus on uskon avain, voiko sitä käyttää myös lapsuuden ihmeen uudelleen tavoittamiseen? Tätä hengellistä kysymystä Potter yritti ratkaista kirjallisessa osassa tuotantoaan. Kysymyksessä on saman kolikon kaksi puolta; lapsuuden kadotetun ihmeen uudelleenkokeminen on asioiden oikeaan järjestykseen uskomisen vahvistamista ja päinvastoin. Kaikista muutoksista, joita Potter kävi läpi tuotannossaan, muutokset uskonnollisissa kysymyksissä olivat merkittävimpiä. (Creeber 1998, 80; Cook 1998, 106; Voigts-Virchow 2000, 89.)

Potter on itse sanonut, että nostalgia on ikään kuin tapa unohtaa menneisyys, saada se näyttämään kotoiselta, mutta nostalgian voimaa voi hänen mielestään myös käyttää menneisyyden avaamiseen, saada se seisomaan edessään. Nykyisyys on sysännyt tieltään tärkeitä asioita, menneisyys kertoo ihmiselle, kuka hän on, miksi hän tekee sitä mitä tekee ja miksi kaikella, mitä hän tekee, on joku merkitys. Jäänteet menneisyydestä eivät koskaan kokonaan katoa. Ihminen, jolla ei ole kosketusta menneeseen kadottaa itsestään jotakin, hänestä tulee juureton ja vieraantunut. Se, että ihminen tietää, kuka on, ei ole nostalgiaa. Potterin mielestä ihmiselle on tarpeellista se, että hän katselee taakseen sentimentaalisesti, mutta on psykologisesti vaarallista tehdä menneisyydestä sentimentaalinen erillisalue. Mielenterveydelle itsensä ymmärtäminen on tärkeää, mutta kaipuu palata sellaiseen, jota ei enää ole eikä voi olla, on infantiilia. Menneisyys ei ole turvapaikka. (Fuller 1993, 22-23.)

Peter Steadin (1993) mielestä on kuitenkin selvää ja kiistämätöntä, että Potter saavutti suurimman yleisönsä suoraviivaisen nostalgian keinoin. Yhtä selvää on myös, ettei tämä ollut Potterin tarkoitus. Kirjailijana ja aihevalinnoiltaan Potter aina ikään kuin ponnistaa menneisyydestään ja varsinkin tarkoituksellisesti arvioi nykyisyyttä ja muutosprosesseja 1940-luvun Forest of Deanin näkökulmasta. Potter varttui maailmassa, jossa perheenjäsenet nukkuivat samassa sängyssä ja kylpivät kaikkien nähden, maailmassa, jossa vielä oli ulkovessat. Myöhemmin hänkin eli vaurastunutta esikaupunkielämää, jossa jokapäiväinen elämä voitiin taianomaisesti piilottaa ja unohtaa. Hyvin perustavanlaatuisella tavalla Potter yksinkertaisesti muistuttaa uusrikkaita siitä maailmasta, josta he tai heidän vanhempansa ovat lähtöisin. Potter muistuttaa myös siitä, että joskus niin itsestään selvät ja läheiset näyt, äänet, tuoksut ja halut eivät ole hävinneet minnekään; vaistot ja tarpeet eivät muutu edes esikaupungeissa. Vaistonvaraisesti Potter pysyy maalaisena ja työväestöön kuuluvana, ei siksi, että ihailisi tai romantisoisi sitä maailmaa, vaan koska hän muistaa elävästi tavat, joilla puhtaasti fyysiset vaistot ilmaistiin suoraan. Kaivosmiesten mökkeihin ja metsiin ei päässyt piiloutumaan. Vauraus mahdollisti liian monen piiloutumisen. Potter itse luonnollisesti rikastui mutta hänen asenteensa sitä kohtaan pysyi aina ambivalenttina. Aivan varmasti hän nautti kovalla työllä saavutetusta vauraudesta ja sen tuomista mukavuuksista, mutta hänen tuotannossaan näitä asioita ei kuitenkaan ylistetty.

Menestyksekkään uran hedelmiä ja etuja kuvataan Potterin tuotannossa juuri niinä olosuhteina, joissa petos, viha ja hyväksikäyttö todennäköisesti tapahtuvat. (Stead 1993, 125.)

Niinpä Potter oli monille nostalgian draamatikko. Suuri osa hänen tuotannostaan kuvaa lämmöllä 1930-, 1940- ja 1950-lukujen brittiläistä elämää ja työväenluokan lapsuutta. Potter on oikeassa sanoessaan, että hänen töissään suhde menneisyyteen on monimutkainen, mutta silti hänen henkilöhahmonsa selvästi kaipaavat paluuta maailmaan, joka näytti yksinkertaisemmalta ja vähemmän kyyniseltä kuin nykyaika. Yhteisö voi näyttää suvaitsemattomalta, näköalat ja odotukset kapeilta, mutta menneisyys, sen musiikki ja kulttuuri, asut ja ulkomuoto herätellään henkiin rakkaudella. Reväistynä työväenluokkaisilta juuriltaan akateeminen poika oppii tuomitsemaan ja halveksimaan taustaansa, ja kuitenkin hän kaipaava takaisin ja perheensä, ystäviensä ja kadotetuksi luullun yhteisön hyväksyntää. Potterin draamallista maisemaa ovat muokanneet samat voimat, jotka vetivät häntä television demokraattista maailmaa kohti, tarve yhdistää kaksi keskenään erilaista maailmaa ja halu saada takaisin myyttisen menneisyyden 'yhteiskulttuuri' (*common culture*). (Creeber 1998, 7, 64.)

Kysymyksen sosiaalisesta luokasta Potter koki aina hyvin läheiseksi ja omakohtaiseksi. Harvoin onkaan nuori kunnianhimoinen kirjailija saanut yhtä dramaattisia lähtökohtia luomiselleen. Romaani *Glittering Coffin* (1960), varhaiset dokumentit *Between Two Rivers* (1960) ja *The Changing Forest: Life in the Forest of Dean* (1962) ja molemmat Nigel Barton -näytelmät olivat Potterin ensimmäisiä teoksia, joissa luokka-teema oli keskeisessä osassa. *The Glittering Coffin* kirjoitti nuori mies, joka tiedosti hyvin tarkkaan olevansa osa uutta sukupolvea, yksi niistä, jotka lähtivät työläiskodeistaan ja -alueilta yliopistoihin ja urille, jotka antaisivat heille vaikutusvaltaa ja kenties toisivat muutoksen. Potter itse koki, että hänen 'muodonmuutoksensa' oli epätavallinen. Hän todellakin siirtyi yhdestä maailmasta toiseen, yhdestä ääripäästä toiseen. Kirjoituksissaan Potter tietysti, uskollisena itselleen, vielä korosti tätä kontrastia. *Traitor* (1971) ja *Blade on the Feather* (1980) tutkiskelivat syitä, miksi kunnallisen koulun oppilas halusi pettää keskiluokkaiset juurensa tulemalla neuvostoliittolaiseksi vakoojaksi. *Pennies from Heaven* (1978) esitteli työväenluokkaisen Arthur Parke- rin, joka oli turhautunut keskiluokkaisen vaimonsa määräilyyn ja pakkomielleisiin hyvistä tavoista. *The Singing Detective* -teoksessa (1986) nuoren Philipin älykkyys tuo kaikuja Nigel Bartonista ja tämän petoksesta luokkaa ja yhteisöään kohtaan, *Lipstick on Your Collar* -teoksessa (1993) tohelon ja naiivin walesilaispojan Francisin kautta dramatisoidaan 1950-luvun Britannian luokkaperustaisia hierarkioita. Vaikka Potterin myöhemmässä tuotannossa luokka-teemalla olikin vähäisempi osuus, se kuitenkin toistuu ja on selvästi havaittavissa melkein kaikissa hänen töissään. Potter on vaihtanut

aihepiirinsä painopistettä ja syventänyt teemojaan psykologisempaan suuntaan, mutta silti luokka on aina läsnä hänen mielessään. (Creeber 1998, 32-33; Stead 1993, 17, 23.)

Potterilla kiinnostus luokkakysymykseen liittyy voimakkaasti edellä käsiteltyyn nostalgiaan. Kiinnostus kumpusi samasta alkulähteestä, lapsuudesta ja juurista. Potterilla suhde omaan menneisyyteensä ja juuriinsa oli ristiriitainen, ja tämä näkyi myös hänen tuotannossaan. Samoin kuin Potterin usein kuvaama 'stipendiaattipoika' hänen draamansa näyttää jääneen menneisyyden hylkäämisen ja sinne kaipuun välille. Huolimatta elävästä kaivosyhteisöstään Forest of Dean esitetään paikkana, jolla on tyhmä maalainen sydän. Teoksissa *Blue Remembered Hills* ja *The Singing Detective* Forest of Dean herätetään eloon rakastavasti, se on kuin todellinen Eedenin puutarha, jonka lapset saavat olla sen lämpimässä ja luonnollisessa syleilyssä. Yhteisön sydämessä ovat työmiesten kerho, kylän kappeli ja koulu, ikään kuin muistutuksena siitä kulttuurista ja niistä ihmisistä, joita eivät vielä uhkaa nykyaikaisen maailman kaupalliset voimat. Vaikkakin yhteisöt olisivatkin kapeakatseisia, ahdasmielisiä tai usein tietämättömiä, ne ovat siitä huolimatta menneen ajan symboleita, ajan, jolloin 'stipendiaattipoika' istui kansansa joukossa harmonisesti ja jota hän oppisi halveksimaan ja hylkymään. Potter sanoi aina, että nostalgiaa täytyy välttää, mutta aina kun hänen piti perustella väitettään 1950-luvun Englannista 'kuolleen vanhan miehen maana' hän otti vertailukohdaksi muistamansa Forest of Deanin. (Creeber 1998, 33; Stead 1993, 34.)

Peter Steadin mielestä Potterista sukeutui aikaa myöten verraten epäpoliittinen kirjailija. Vuosikymmenten mittaan kerratessaan näkemyksiään sosiaalisiin kysymyksiin Potter toisti uskoaan puolipoliittiseen yhteiskulttuuriin. Lapsuuden muistot Forest of Deanista antoivat vauhtia Potterin vakaumukselle siitä, että vaikka mainostajat ja televisioyhtiöt ottivat kohteikseen tietyt ryhmät ja vaikka kasvattajat kuinka päättäväisesti ja kumoamattomasti eristivät eliittiä, oli kuitenkin olemassa eräs suuresti aliarvioitu älykäs ja läpeensä merkityksellinen kohderyhmä, ja se oli massayleisö. Tämä näkemys oli Forest of Deanin ja Potterin Oxfordin vuosien voimakkain perintö hänen alkaessaan tarkastella luokkakysymystä. (Stead 1993, 41.)

Suurista luokkataisteluista ja sosiaalisista kysymyksistä Potter siirtyi tarkastelemaan yksilöitten välittömämpiä ja dramaattisempia taisteluita. Ihmistä askarruttavat tavoitteiden täytyminen, heikkous, syyllisyys, usko ja seksi. Mutta edelleen Potterin tarkastellessa näitä kysymyksiä hänestä oli tarpeellista ja hyödyllistä viljellä luokkakysymyksen ulottuvuuksia. Kirjailijalle, jonka ymmärrys luokkakysymyksistä oli terävimmillään samaan aikaan, kun hänen ymmärryksensä omista lahjoistaan oli

syntymässä, muodostui tärkeäksi painottaa luokkakysymyksen ei niinkään poliittisia vaan psykologisia totuuksia. (Stead 1993, 43.)

Yksi Potterin tuotannon keskeisistä teemoista on seksuaalisuus ja naiset, häntä on aina kiehtonut vanha vastakkainasettelu eli jakaminen naiset huoriin ja enkeleihin. Naissukupuoleen kohdistuva vihamielisyys kulminoituu Potterin teosten naishahmoilla usein heihin kohdistuvaan väkivaltaan. Monet Potterin naishahmoista ovat väkivallan, joko raiskauksen tai muun häirinnän, uhreja, esimerkiksi Elizabeth (*Schmoedipus*, 1974), Pattie (*Brimstone and Treacle*, 1976), Linda (*Track 29*, 1987) ja Jessica (*Blackeyes*, 1989). Nigel Barton lyö yläluokkaista tyttöystävänsä tämän ehdottaessa rakastelua. *Follow the Yellow Brick Roadissa* Jack lyö ja potkii uskotonta vaimoaan. *Hide and Seekin* Daniel Miller hakkaa toistuvasti vaimoaan. *Sufficient Carbohydratessa* (1984) Jack saa Lucyille aikaiseksi mustan silmän ja murtuneita kylkiluita ja *Lipstick on Your Collarissa* (1993) väkivaltainen aviomies kiusaa ja pahoinpitelee Sylviaa. Väkivalta voi johtaa jopa naisen kuolemaan. Salainen rakastaja hakkaa nuoren raskaana olevan tytön ja jättää hänet kuolemaan teoksessa *A Beast With Two Backs* (1968). *Pennies from Heavenissä* Arthurin kaksoisolento Haitarimies raiskaa ja kuristaa viattoman ja haavoittuvan sokean tytön. *Double Daressa* (1976) asiakas hyökkää prostituoidun kimppuun ja tappaa tämän. *Blackeyesissä* puolipukeinen malli kävelee vetiseen hautaansa, vaginaansa tungettuna lista miehistä ja *The Singing Detectivessä* sekä Marlow'n oikea, todellinen äiti että kuvitteleva fiktiivinen naishahmo löydetään kuolleina kellumassa Thamesista. (Creeber 1998, 149-150.)

Glen Creeberin mukaan Potterin draamassa häiritsevä naiskuvaus liittyy yleensä pelkoon ja inhoon, jota miespäähenkilöt tuntevat seksiä kohtaan. Miesten halut näyttävät yhtä aikaa sekä vetävän heitä puoleensa että inhottavan heitä. Potterilla myös kuolema yhdistyy usein seksiin. Potterin henkilöt käyvät usein, vaikkakin vastentahtoisesti joko psykiatrilla tai psykoterapiassa, niin syvät ovat heidän pelkonsa ja inhonsa seksuaalista aktia kohtaan. Potterin henkilöitä niin usein vaivaavat seksuaaliset ongelmat ovat jäljitettävissä heidän lapsuuteensa ja erityisesti heidän äitisuhteeseensa. Potterin miespäähenkilöt tuntuvat näkevän naiset joko idealisoituina tai turmeltuneina olentoina, joten heitä täytyy joko pelätä tai heidät tulee vietellä. Potterin tuotannossa esiintyykin paljon enkeleitä ja idealisoituja naishahmoja. Heidän kauneutensa ja ihanuutensa väläyttelevät miespäähenkilöille pelastuksen mahdollisuutta. Monet Potterin naisenkeleistä ovat ikään kuin liian puhtaita seksiin ja heitä täytyy siis jotenkin muokata. Monet miespäähenkilöt haaveilevat salaa, että heidän vaimonsa tai kumppaninsa olisi huora. Naiset voivat siis ilmentää kaikkia mahdollisia miespäähenkilöitä häirit-

seviä kielteisiä tunteita ja psyykkisiä neurooseja. *The Bonegrinderista Karaokeen* Potterin tuotanto on sananmukaisesti täynnä lutkia, vamppeja ja prostituoituja. (Creeber 1998, 154-157.)

Tämä nimenomainen ja usein järkyttävä naiskuvaus on antanut Potterin näytelmille epäkadehdittavan maineen syvästi naisvihamielisinä. Ollessaan syytettynä naisvihasta Potter on joskus myöntänyt, että osa syytöksistä on ollut oikeutettuja. Hän on myöntänyt, että suuressa osassa hänen aikaisemmasta tuotannostaan on ollut naisvihamielinen pohjavire, mutta että hän on tietoisesti pyrkinyt kohtaamaan tämän ongelman. Oletettu naisviha on osaltaan vaikeuttanut Potterin töitten vastaanottoa televisiossa. Hänen televisiouransa alusta lähtien hänen naishahmojaan on arvosteltu epäsuotuisin termein. (Creeber 1998, 149-151.)

Potterin esittämään naiskuvaan liittyy läheisesti hänen tuotannossaan selvästi ilmenevä tarve tutkia ja kuvata ihmisen seksuaalisuuden pimeää puolta. *Blackeyes* kuvasi kauniin naismallin taistelua henkilökohtaisen itsemääräämisoikeuden saavuttamiseksi, mutta se aiheutti lähes maailmanlaajuisia kritiikkiä. Huolimatta Potterin vakuuttelusta, että sarja oli yritys purkaa naisen hyväksikäytön mekanismeja media tuomitsi sarjan ja teki siitä pilaa. Kaikki eivät kuitenkaan tuominneet Potteria. Monet sekä filmitelallisuuden sisällä että ulkopuolella ovat aktiivisesti puolustaneet Potterin draamaa syytöksiltä seksuaalisesta hyväksikäytöstä ja naisvihasta. Vaikka Potterin draamaa pidettiin yleisesti seksuaalisesti provokatiivisena, hänen koko tuotannossaan kulkee selvästi havaittava puritaanisen etiikan punainen lanka. Potterin henkilöhahmot ovat jääneet puristuksiin petomaisuuden ja pyhyden väliin, he kaipaavat seksuaalisen aktin tuomaa ylimalisuutta mutta aktin varsinaisen fyysinen mekaniikka inhottaa heitä. Potterin draama luokiteltiin nopeasti seksuaalisesti vapaamieliseksi ja edistykseksi. Kuitenkaan Potterin seksin käsittelytapa ei ole niin yksioikoista, kuin monet kriitikot ovat uskotelleet. Potterin hahmot ovat seksuaalisesti monimutkaisia olentoja, he raivoavat ja sotivat perusviettejään vastaan ja usein taistelevat raivokkaasti lapsuuden seksuaalisen hyväksikäytön aiheuttamia tuskallisia muistoja vastaan. Vaikka brittiläisellä medialla on ollut tapana pitää Potteria 'television herra Törkynä' (*TV's Mr Filth*), hänen työnsä kuvasi seksiä johdonmukaisesti ihmisen käyttäytymisen ongelmallisena, hyvin monimutkaisena ja syvästi uhkaavana alueena. (Creeber 1998, 151-153.)

Kohdellaanpa Dennis Potterin tuotantoa tulevaisuudessa miten tahansa, yksi on varmaa. Vain muutama kirjoittaja on niin täydellisesti ja elävästi tuottanut niin intensiivisen ja henkilökohtaisen kuvauksen 1900-luvun lopun Englannista. Potterin elämäntyö on testamentti television mahtaville mahdollisuuksille, välineelle, jota sen enempää yleisö, kriitikot kuin tekijätäkään eivät arvostaneet. Otta-

malla jatkuvia riskejä Potter tietoisesti ja tarkoituksellisesti rakensi omalaatuista televisiomaailmaansa. Hän ei koskaan pelännyt tarttua vaikeisiin ja epämurkaviin aiheisiin, vaan pysyi uniikilla ja yksilöllisellä tavallaan yli 30 vuotta television puhutuimpana nimenä. Hänen työnsä kattoi kaikki 'suuret teemat': petoksen, syyllisyyden, uskottomuuden, synnin ja rangaistuksen, uskonnon, luokan, seksin, populaarikulttuurin, muistin, lapsuuden, politiikan, nostalgian ja monet muut. Siinä, miten hän käsitteli nykyisyyttä ja menneisyyttä, tutki tietoisuutta ja alitajuntaa, muistia ja halua näkyi hänen epätoivoinen tarpeensa dramatisoida ihmismielen sisäisiä prosesseja ja monia kerroksia; Potter ei halunnut kuvata vain ulkoista ja autenttista todellisuutta. Potterin tuotanto tarjoaa kuitenkin paljon muutakin kuin psykologista realismia. Yrittäessään selvittää omaa henkilökohtaista menneisyyttään Potterin henkilöhahmojen yksilölliset kamppailut heijastelevat niitä sosiaalisia ja kulttuurisia mullistuksia, jotka ovat luonnehtineet sodanjälkeistä brittiyhteiskuntaa. Seksuaalipolitiikan, sosiaalisen luokan ja populaarikulttuurin muuttuva ja monimutkainen maailma olivat keskeisiä tuotannolle, jota kuluttivat suoraan länsimaisen kulttuurin sydämeen osuvat ristiriitaisuudet ja epäselvyydet. Työssään hän on sekä esi- että jälkimodernisti, populaari ja elitisti, nostalginen että epätunteellinen ja, kuten kaikki ihmiset, sekä todellinen että keksitty. Potterin työ tarjoaa vähän ratkaisuja, mutta sen ristiriitaisuuksista, kaksiselitteisyyksistä ja paradokseista voi muodostua sen tärkein perintö. (Creeber 1998, 196-197; Creeber 2000, 37; Gras & Cook 2000, 3; Lippard 2000, 123; Stead 1993, 98-99.)

2.1.4 *The Singing Detective* – Dennis Potterin pääteos

Vuoden 1986 loppupuolella BBC oli vaikeuksissa. Konservatiivit arvostelivat yhtiön tapaa uutisoida Yhdysvaltojen Libyan pommituksia, mediamoguli Rupert Murdochilla oli omat kunnianhimonsa television suhteen, seksiä ja väkivaltaa oli joittenkin mielestä liikaa tai niitä esitettiin väärillä tavoilla. Yhtiön silloinen johtaja Alasdair Milne ottikin Potterin teoksen avosylin vastaan, hänen mielestään *The Singing Detective* palautti yhtiön televisiotoiminnan raiteilleen ja pelasti koko televisiotoimituksen. BBC mainostikin teosta vuoden televisiotapauksena ja sijoitti sen esityksen parhaalle ohjelmapaikalle. (Cook 1998, 239-240.)

Robin Nelson (1997) on tutkinut televisiodraaman muotoja, arvoja ja kulttuurisia muutoksia. Hänen mielestään *The Singing Detective* kuvaa paremmin kuin mikään toinen etsiväsarja televisiodraaman muutosprosessia esittämällä juuri niitä avainkysymyksiä, jotka olivat ajankohtaisia 1980-luvun lopulla, televisiodraaman suuren muutoksen aikoina. Potter vastusti juuri niitä asioita, joita televisios-

sa pyrittiin säilyttämään, eli 1980-luvun kulttuurin kuluttamisorientoitunutta tendenssiä ja televisio-draaman siirtymistä sähköisestä teatterista elokuvaksi. (Nelson 1997, 200.)

Arvostelut ensimmäisen osan jälkeen olivat lähes poikkeuksetta kiittäviä, mutta sarjan edetessä siitä tuli poliittinen heittopussi, kaikilla poliittisesta suuntautumisesta huolimatta oli mielipide sarjasta. Tämä johti skitsofreeniseen tilanteeseen: kriitikoitten ylistämä sarja herätti jatkuvaa pahennusta muun muassa seksikohtaustensa ja seksin ja kuoleman yhdistämisen takia. (Cook 1998, 240-242.) Merkillepantavaa arvosteluissa oli myös, että sekä ohjaaja Jon Amielin osuus että koko tuotannon yleinen laadukkuus jäivät Potterin henkilön ja hänen kirjailijuutensa varjoon (Cook 1998, 240). Ohjaajan osuus sarjan tekemisessä oli kuitenkin huomattava. Amielin kädenjälki näkyi muun muassa näyttelijävalinnoissa ja lavastuksessa, hänen valintansa määrittivät pitkälle sarjan tunnelman. Rohkeasti hän myös pyysi Potteria kirjoittamaan joitakin kohtauksia uusiksi; se oli asia, jota kukaan muu ennen häntä ei ollut uskaltanut tehdä. Potter ei koskaan aiemmin ollut tehnyt niin läheistä yhteistyötä, kuin hän teki Amielin kanssa. Amielin emotionaalisuus ja empatia yhdistettynä Potterin älyllisiin kunnianhimoihin tekivät sarjasta niin vaikuttavan ja mahdollistivat sen suosion ei pelkääntään kriitikoiden, vaan myös yleisön keskuudessa. (Cook 1998, 221-222.)

Joost Hunningher (1993, 245) on perehtynyt nimenomaan Jon Amielin ja muun henkilökunnan ansioihin tuotannossa. Amielin valinta oli esimerkiksi käyttää hyvin liikkuvaista kuvaustekniikkaa, joka piti tehokkaasti yllä koko teoksen läpi käyvää salapoliisiteemaa. Amiel myös ymmärsi lyhyiden pirstaleisten kohtausten tekemisen tarkoittavan sitä, että jokaisen kohtauksen tuli olla suora, voimakas ja melkeinpä sarjakuvamainen. Käsikirjoituksen eloonherättämisessä ja hahmojen, tunteiden ja jokaisen kohtauksen merkityksen kohottamiseksi käytettiin hyvin luovasti elokuvan ilmaisullisia keinoja, kuten lavastusta, puvustusta, ehostusta, visualisaatiota, valaistusta, kameratyön ja editoinnin rytmitystä, ääntä, musiikkia ja näyttelemistä. Tällaisen yhtenäisyyden saavuttamiseksi tarvitaan merkittävää luovaa panostusta ja yhteistyötä. (Hunningher 1993, 243.)

Jon Amielin valinta ohjaajaksi ei ollut ollut itsestään selvä. Työtä oli tarjottu usealle tunnetummalle ohjaajalle, muun muassa Stephen Frears ja Gavin Millar olivat torjuneet tarjouksen ja esittäneet syyksi sen, etteivät halunneet sitoutua televisioon puoleksi vuodeksi. Amielin vahvuudeksi luettiin hänen kokemuksensa televisiotyöstä. Haaste oli melkoinen tuotannon vaikeuksien vuoksi. Sarjalla oli muun muassa kolme eri tuottajaa, John Harris, Rick McCallum ja Kenith Trodd, kaikki heistä melkoisen haluttomia yhteistyöhön, syystä tai toisesta. Tuottajien tuesta huolimatta, tai juuri sen puutteen takia, Amielin ja Potterin suhteesta muodostuikin tiivis ja hedelmällinen, ja heidän yhteis-

työnsä hedelmistä niin vahva. Henkilökohtaisiakin hankaluuksia Amielin ja Potterin välillä oli, mutta lopulta nekin voitettiin. (Cook 1998, 217-220.) Kaiken kaikkiaan Potter osallistui lopulta hyvin vähän tuotantoprosessiin. Hän kävi kuvauspaikalla vain muutaman kerran ja soitti Amielille neljän viiden päivän välein. Amiel tulkitseksi tämän mahtavaksi luottamukseksi hänen ohjaustaan kohtaan. (Hunningher 1993, 246.)

The Singing Detective myötä Dennis Potterista tuli kriitikoiden mukaan ensimmäinen 'suuri' televisiokirjailija. Vincent Canbyn (1990, 397) sanoin Potter palautti televisiokäsikirjoittajien maineen. Sarjan alettua Potter sai erikoisen paljon julkisuutta ollakseen televisiokirjoittaja, häntä ylistettiin paitsi lehdistössä, myös televisiossa. Television ei oltu aiemmin ajateltu tarjoavan korkeatasoisia kulttuurielämyksiä, mutta Potterin kohdalla näin alettiin ajatella, ja *The Singing Detectiveä* pidettiin kulttuurisena saavutuksena. Sarjaa seurasi kahdeksan miljoonaa ihmistä (ja sitä kritisoiti huomattavankokoinen vähemmistö), joten se oli tärkeä kulttuuritapaus. Sarja esitteli teemoja kuten miehen seksuaalisuus uudella ja radikaalilla tavalla. Voisi väittää, että sarja oli teemojensa ja niitten käsitteilytavan takia koko vuosikymmenen tärkein kirjallinen teos. (Coward 1987, 83-84.)

Nimi *The Singing Detective* viittaa sekä Potterin kirjoittamaan kuusiosaiseen televisiosarjaan että Potterin sankarin Philip Marlow'n kirjoittamaan samannimiseen dekkariin. Nimi Philip Marlow viittaa Raymond Chandlerin (1888-1959) kovaksikeitettyyn salapoliisiin nimeltä Philip Marlowe, joka esiintyi muun muassa salapoliisiromaaneissa *Syvä uni* (*The Big Sleep*, 1939) ja *Pitkät jäähyväiset* (*The Long Goodbye*, 1953). *The Singing Detective* kertoo ensisijaisesti dekkarikirjailija Philip E. Marlow'n vaiheista. Akuuttiin psoriaattiseen nivelreumaan sairastunut Marlow makaa lontoolaisessa sairaalassa käyden läpi lapsuuden traumoja ja muistoja yrittäen välillä uudelleenkirjoittaa mielessään vanhaa dekkariaan. Välillä Marlow näkee korkeassa kuumeessa hallusinaatioita ja painajaisia ja hänen mielensä ajelehtii nykyisyyden ja menneisyyden, todellisuuden ja mielikuvituksen raja-illa. Tuloksena on, että nämä lähes yhtäaikaiset ja samanarvoiset maailmat sekoittuvat ja lomituvat erottamattomasti toisiinsa. Robert H. Bellin (1993) sanoin: Marlow on elokuvahistorian yksi vastenmielisimmistä ja epäsentimentalisimmista hahmoista, minkä lisäksi hän on loistavan epäluotettava.

Teoksessa on kolme eri kerronnan tasoa, fyysisen todellisuuden taso eli se, jossa Marlow makaa sairaalavuoteessa, lapsuuden taso eli nuoren Philipin maailma aikuisen Philipin muistelemassa ja mielikuvituksellinen dekkarin taso. Rosalind Cowardin (1987) sanoin teoksen universumi käsittää useita maailmoita ja todellisuuksia. Mutta vaikka Marlow'n mieli onkin se risteysasema, jonka kaut-

ta muistojen riekaleet, unelmat ja kokemukset kulkevat, eri diskurssien välillä ei ole hierarkiaa. Sairaalatodellisuus ei periaatteessa saa suurempaa merkityksellistä painoarvoa kuin muut kohtaukset. Cowardin mielestä teoksessa ei ole selvää lineaarista kerronnallista kehitystä, kohtaukset eivät vaihdu ja yhdisty toisiinsa tavallisessa syy-seuraussuhteessa, vaan ne paremminkin asetetaan päällekkäin. Vernon W. Gras (2000, 107-108) kuitenkin toteaa, että teoksessa kulkee selvä lineaarinen linja, vaikka kohtausten logiikka yhdistyykin mielikuvien kautta fantasioihin, uniin ja vainoharhaisiin kuvitelmiin. Vincent Canby (1990) puhuu katsojan kokemuksesta laulavan salapoliisin monimutkaisessa maailmassa. Canby korostaa katsomiskokemuksen aistillisuutta. Voimakkaat näkö- ja kuulohavainnot herättävät sekavia reaktioita avuttomasta naurusta käsittämättömään mutta tyydyttävään sekamelskaan; katsoja kokee ymmärtävänsä sanat ikään kuin ensimmäistä kertaa. (Canby 1990, 396.)

Grasin (2000) mukaan teosta kuvaa parhaiten termi psykodraama. Sairas kirjailija yrittää pitää itseään järjissään kirjoittamalla mielessään vanhaa dekkariaan uusiksi. Piinaavat lapsuusmuistot, sairaalallinen epäluulo entistä vaimoa Nicolaa kohtaan, äkilliset hallusinaationomaiset musikaaliluvut todellisesta sairaalaosastosta tekevät teoksesta surrealistisen mielenkuvan. Psykiatri Gibbonin mielestä Marlow'n tila ei johdukaan pelkästään fyysisistä, vaan myös henkisistä ja hengellisistä syistä. Sairaus ja sairaala ovat Marlow'lle paitsi oivallinen pakopaikka ympäröivän maailman paineista, myös paikka, jossa hän voi rauhassa muistella menneisyyttään ja jossa hän voi lopullisesti selvittää elämänkriisinsä ja tulla sinuiksi menneisyytensä kanssa. Psykodraamaksi teoksen tekee se, että Marlow'n sairastunut tajunta on se paikka, jossa ongelmat joko ratkaistaan tai ne jäävät ratkaisematta. Marlow pystyy parantamaan itsensä, ei tosin ilman apua. (Gras 2000, 97, 108.)

Glen Creeber (1998) taas painottaa, että *The Singing Detective* tulee ymmärtää Potterin 1960-luvulta kehittelemien teemojen ja tekniikoiden jatkumona, ja että ennen kaikkea sarjassa kulminoituu kirjailijan kehitys naisen ja seksuaalisuuden kuvaamisessa. Creeberin mielestä yksi sarjan tärkeimmistä teemoista on yhden miehen tuskallinen taistelu julmaa ja masokistista naisvihaa vastaan. Philip Marlow on Potterin romanttisten ja sairaiden päähenkilöiden dramaattinen kulminaatiohahmo, joka sairauden ja psykoanalyysin kautta joutuu kohtaamaan oman häiriintyneen seksuaalisuutensa ja myös varovasti ymmärtämään sitä. Marlow tulee tietoiseksi neuroottisesta suhtautumisestaan naisiin ja seksiin ymmärtämällä lapsuutensa kovat kokemukset. Pienenä poikana hän todisti äitinsä uskottomuutta, ja myöhemmin äidin tehtyä itsemurhan syytti siitä itseään. Seksin ja kuoleman yhteydet tulevat sarjassa hyvin selviksi. Pieni Philip joutuu luopumaan viattomuudestaan karkealla tavalla, ja ennen niin viattomasta ihmiskehosta tulee hänelle lian, kuoleman ja petoksen väline. Varsinkin sek-

si näyttäytyy nuorelle Philipille karkeana, likaisena ja jopa väkivaltaisena asiana. Lapsuuden kokemuksista kumpuaa siis Marlow'n viha ja pelko naista ja seksuaalisuutta kohtaan. (Creeber 1998, 168-169, 173.) Joost Hunningherin (1993, 251) mielestä Marlow'n suhde naisiinsa on suorastaan pakkomielteinen. Naiset ja seksi vetävät häntä puoleensa, mutta samanaikaisesti työntävät häntä pois päin.

Creeber (1998) vie ajatuksen sarjasta mielen kuvana vielä pidemmälle kuin Gras. Creeberin mielestä sarja voidaan kokonaisuudessaan nähdä tapahtuvan Marlow'n mielessä, eli että kaikki sarjan tapahtumat olisivat vain Marlow'n mielentuotetta. Viitteitä tähän on. Vaikka Marlow'n on täysin mahdotonta kuulla esimerkiksi toisella puolella osastoa olevan potilaan sanomisia, hän kuitenkin paitsi kuulee ne, myös toistaa puheet äänettömästi itselleen. Nicola ja 'rikoskumppaninsa' Mark Binney puolestaan epäilevät, että 'Marlow on keksinyt tämän kaiken' (Potter 1986, 147) ja myöhemmin heidän puheeseensa ilmestyvät kirjoitettuina pisteet, pilkut ja muut näyttämölliset ohjeet. Marlow on draaman tajunnan keskipiste ja ohjailee siis koko näytelmää. Creeberille *The Singing Detective* on ennen kaikkea psykologinen trilleri, jonka näkökulmat, tasot ja kerrokset kaikki yhdessä tarjoavat ainutlaatuisen kuvauksen päähenkilön sairaasta ja ongelmallisesta mielestä. Marlow'n psyykinen kunto selviää monilla tavoilla, myös dekkarin tasolla. Dekkarin maailma on täydellinen 1940-luvun film noir -maailma kohtalokkaine naisineen, prostituoituineen, vakoojineen, pettureineen ja poliiseineen. Film noir -tradition kaksinaamaiset, petolliset naiset kuoleman ilmapiireineen ja haluineen kuvaavat loistavasti Marlow'n suhdetta toiseen sukupuoleen. Marlow'n äidin uskottomuus ja myöhempi itsemurha tarjoavat psykologisen maiseman, jonka Marlow epäröimättä siirtää halpaan dekkariinsa. Dekkari on siis yksinkertaisesti Marlow'n syvällä olevien pelkojen ja halujen fiktiivinen representaatio. (Creeber 1998, 169-171.)

Salapoliisiromanilajityypin avulla Potter myös yhdistää etsiväntyön ja psykoanalyysin. Parantuakseen Marlow'n on selvitettävä oman mielensä sisältö. Myös laulut palvelevat samaa tarkoitusta. Kuten suurin osa Potterin miespäähenkilöistä myös Marlow on syvän torjunnan tilassa. Laulut tuovat selvästi pintaan alitajuisia ja häiritseviä pelkoja. Suurin osa laulujen lyriikoista kertoo seksuaalisesta ahdistuksesta ja petoksesta. *Paper Doll, Blues in the Night, I Get Along Without You Very Well, Do I Worry?, After You're Gone, You Always Hurt the One You Love* kertovat kaikki ongelmallisista suhteista ja turhautuneesta seksuaalisesta halusta. (Creeber 1998, 171-172.)

Myös Marlow'n sairaus on mielenkuva. Se pakottaa Marlow'n kohtaamaan menneisyytensä ja löytämään itsensä hitaasti ja tuskallisesti. Sairauden takia hän on liikuntakyvytön ja menettänyt miehi-

syytensä niin, että hänen on pakko rakentaa itsensä uudelleen. Sairaus on itseinhon ja seksuaalisen syyllisyyden näkyvä, rujo ilmenemismuoto. Lapsuuden trauma on Creeberin mielestä koko sarjan avainkohtaus. Ensinnäkin Potter yhdistää tämän traumaattisen tapahtuman Marlow'n invalidisoivaan sairauteen. Lontoon metrossa, kun Philipin äiti läimäyttää tätä poskelle, paljastuu Philipin ensimmäinen psoriasisläiskä. Toiseksi, tapahtumalla näyttää olevan syvä ja pysyvä vaikutus Marlow'n psykoseksuaaliseen kehitykseen. Äidin petos ja seksin ja väkivallan sekoittuminen Marlow'n mielessä myrkyttävät hänen suhteensa naisiin sekä yleisellä että yksityisellä tasolla. Myöhemmin Marlow tunnistaa halveksuntansa naisia kohtaan ja pelkonsa seksiä kohtaan olevan avainasemassa hänen sairautensa paranemisessa. Ihon erogeenisen luonteen huomioon ottaen psykologit ovat pitäneet psoriaasia itsetuhon tiedostamattomana muotona. Näyttämällä miten Marlow'n lapsuuden kokemukset ovat muokanneet hänen seksuaalisuuttaan ja suhdettaan naisiin *The Singing Detective* paljastaa miten miehen sadistiset fantasiat alitajuisesti muotoutuvat fiktiivisiksi kertomuksiksi. Marlow'n paluussa todellisuuteen ja ulkomaailmaan näkyy miehisen egon uudelleenrakentuminen. Potter tutkii naisen alistamista miehisen alitajunnan sisällä. (Creeber 1998, 172, 174-177.)

Rosalind Cowardin (1987) näkemyksen mukaan taas *The Singing Detectiveä* ei pidä nähdä pelkätään päähenkilön (ja kirjailijan) tajunnan määräämänä mielen tuotteena. Näin tekemällä kadotetaan koko sarjan merkitys, eli se, että sarjan lopussa hahmot ovat alkaneet elää omaa, Marlow'sta erillistä elämäänsä. Hahmot eivät enää ole Marlow'n hallinnassa. Cowardin mielestä Potter haluaakin sanoa, että kirjailijuus on suhteellisen vähäpätöinen osa teosta, teos on ennen kaikkea fiktiivinen luomus, joka elää omilla ehdoillaan ja on aina erotettava kirjailijan omista vaiheista. Televisiosarja on fiktiivinen rakennelma, ei henkilökohtaisen tilityksen väline. Coward haluaa korostaa nimenomaan sarjan taiteellisia ansioita ja tekstin merkitystä, hän kritisoi sarjan arvioimista tekijänsä elämänvaiheiden kautta. On rajoittavaa ja teosta aliarvioivaa etsiä merkitystä kirjailijan elämästä (teemat) tai hahmosta ja erikoisuudesta (tyyli). (Coward 1987.) Myös John Tulloch (1990, 266) katsoo Potterin käyttävän suosittua dekkarifiktiota parodioidakseen 'vakavaa' kirjailijuutta.

Yksi *The Singing Detective*n tärkeimmistä tunnusomaisuuksista on Potterin sarjassa käyttämät vieraannutustekniikat. Potter käyttääkin monia eri keinoja vieraannuttaakseen katsojaa sarjan tapahtumista. Cowardin (1987) mukaan sarjan suurin anti ja merkitys on tapa sekoittaa eri lajityyppejä, lähinnä television keinoja elokuvaan. Hyvin intensiiviset, melkein dokumentaariset osastokohtaukset vaihtuvat nopeasti film noir- tai musikaaliparodiaan. Hahmot puhkeavat lauluun kesken kohtausten, film noir -genreä parodioidaan muun muassa käyttämällä tummia valoja, pahaenteistä musiikkia ja epätavallisia kamerakulmia. Koomisia elementtejä otetaan mukaan muun muassa Warner

Brothersin piirretyistä elokuvista (*That's all folks*), Keystone copsista sekä Laurelin ja Hardyn pelleilykomiikasta. (Gras 2000, 105.) John R. Cook (1998) esittää mielenkiintoisen väitteen, jonka mukaan Potter käytti vieraannutustekniikkaa ei vain etäännyttääkseen katsojaa sarjan maailmasta, vaan myös etäännyttääkseen tunnetasolla itseään samaistumasta sairaaseen päähenkilöön ja hänen tarinaansa (Cook 1998, 214).

Sarjan merkitykset tulevat ilmi nimenomaan rinnakkain aseteltujen, eri lajityyppisiä sekoittelevien, kohtausten kautta. Lajityypit vaihtuvat aina, kun kohtaukset vaihtuvat, usein yhdessä kohtauksessa on käytetty monta eri tyyliä. Perinteisessä televisiotuotannossa koko ohjelma joko edustaa yhtä tyyliä tai käyttää totuttua realistista otetta, tai sitten ohjelmassa tehdään katsojalle hyvin selväksi, milloin esimerkiksi todellisuus vaihtuu uneksi tai unelmaksi. Tarkasteltaessa *The Singing Detectiven* teemoja on olennaisen tärkeää tarkastella lajityyppien vaihtumista kohtausten välillä. Usein esimerkiksi ero todellisuuden ja fantasian välillä on kuin veteen piirretty viiva, pieni ja häidin tuskin huomattava vaihtuminen lajityypistä toiseen. (Coward 1987.) Robert H. Bell (1993) on tutkinut kaksoiskappaleita (*doubles*) teoksessa. Niitä löytyykin runsaasti. Alitajunnan ja unen myllerryksissä hahmot joutuvat välillä 'väärin' paikkoihin, edustamaan jotain toista. Jos äitiin ei voi luottaa, kehenkään naiseen ei voi. Kaksoiskappaleita tai -olentoja tavataan kaikkialla, he ilmenevät joko pareittain tai vastakohtina (kaksi salaperäistä miestä, kaksi Skinscapes -ravintolan emäntää, asiakas ja terapeutti, asiakas ja etsivä). Näyttelijät esittävät monia rooleja. Tämä kaksoiskappaleitten esiintyminen on petoksineen ja kaksoiselämineen ominaista trillerille. (Bell 1993.)

The Singing Detectivessä musiikilla on tärkeä ja monimutkainen rooli. Laulunumerot on kudottu erottamattomasti elokuvan kankaaseen ja ne auttavat luomaan moninaisia kerronnallisia tasoja. Philip Marlow'ta yhdistää populaarimusiikkiin hänen lapsuusmuistonsa ja myös hänen romaaninsa kuvitteellinen päähenkilö, Laulava Salapoliisi. Musiikkinumeroista tulee osa tätä 'näytelmä näytelmässä' -kaksoistodellisuutta, niistä tulee jatkuvasti törmäilevien ja kiertyvien kerronnallisten tasojen luomisväline. Kuten sarjassa *Pennies from Heaven*, lauluja käytetään monilla eri tavoilla. Joillakin on sama merkitys kuin perinteisillä musikaaleilla, esimerkkinä laulut jotka heijastelevat Marlow'n nostalgisia lapsuusmuistoja ja herättävät katsojissa sympatiaa kohtauksessa olevia henkilöitä kohtaan. Toisilla on täysin päinvastainen tavoite eli tuhota viimeinenkin katsojan ja hahmon välille syntynyt tunnesidos. Vaikuttavimmillaan musiikkikohtaukset ovat niin sanotuissa hallusinaatiokohtauksissa, joissa kaikki eri kerronnan tasot sekoittuvat toisiinsa. (Marinov 2000, 199-200.)

Sarjan tärkeitä tyylikeinoja ovat myös toisto ja rytmi. Robert H. Bellin (1993) mukaan teoksen narraatiolla on selvä orgaaninen materiaalista kumpuava rytmi, jonka tarkoituksena on täydentää tarinaa ja pöyhiä juonta vaatien katsojaa haastamaan oman katsomiskokemuksensa ja tietämyksensä. Cowardin (1987) mukaan ainoa tapa hyvän kokonaiskuvan saamiseksi sarjasta on pystyä tunnistamaan sekä toiston kaavat että rytmin merkitys merkityksellisillä hetkillä, kuten muistojen ja fantasiaitten yhdistyessä. Tällainen tapa tarkastella sarjaa ja hahmottaa sen merkityksiä tyylin ja visuaalisten keinojen kautta korostaa nimenomaan katsojan merkitystä kokemisprosessissa. Katsoja on kutsuttu tunnistamaan television lajeja ja koodeja erotellakseen teemoja ja todellisuuden tasoja toisistaan. Potter ei aliarvioi katsojaa. Hän luottaa keskivertokatsojan monimutkaiseen ja hienosyiseen kykyyn lukea television koodeja. *The Singing Detective* suosio on todistanut, ettei Potter turhaan arvostanut yleisönsä älykkyyttä. (Coward 1987.)

Potterille dekkarikirjoitustaso on allegoria ihmisen olemassaololle. Teoksen hahmot ovat osa sosiaalista diskurssia. Sekä sisällöltään että esitystavoiltaan *The Singing Detective* tarjoaa katsojalle tien ulos hänen senhetkisistä ongelmistaan. Potterin epäsuora viesti näyttäisi olevan, että me olemme kaikki oman elämämme etsiviä yrittäessämme löytää suuntaa ja merkitystä elämässämme. Philipin tavoin meidän täytyy kypsyä etsiviksi saadaksemme tietää, millä tavoin menneisyys edelleen haavoittaa ja lukkiuttaa meitä. Vain ymmärtämällä, miten menneisyys edelleen vaikuttaa nykyisyydessä voimme ymmärtää lapsuudessa syntyneitä arvojamme. Näin opimme tuntemaan itsemme paremmin ja voimme ottaa kohtalon omiin käsiimme. Ollaksemme vapaita menneisyyden taakoista meidän täytyy saada keskusteluyhteys menneisyyteemme. Jos ihmisellä ei ole dialogin kautta valtaa omaan menneisyyteensä, oman itsen ja maailman rakentaminen on mahdotonta ja aiheuttaa patologisen lukkiutumisen tilan, joka voi johtaa sairastumiseen, kuten Marlow'n tapauksessa. Tällä etsintäretkellä omaan itseemme meille tarjotaan liikaa vihjeitä mutta joko liian vähän tai ei ollenkaan ratkaisuja. Potter ikään kuin 'tarjoutuu ratkaisemaan tapauksemme'. (Gras 2000, 97-98, 102, 107.) Potterille *The Singing Detective* ei ollut synkkä, vaan optimistinen teos, yritys näyttää tarkasti, miltä tuntuu sellaisesta ihmisestä, joka on riisuttu paljaaksi aivan kaikesta ja joka yrittää halvan fiktion ja vääristyneitten, keksittyjen ja todellisten muistojen sekamelskan keskellä koota itsensä uudelleen. Potterille teos oli kuin pyhiinvaellusmatka, joka alkoi täydellisestä nihilistisestä epätoivosta ja joka päättyi siihen, että päähenkilö kävelee omin jaloin ulos maailmaan. (Fuller 1993, 91.)

Vernon W. Grasin (2000, 96) sanoin Potterin pääteos *The Singing Detective* on mestariteos, merkittävä merkkipaalu television historiassa. Grasin mukaan teoksen merkityksellisyys on sen postmodernistisuudessa eli siinä, miten se vastaa aikaamme askarruttaviin eettisiin peruskysymyksiin. Mikä

on todella merkityksellistä? Kuinka sen voi löytää? Kuinka tulemme toimeen kaiken meitä ympäröivän tuskan ja kaaoksen kanssa? Perinteiset uskonnot ja filosofiat ovat menettäneet voimaansa ja kykyään lohduttaa nykyihmistä, joka kokee, että elämän perustuksen järkkyvät ja että elämä on hallitsematonta ja irrationaalista. *The Singing Detective* on yksi kuvaus nykyihmisen ahdistuksesta ja henkilökohtaisesta kiirastulesta, Philip E. Marlow'n elämän välitilinpäätös.

Kaikesta ylistyksestä huolimatta *The Singing Detective* kohtasi myös hienoista kritiikkiä. Yhdysvaltalaisen kriitikon Vincent Canbyn (1990, 396) mielestä sarjan ajoituksessa ilmenee sen loppupuolella ongelmia. Canbyn mielestä esimerkiksi psykologi Gibbon tekee diagnoosinsa Marlow'n mielentilasta liian nopeasti eli melkein välittömästi. Katsojalle tulee myös tunne, että materiaalin paljoudesta johtuen sarjan loppuratkaisu tulee liian nopeasti ja helposti, mutta toisaalta taas tarina tuntuu loppuvan, ennen kuin kamerat pysähtyvät. (Canby 1990, 396.) Paul Delany (2000) moittii myös sarjan loppua; hänen mielestään se on kuin psykoanalyysimainos. Sankari vapautetaan epäuskottavaan terveyden ja avio-onnen aurinkoiseen maisemaan. Delanyn mielestä Marlow'n tekemä synkkä matka ei voi päättyä näin yksioikoisen auvoisesti. (Delany 2000.)

Lähestymistavassaan ja henkilökohtaisuuden asteessaan Potterin pääteos *The Singing Detective* (1986) ja varhainen *Brimstone and Treacle* (1976) edustavat Kenith Troddin (2000) mielestä Potterin työn kahta ääripäätä. *The Singing Detective* oli lähtökohdiltaan ja teemoiltaan Potterille äärimmäisen läheinen ja henkilökohtainen, kun taas *Brimstone and Treacle* henkilökohtaisesti kaukaisin. Kuitenkin molemmissa teoksissa Potter onnistui yhdistämään tulevan yleisönsä tavanomaisen ja oman omituisen maailmansa välisen ei-kenenkään-maan. (Trodd 2000, 231.)

2.2 Kritiikki

Elinaikanaan Potter kärsi vakavan kritiikin puutteesta ja osasyyn tähän oli hänen tärkein työvälineensä, televisio. Tilanne oli monesti ristiriitainen: Potteria saatettiin ylistää taivaisiin hänen televisiossa tekemiensä uudistusten ja saavutusten takia, mutta samalla häntä aliarvostettiin ja todelliset, kriittiset arvioinnit hänen teoksistaan jäivät puuttumaan. Potterin teokset itsenäisinä taideteoksina ovat pitkälle jääneet vaille todellista asiantuntevaa ja asiallista kritiikkiä. Potterin uran alkupuolella hänen kapinallisuuttaan ja toisaalta torjunnan määrää ei täysin käsitetty. Potteria pidettiin yleisesti vain tuhmana ja vihaisena nuorena miehenä, joka edelleen riehui samojen aiheiden ympärillä, kuin joista hän aloitti. Kriitikot ja katsojat harvoin ymmärsivät Pottermaan sisältöjä, Potterin katsottiin lähinnä käyttävän hyväkseen uutta vapaamielisyyden ja sallivuuden ilmapiiriä. Kirjailijasta tiedettiin alkuun

verrattain vähän eikä hänen tuotantoaan yritettykään ymmärtää hänen ehdoillaan. Potteria arvostettiin koska hän tarjosi kuumia kohtauksia. Häneen suhtauduttiin tekopyhästi kautta linjan, se näkyi televisioyhtiön tavassa markkinoida hänen töitään, kriitikoitten asenteissa ja jopa keskiluokkaisen yleisön suhtautumisessa hänen tuotantoonsa. Potterin töitä arvioitiin aina osana laajempaa kulttuurista keskustelua eikä niinkään tarkasti todella keskittyen vain hänen tuotantoonsa erillisenä elämäntyönä. (Creeber 1998, 3-4; Stead 1993, 83; Stead 2000, 22.)

Ongelmana on usein ollut myös kriitikoitten ylimittainen kiinnostus Potterin henkilökohtaisia vaiheita kohtaan. Journalistit, kriitikot ja akateemikot ovat jatkuvasti käyttäneet kirjailijan elämäkerrallisia faktoja hänen työnsä ymmärtämiseen ja tulkitsemiseen. Kriitikoilla on ollut taipumusta etsiä omaelämäkerrallisuutta sieltäkin, missä sitä ei ole; haastattelut, artikkelit, televisio-ohjelmat ja kirjat ovat keskittyneet Potterin henkilökohtaisiin elämänvaiheisiin ja sekoittaneet Potterin teokset eli fiktion ja hänen elämäänsä koskevat 'faktat' epätieteelliseksi sekasotkuksi. Potterin sairauden esimerkiksi on katsottu liittyvän suoraan hänen intohimoiseen kutsumukseensa ja työnsä laatuun, Suuri Tuska tarkoittaa Suurta Taidetta. Yhteydet Potterin elämän ja työn välillä on otettu itsestäänselvyyksinä ja omaelämäkerrallisilla tulkinnoilla on vältetty todellinen kriittinen analyysi. (Creeber 1998, 12, 16.) Jefferson Hunter (2000) menee pitkälle kysyessään, onko olemassa toista yhtä kunnianhimoista ja saavutuksiltaan merkittävää kirjailijaa kuin Potter, joka (vastakohtana muistamiselle ja uudelleenmuotoilulle) pystyi kuvittelemaan niin vähän. Hunterin mielestä on mahdotonta olla ajattelematta, että se, mitä televisioruutu todella Potterille lopulta näytti, oli vain hänen omat kasvonsa. Myös Richard Corlissin (1988) mielestä Potterin tuotannon temaattinen laajuus on vähemmän vaikuttava kuin hänen hurjuutensa ja myötäelämisen kykynsä.

Ottiko Potter sitten lapsuuden metaforat liian kirjaimellisesti? Täytyikö hänen kuunnella jokaista sanaa ja viipyä jokaisessa lupauksessa? Tarvitaanko Potterin ehdottamaa puhdistautumista? Arvostelijat syyttivät Potteria toistuvasti itsesäälistä, keskenkasvuisuudesta ja karikatyyrisistä hahmoista, mutta tulivat samalla monesti paljastaneeksi, miten heidän omat sosiologisiin yleistyksiin taipuvaiset ylimieliset ennakoasenteensa estivät heitä hyväksymästä Potterin kutsua tarkastelemaan henkilökohtaisen kivun sisältöjä. (Stead 1993, 59, 129, 133.) Martin Hoyle (1984) kiteyttää osuvasti mustavalkoisen lähestymistavan Potterin työhön. Hoyle väittää, että Potter vastustaa niin sinnikkäästi kaikkea korrektia (trendikkyyttä, epäaitoutta ja tehtailtua), että hän on kyvytön olemaan minkään asian puolesta. Hoylen mielestä Potter puolustaa selvästi korkeintaan pilaamattoman luonnon ja turmeltumattomien arvojen epämääräisiä käsitteitä. (Hoyle 1984.)

Kristillisten yhteisöjen jäsenet, joiden moraalialia Potterin työt usein loukkasivat, syyttivät häntä usein jumalanpilkasta ja siveettömyydestä. Pinnalta katsoen suurin osa hänen päähenkilöistään näyttäisi olevan ateisteja, jotka raivoavat maailmalle, jossa Jumala on merkityksellinen vain poissaolonsa tähden. Heidän maallinen elämänsä on moraalisesti tyhjää, alttiina kaikenlaiselle pahalle ja korruptiolle. Potterin töissä esiintyviä hartaita ja uskonnollisia elementtejä yleensä pilkattiin tai niiden uskottavuutta kyseenalaistettiin. Kuitenkin koko Potterin tuotanto on täynnä uskonnollista kuvastoa ja kieltä. Potterin henkilöhahmot kaipaavat epätoivoisesti hengellistä vapahdusta, ihmisen hengen voiman voittoa materiaalisen maailman fyysisistä rajoituksista. Potterin kompleksinen tuotanto saa voimansa nimenomaan intohimoisen hengellisestä näkemyksestä maailmankaikkeudesta. (Creeber 1998, 7-8.)

Potterin epäjohdonmukaisuuksista kriitikoita häiritsi eniten hänen suhteensa naiseen ja seksuaalisuuteen. Moitteet kohdistuivat pikemminkin kirjailijan oletettuun avoimuuteen kuin tämän synkkiin näkemyksiin naisesta ja seksuaalisuudesta (Stead 1993, 87). K. J. Donnelly (2000) moittii Potteria epäterveellisistä ajatuksista ja naisvihasta. Vaikka Potterin tarkoituksensa oli päästä 'ihmisen pään sisälle', hän kuitenkin kuvasi suurimmaksi osaksi miehiä. Naiset hänen näytelmissään olivat yksilotteisia ja hämää hahmoja, jotka lähinnä reagoivat miespäähenkilöitten impulsseihin ja siten heijastelivat näiden syvimpiä haluja. Useimmin he olivat stereotyyppisesti joko enkeleitä tai huoria, miespäähenkilön sairaan mielikuvituksen toiveajattelua. Näiden miesten seksuaaliset ongelmat purkautuvat usein väkivaltaisiin ja kuolettaviin hyökkäyksiin naisia kohtaan, haltioitunutta seksin tavoittelua seuraa neuroottinen ja hillitön inho seksuaalista aktia kohtaan. (Creeber 1998, 8-9.)

Blackeyes (1989) oli Potterin teoksista kenties kritisoiduin. Sarja (jonka kirjailija itse ohjasi) perustui Potterin samannimiseen kompleksiseen ja monitahoiseen romaaniin vuodelta 1987. *Blackeyes* oli Potterille erittäin tärkeä produktio ja se maksoi 2,4 miljoonaa puntaa ollen siten myös erittäin kallis tuotanto. Siksi olikin todellinen shokki, että sarjasta muodostui yksi Potterin pilkatuimmista tuotannoista. Kirjan (ja sarjan) juoni on jälleen kerran moniulotteinen. Teoksen roisto on kauniisti pöyhistelevä vanha piru, veteraanikirjailija Maurice James Kingsley, joka oltuaan kirjoittamatta melkein 20 vuotta, keksii tehdä ajankohtaisen, sentimentaalisen-sadistisen tutkimuksen nuoren mallityön (*Blackeyes*) hukkaanheitetystä elämästä (Sage 1987). Kirjoittaessaan romaania Kingsley käyttää hyväkseen kauniin veljentyttärensä Jessican mallinkokemuksia. Jessica raivostuu passiivisesta kuvauksestaan ja yrittää kostaa kirjoittamalla oman versionsa tarinastaan. Hyväksikäyttö ja koston intensiivisyys saa potkua siitä tosiasiasta, että Kingsley hyväksikäytti Jessicaa tämän ollessa pieni. Toisella tasolla kuvitteellinen Jessica eli *Blackeyes* elää surkeaa haavoittuvaisen nuoren mallin elä-

määnsä. Miehet hyväksikäyttävät ja manipuloivat häntä. Blackeyesistä tulee koko teoksen keskus. Lopulta Jessica saa kostettua sedälleen, ei niinkään kirjallisesti vaan aivan konkreettisesti tappaen tämän. Lopussa Blackeyes vapautuu kaikista häntä hyväksikäyttäneistä ja vanginneista siteistä. (Creeber 1998, 178, 182.)

Itsensä Blackeyesin hahmon epämääräisyys oli seikka, joka hämmensi kriitikkoja ja katsojia eniten ja aiheutti suurimmat väärinkäsitykset. Alun perin Blackeyes oli ainoastaan päähenkilö Kingsleyn seksistisen mielikuvituksen keksintöä, kenties jopa juuri senkaltainen naishahmo, josta Potteria syytettiin varhaisessa tuotannossaan. Hahmo on pinnallinen, oudon tunteeton ja pakotettu tepastelemaan ympäriinsä bikineissä tai pelkissä alusvaatteissa, häneltä puuttuvat luonteenpiirteet ja persoonallisuus. Jessican ja Kingsleyn taistellessa Blackeyesin omistuksesta tämä pysyy yksilotteisena, fiktiivisenä hahmona, joka on juuttunut kahden vastakohtaisen kerronnallisen maailman välille. Hyväksikäyttävät kuvaus ja kerronta heikentävät jatkuvasti sitä vihaa ja surua, joita Blackeyes tuntee johtuen surkeasta tilanteestaan manipuloituna mallina. Blackeyes on vertauskuvallisesti sokea, hänellä ei ole omaa katsetta. Hänen mustat salaperäiset silmänsä ovat vain sitä varten, että niitä katsotaan. Blackeyes ei koskaan pääse kehittymään ja kasvamaan ulos roolistaan miehisen fantasian perustyyppinä. Blackeyesin vertauskuvallinen rooli tarinassa on epäselvä, mutta myös Gina Bellmannin roolityö voidaan käsittää väärin, ikään kuin se vahvistaisi mieskatsojan eroottisia fantasioita. Myös Jessicaa kohtaan on vaikea tuntee aitoa sympatiaa, hänkin on lopulta yhtä voimaton ja yksilotteinen kuin Blackeyes ja myös yhtä riippuvainen miehisestä näkökulmasta. Hänen kostonsa ei muuta mitään, hän onnistuu vapauttamaan Blackeyesin vain Kingsleyn sairaista fantasioista, ei tarjoamaan katsojalle vaihtoehtoja näkökulmaa tai radikaalisti uutta tarinaa. Ei Jessica eikä Blackeyes kumpikaan pysty purkamaan miehistä näkökulmaa. (Creeber 1998, 180-181, 183-185; Fuller 1988.)

Mikä ironista, Potter kirjoitti sarjan alun perin vastatakseen syytöksiin naisvihasta. Hän yrittää kiinnittää katsojan huomion siihen, miten sosiaalinen diskurssi määrittelee, millaista naiskuvastoa saadaan, kun nainen pannaan toimimaan mainosmallina. Nainen redusoidaan vain fyysiseksi olennoiksi, kuvaksi itsestään. Tätä mielikuvaa muokkaamalla nainen saadaan sopivaksi mainostamaan mitä tahansa tuotetta. (Connelly 2000, 155.) Käyttämällä kertojan ääntä Potter yritti kuvata vaikeata rooliaan (kirjoittajana ja ohjaajana) kerronnan rakentamisessa. Potterin mukaan kertojan ei ollut tarkoitus vain ohjata katsojaa kompleksisen ja monikerroksisen tarinan läpi, vaan myös tarkoituksellisesti vieraannuttaa katsojaa paljastamalla miehin tirkistelevä katse ja haastaa katsoja kyseenalaistamaan koko teoksen perspektiivi. Tämä strategia pelasi kuitenkin suoraan median pussiin. Se vain

vahvasti Potterin kiisteltyä asemaa seksuaalisesti avomielisenä kirjailijana. Ei siis yllättänyt, että katsojien oli vaikea erottaa Potterin tarkoituksellisen kaksimielinen kertojanääni sarjan feministisistä tarkoituksiperistä. Potterin ohjauksessa on samanlaista epäselvyyttä. Potterin tarkoituksena oli dramatisoida perinteisen elokuvan, television, kirjallisuuden ja mainosten seksuaalista epätasapainoa, paljastaa tapa kuvata naista puolueellisesti eli miehisestä näkökulmasta. *Blackeyes* siis seksualisoidaan ja objektisoidaan, hän ei ole enää uhka. Tässä valossa nähtynä *Blackeyes* on avoimen itsetietoinen yritys purkaa perinteisiä miehisiä keinoja käsitellä naisten edustamaa tiedostamatonta uhkaa. Kuitenkin, kuten Potterin kertojanääni, kameratyöskentely oli aivan liian epäselvää suurelle osalle yleisöstä. Kun Potter yrittää kerronnallisilla keinoin tuomita naishahmojen perinteisen kuvaamistavan hänen ohjauksensa näyttää yllättävästi käyvän yksi yhteen perinteisen seksistisen kuvaston kanssa. Tämän vuoksi perinteinen käsitys naisesta objektina ja miehisestä tirkistelevästä katseesta näyttää vain vahvistuvan. Kuten kriitikot varsin oikeutetusti huomauttivat, kauniin nuoren näyttelijän alastonta vartaloa on vaikea nähdä kritiikkinä naisen hyväksikäyttöä vastaan, kun hänet tuodaan esille eroottisena spekaattorina. (Creeber 1998, 181-183.)

Glen Creeberin (1998) mielestä Potter ei selvästikään aina onnistunut korkeissa (ja joidenkin mielestä naiiveissa) tavoitteissaan. Potter oli kyvytön tiedostamaan täysin sitä, missä määrin hänen oma psykologinen maailmansa vaikutti hänen töihinsä ja erityisesti hänen naishahmoihinsa. Potterin tuotannossa on ollut havaittavissa vähittäistä itsetietoisuutta ja kasvavaa itsereflektiota suhteessa naisen subjektina, mutta silti Potter näyttää olevan kyvytön purkamaan alitajuisia miehisiä haluja, jotka väistämättä määrittelevät tuotannon rakenteita ja sisältöjä. Vasta myöhemmissä vaiheissa uraansa feminismiin tutustuneen kirjailijan oli tyhmää ja ylimielistä lähteä avoimen feministiselle tutkimusmatkalle kuten *Blackeyes*. Tuotannossaan olevan naisvihan tunnistaminen oli Potterille selvä luova harppaus, mutta tarttuminen feministisiin kysymyksiin oli tehtävä, joka ei sopinut hänelle laisinkaan. Potterin myöhemmissä töissä hänen naiskuvansa kuitenkin tarkentuu. Draamasta tuli sekä onnistuneesti että epäonnistuneesti itsetietoisempaa ja itsekriittisempää miesnäkökulmaa kohtaan. Se tutki, kirjoitti uudelleen ja purki niitä sisäisiä rakenteita, joita kuvasi eli seksin, sukupuolen ja seksuaalisuuden vaarallista kenttää. Vaikka *Blackeyes* oli hyvinkin viallinen teos, se on kuitenkin osoitus kirjailijasta, joka ei epäröinyt tarttua epämuokaviin ja vaikeasti hyväksyttäviin aiheisiin. Hänen myöhempi televisiodraamansa on joka tapauksessa tärkeää, koska se niin selvästi demonstroi feminismien kasvavan vaikutuksen sekä kirjallisuudessa, elokuvassa ja televisiossa. (Creeber 1998, 9, 185-186.) W. Stephen Gilbert (1986) kaipaa kattavaa feminististä arviota Potterin tuotannosta

ja naiskuvasta, Potterin päähenkilöt kun niin usein kärsivät seksuaalisen omistamisen problematiikasta.

Blackeyes on herättänyt myös arvostavia mielipiteitä. Ib Bondebjerg (1992, 168-169) tarkastelee *Blackeyesiä* kerronnalliselta kannalta ja löytää teoksesta paljon hyvää, suorastaan urauurtavaa. Bondebjergin mielestä Potter on *Blackeyesissä* kehittänyt erilaisten narratiivisten juonien monikeroksiset ääniraidat ja visuaalisen leikkauksen vielä pidemmälle kuin *The Singing Detectivessä*. *Blackeyesin* tarinaa ei kerro vain yksi, vaan monta kirjoittajaa. Tässä minisarjassa Potter on Bondebjergin mielestä ylittänyt paitsi muut, myös itsensä. *Blackeyes* voi tavoittaa uuden, radikaalin aseman avant gardessa, se voi olla narratiivinen prosessi, jossa hajanainen epälogiikka on tappanut kaiken tarinalogiikan, ja jossa potentiaalinen massayleisö eksyy Potterin televisiolabyrinttiin. *Blackeyes* näyttää entistä hienovaraisemmin käsittelevän fiktion rakenteita, todellisuutta ja rooleja, se on hyvin edistyksellinen ja rakenteeltaan monimutkainen teos. (Bondebjerg 1992, 168-169.)

Blackeyes -romaani sai vähän paremmat arvostelut kuin televisiotuotanto. Tämä saattaa kertoa nimenomaan Potterin epäonnistumisesta ohjaajana, ei niinkään kirjoittajana. Keijo Kettusen (1991) mielestä teos on taitavaa metafiktiota. Hän korostaa Potterin ironiaa: ”Potter ironisoi kirjallisuuden lukemistapoja, tutkii tarinan tekemistä, elämän ja tekstin suhteita, fiktion totuudellisuutta ja todellisuuden fiktiivisyyttä. Kuitenkaan Potterin romaani ei jää tyhjäksi kirjalliseksi leikiksi, vaan juuri tuon leikin kautta Potter saa esille sekä jännittävän tarinan (tarinoita) että temaattiset ideansa”. Kettunen arvostaa myös Potterin feministisiä tavoitteita, mutta kritisoi Potteria puhkikuluneiden nokkeluuksien käytöstä ja itsetietoisesta kikkailusta. (Kettunen 1991.) Samuli Knuutille (1992) ”Potterin romaani on mestarillinen tietoisuuskonketti, jossa ulommat [laatikot] aina muokkaavat sisempiä. Jessica murtautuu teoillaan ulos Mauricen laatikosta mutta vain joutuakseen uuden, isomman laatikon vangiksi”. Myös Knuuti piti romaanin ironisista elementeistä. (Knuuti 1992.) Francis King (1987) pitää romaania nerokkaana ja viihdyttävänä, mutta hänen mielestään romaani kärsii vakavasta viasta. King sanoo, että jos kirja koostuu eri ihmisten toisiinsa lomittuvista kertomuksista, niiden kerronnallisten tasojen tulisi tyylillisestikin poiketa selvästi toisistaan. Kingin mukaan Potterilta puuttuu kyky tällaiseen tyylilliseen moniäänisyyteen. Kertomusten sisällöt pysyvät loistokkaina, mutta tyylit eivät; rytmitys ei toimi, kuvastot ovat keskenään liian yhteneväiset. Tällainen samankaltaisuus on teokselle kohtalokasta. Viihdyttävyydestä huolimatta kirja jää arvoitukseksi. (King 1987.)

Potterin muu, pienehkö romaanituotanto on jäänyt vähälle huomiolle. Varsinaisten romaanien *Hide and Seek* (1973), *Ticket to Ride* (1986) ja *Blackeyes* (1987) lisäksi Potter julkaisi 1981 romaanin myös *Pennies from Heaven* -televisiokäsikirjoituksen pohjalta. Näiden lisäksi Sarah Potter on muuntanut isänsä alkuperäiskäsikirjoituksen *Brimstone and Treacle* -näytelmästä romaaniksi vuonna 1982. (Evans 2008.) W. Stephen Gilbertin (1986) mielestä Potterin molemmat varsinaiset romaanit, *Hide and Seek* ja *Ticket to Ride*, paljastavat luontevan prosaistin, joka kykenee hallitsemaan ja tarkentamaan kuvaa kuten elokuvakäsikirjoittaja ja toisaalta ymmärtämään yksityiskohtien hienovaraisia merkityksiä kuten romaanikirjailija. Gilbertin mielestä Potter on mestari sisäisen äänen mutkikkaiden, kuumeisien rakenteiden ilmaisemisessa ja pysähtymisessä hetkeen. (Gilbert 1986.) Russell Davies (1981) sanoo, etteivät todennäköisyydet Potterin onnistumiselle romaanikirjailijana ole hänen puolellaan. Menestysteoksen muuntaminen toiseen muotoon onnistuu vain harvoin. Menestys muuttui tappioksi esimerkiksi *Pennies from Heavenin* kohdalla. Romaaniversiosta puuttuu Daviesin mielestä kaikki alkuperäisen sarjan taika ja loistokkuus, proosa on puisevaa, teennäistä ja kliseistä. Daviesin mielestä proosa ei ylipäätään sovellu luontevasti Potterille. (Davies 1981.)

Potterin viimeiset televisioiteokset, *Karaoke* (1996) ja *Cold Lazarus* (1996) tuovat selvästi näkyville Potterin heikkoudet ja vahvuudet. Joutsenlauluista ensimmäinen, *Karaoke*, osoittautui pettymykseksi. Odotukset olivat korkealla, mutta tarinaa pidettiin surullisen omahyväisenä ja toistelevana. Idea oli, että karaokelaite olisi dramaattinen vertauskuva sille, miten toisten ihmisten sanat hallitsevat meitä. Peruskonsepti sinällään oli lupaava, mutta kriitikoitten mukaan motiivia ei kehitelty eikä pidetty yllä tyydyttävästi. Teos sai lämpimän vastaanoton vain harvoilta kriitikoilta, loput antoivat musertavat arvostelut. *Karaoke* oli ikään kuin tarpeeton esipuhe *Cold Lazarukselle*, joka vertailun vuoksi näytti paluulta ruotuun. Teos sijoittuu vuoteen 2368. Ryhmä brittiläisiä tiedemiehiä, johtajanaan Emma Porlock (Frances de la Tour), yrittää päästä käsiksi 400 vuotta sitten kuolleen Daniel Feeldin (*Karaoken* päähenkilö, näyttelijä Albert Finney) kryogeenisesti pakastetun pään sisältämiin muistoihin. Potterin uljas uusi maailma on täydellisen yksityistetty dystopia, jossa maailmanlaajuiset yhtiöt hallitsevat sekä ihmisten kehoja että mieliä. Se on täydellinen antiteesi sille, mihin Potter uskoi: täydellisen materialistinen maailma, jota tiede ja kauppa epäpyhässä liitossaan hallitsevat jumalien tavoin ja jossa hengellisemmät arvot kuten taide ja kulttuuri ovat pakotetut elämään maan alla. Se on kuitenkin myös yhteiskunta, joka toimii kontrastina Feeldin autenttisille muistoille Forest of Neadista (Dean takaperin). Tällainen kerronnallinen rakenne soi Potterille viimeisen mahdollisuuden muistuttaa Englantia siitä, mitä se oli menettänyt ja mitä sillä olisi vastassaan, jos Potterin ennustamaa syöksykierrettä ei katkaistaisi. *Cold Lazarus* tuntui selittävän *Karaoken* olemassaolon,

ikään kuin *Karaoke* olisi tarkoitettu vain täyttämään Potterin sopimukselliset velvoitteet BBC:llä. Katastrofaalisen *Karaoke*n varjostamana *Cold Lazarus* ei kuitenkaan saanut ansaitsemaansa kriittistä huomiota ja yleisön suosiota. (Creeber 1998, 192-194; Cook 1998, 305.)

Glen Creeber (1998) arvostelee Potterin myöhäistuotantoa kovin sanoin. Hänen mielestään Potter oli niin kotiutunut televisioon, että pystyi uransa loppupuolella käytännössä sanelemaan tuotannon pienimmätkin yksityiskohdat – jopa haudan takaa. Aiemmin mielenkiintoiset ja viihdyttävät näytelmät pakotettiin nyt yltyöpäisiksi kuusiosaisiksi sarjoiksi, jotka eivät yksinkertaisesti pystyneet pitämään mielenkiintoa yllä, olipa alkuperäinen idea miten vaikuttava hyvänsä. Vaikka Potter oli itsenäinen kirjoittaja, hänen teoksiansa täytyi tuottaa ja ohjata ihmiset, jotka tarjosivat puolueettoman ja kriittisen näkökulman. Juuri se väline, joka teki Potterista sen joka hän oli ja jonka puolesta hän niin uskollisesti taisteli, oli lopulta vastuussa siitä paisuneesta ja mukavuudenhaluisesta tekijästä, jonka nimestä tuli usein tärkeämpi kuin käsikirjoitusten laadusta. Jos Potter saapui televisioon juuri oikealla hetkellä, hän myös poistui oikealla hetkellä. On selvää, että kirjoittajana hän piti teollisuuden kasvavia vaatimuksia yhä painavampana taakkana. Hän oli kykenemätön selviytymään television tuotannollisessa kulttuurissa, joka vaati yhä laajempia ja laajempia sarjoja ja jossa kilpailu vain kiristyi. Ne ihanteet, jotka hän tullessaan televisioon toi mukanaan, oltiin nyt hylätty. Niin innovatiivinen ja poikkeuksellinen kuin Potterin lahjakkuus olikin, se ei koskaan pystynyt pitämään yllä sitä hedelmällistä intensiteettiä, jota sekä hän itse että televisio olivat jatkuvasti siltä vaatineet. (Creeber 1998, 194-195.)

2.3 Omaelämäkerrallisuus

Kuten John R. Cook sanoo, Potterin henkilökohtaisen elämän ja hänen teostensa välillä on nähtävissä selkeä suhde, mutta ne eivät silti ole yksiselitteisesti yhtä. Potterin teoksissa todellisuus sekoittuu kuvitteelliseen ja toisinpäin, yhä uudelleen ja mitä erilaisimmin tavoin. Potterille on ominaista, ettei hän voi erottaa omia muistoihinsa liittyviä tunteita niistä todellisten tapahtumien muistoista, jotka hän on tuonut teoksiinsa. Potterille ainoa tapa tehdä tapahtumat järjellisiksi on tämä nimenomainen muistojen mielikuvituksellinen muutosprosessi. (Cook 2000, 165-166.)

Potter itse on sanonut, että ihmisten oletukset hänen tuotantonsa omaelämäkerrallisista piirteistä huvittavat häntä suuresti. Hän on sanonut käyttävänsä pinnalta katsoen omaelämäkerrallisia muotoja niiden voimakkuuden vuoksi, koska niissä on samaa läheisyyden tuntua kuin romaaneissa, joissa on minäkertoja. Hän pitää omaelämäkerrallisuuden draamallisesta tunteesta. Yksityiskohtien ja paikka-

tuntemuksen käyttö tai kuten *The Singing Detectivessä*, sairauden kuvaus lisäävät aitouden tuntua, ne ovat keinoja tutkia ihmismieltä toden tuntuisesti, mutta missään vaiheessa ei todella ole kysymys suoraan hänestä itsestään. Potterin mielestä omaelämäkertaa vastenmielisempi kirjallinen tuotos on vain elämäkerta. (Fuller 1993, 10.) Potter haluaa korostaa, että hän on fiktiokirjailija ja että hän on nimenomaan valinnut draamatikon eikä omaelämäkirjailijan roolin. (Stead 1993, 11.) Tärkeämpää, kuin kiinnittää huomiota Potterin omiin kokemuksiin, olisikin keskittyä Potterin kannanottoihin näistä yhteiskunnan kauan vaikenemista ilmiöistä. (Stead 1993, 123-124.)

Toisaalta Potter on myös rohkaissut yleisöä ja kriitikkoja omaelämäkerrallisiin tulkintoihin. Potter on aina suhtautunut avoimesti tiedotusvälineisiin, myös kertoessaan taustastaan ja elämänvaiheistaan hyvinkin yksityis- ja tapauskohtaisesti. Potter on puhunut laveasti muun muassa vaikeasta sairaudestaan ja sen vaikutuksista hänen kykyynsä työskennellä sekä koko sairauden psykosomaattisesta luonteesta. Hänen pääteoksensa *The Singing Detective* päähenkilö Philip Marlow'han potee samaa sairautta, ja teos todella houkuttelee omaelämäkerrallisiin tulkintoihin paitsi sairauden osalta, myös muitten Potterille tärkeitten teemojen kannalta (esimerkiksi syyllisyys, synty ja seksuaalinen hyväksikäyttö). Irving B. Harrison (2001) on tutkinut kaksoiskappaleita (*doubles*) Potterin tuotannossa. Hän väittää, että Potter sijoitti teoksiinsa kaksoiskappaleita, jotka ikään kuin valtakirjalla edustivat Potterin näkemyksiä. Näin Potter vältti suorat yhteydet omaan elämäänsä, mutta sai sanomansa ilmoille. Potter väitti kivenkovaan, etteivät hänen näytelmänsä olleet vähäisimmässäkään määrin omaelämäkerrallisia, mutta se oli ristiriidassa sen tosiasian kanssa, että Potter oli ekshibitionistisen avomielen. Kuinka tärkeitä kaksoiskappaleitten viestit ovat? Mikä selitti erikoisen torjunnan ja varautuneisuuden ja avomielisyyden välisen ristiriidan? (Harrison 2001.)

Peter Steadin mukaan Potter on sanonut, että hänen sairautensa ja kirjoittamisensa liittyvät yhteen, että halu kirjoittaa ei ole kuvainnollisen haavan hoitamista, vaan itse haava. Hän on kuvaillut, että kirjoittaminen on hänelle yhdenlainen rukouksen muoto, rukous siinä muodossa, jossa ihminen myöntää suoraan ja vilpittömästi kaikki syyllisyytensä, ahdistuksensa, ärsyyntymisensä ja vihansa niin rehellisesti ja suoraan kuin mahdollista. Rukouksen aitous määräytyy rehellisyyden ja paljastavuuden mukaan. Juuri tämä taipumus tunnustuksellisuuteen tekee Potterista niin levottomuutta herättävän kirjailijan. Rehellisyys on Potterille avainsana, kuten myös pelastus, joka tulee ratkaisun muodossa. Mikä tahansa henkilöitten kohtalo on, kirjailija oli lausunut rukouksensa eli ilmaissut ajatuksenjuoksunsa rehellisesti. (Stead 1993, 131.)

3. OVEEN KOLKUTTAVA MUUKALAINEN – VIERAILUMOTIIVI

3.1 Dennis Potter ja vierailumotiivi

‘Kun romaanissa astuu esiin sivistynyt paholainen tai kun kauhuelokuvassa demoninen hirviö seuraa toistaan, ammentavat tekijät vanhasta ja vahvasta traditiosta. Pahuuden persoonalliset ja konkreettiset ilmenemismuodot ovat monien kulttuurien ja uskontojen perinteistä kuvastoa. Pahuuden henkilöitymä (demoni, piru, paholainen) on klassinen muodonmuuttaja. ‘Valheiden herra’ voi ilmaantua niin ylevässä, langenneen enkelin hahmossa, kuin groteskina hirviönäkin. Omassa kulttuuripiirissämme demonilla on kahdet kasvot; kansankulttuurin pirut yliluonnollisine temppuineen liikkuvat toisenlaisten ongelmien parissa kuin oppineiden kammioissa vierailevat pimeyden ruhtinaat. Monissa muissa kulttuureissa ero hyvien ja pahojen henkiolentojen välillä ei ole yhtä selväpiirteinen; myös oman demonitraditiomme juuria tarkasteltaessa nousee esiin ambivalenssi, joka liittyy rajauksen ongelmallisuuteen ja on sekä moraalista että ontologista. Onko demoni osa ihmistä, ihmisessä jotain epäinhimillistä?’ (Mäyrä 1996, 10.)

‘Monet motiivit ovat arkkityypisiä eli ihmisten yhteisiä, eri kulttuureissa tavattavia perusmielikuvia, joita kirjailija käyttää ja lukija lukee tiedostamattaan samalla lailla’ (Huhtala 1986, 62).

Osassa Potterin 1970-luvulla kirjoittamista niin kutsutuista uskonnollisista näytelmistä (esimerkiksi *Brimstone and Treacle*, *Only Make Believe*, *Angels Are So Few*, *Schmoedipus*) toistuu tietynlainen perusjuonikuvio, jonka vuoksi kriitikot ovat ruvenneet kutsumaan näitä näytelmiä Potterin visitaatioeli vierailunäytelmiksi. John J. O’Connor (1994) nimittää tätä motiivia muukalaisuuden pohjavirräksi. Näytelmissä salaperäinen muukalainen tunkeutuu ankeaan ja tukahtuneeseen kotiin ja panee liikkeelle tapahtumaketjun, jonka olosuhteet ovat vähintäänkin epäselvät moraaliselta kannalta katsottuna. Tapahtumien seurauksena päähenkilö tai -henkilöt joutuvat kiihkeän itsetutkiskelun valtaan. Tapahtumapaikkana on yleensä varsin itsetyytyväisen (mutta yleensä rakkaudettoman) pariskunnan koti eli kaikki tapahtuu yhden asunnon tai huoneen sisällä. Visitaatio- eli vierailumotiivin kehitys Potterilla alkoi 1960-luvun lopulla jatkuen 1970-luvun alkuun. Alun perin motiivi oli pelkkä aihio, peruslähtökohta, mutta kehittyi lopulta teoksen rakenteellisesti monimutkaiseksi osaksi. Vierailumotiivista tuli merkki, itsetarkoituksellinen osa aikakautta, jolloin Potter kehitti yhden näytelmän formaattiaan. Ron Simonin (1993) sanoin Potter loi televisiodraamalle kokonaan uuden alalajin. Visitaatiomotiivia esiintyy myös Potterin muussa tuotannossa. *The Confidence Course* (1965)

mielipuoli häirikkö, *Son of Manin* (1969) aavikosta ilmestynvä Jeesus, *Joe's Arkin* (1974) opiskelija-poika olivat kaikki muukalaisia. Myös näytelmät *The Bonegrinder* (1968), *A Beast With Two Backs* (1968), *Blade on the Feather* (1980), *Rain on the Roof* (1980) ja jopa *Stand Up, Nigel Barton* (1965) ja *Pennies from Heaven* (1978) sisältävät samaa tematiikkaa. (Creeber 1998, 73; Cook 1998, 75; O'Connor 1994; Simon 1993.)

Simon (1993) kuvailee vierailujen syitä. Hän sanoo, että jos Potterin henkilöhahmot eivät käy henkilökohtaista keskustelua menneisyytensä tai halujensa kanssa, he saavat usein vieraakseen kaikkein salaisimpien pelkojensa ja syyllisyytensä ruumiillistumat. Vierailija kuvastaa usein jotain piilevää tai tukahdutettua niissä ihmisissä tai perheyhteisöissä, joissa hän vierailee. Muukalainen joko tietää jotain, mitä muut eivät tiedä, tai hän tulee rankaisemaan, palkitsemaan tai kiinnittämään huomion johonkin asiaan. Tavallisesti muukalainen tekee jonkin väkivaltaisen tai seksuaalisen teon, joka pakottaa vierailun kohteen arvioimaan uudelleen synkkää olemassaoloaan ja aiempaa elämäänsä. Metafyysisen kohtaamisen jälkeen hahmot pakotetaan määrittelemään uudelleen suhteensa uskoon ja identiteettiin. Odottamattoman vieraan alkuperästä ei voi koskaan olla varma: hän voi olla taivaallinen sanansaattaja (*Angels Are So Few*), paholaisen asianajaja (*Brimstone and Treacle*), häpeän heijastuma (*Schmoedipus*) tai vain yksinkertainen ja jälkeenjäänyt poika (*Rain on the Roof*). Muukalainen voi olla syrjäytynyt, fyysisesti, psyykkisesti tai vaikka maantieteellisesti ulkopuolinen ja erilainen. Ilmeisimmillään visitaatorakenne on Potterin 1960-luvun ja 1970-luvun yksittäisissä studionäytelmissä. Vierailudraama muotona sopi paremmin kuin hyvin kohtalaisen rajalliseen televisiostudioon, ja tämä yksinkertainen draamallinen muoto oli haluttava myös alhaisten kustannustensa ansiosta; kuvauksiin ei tarvittu suurta määrää näyttelijöitä eikä kuvauspaikkoja, myös videonauha oli halvempaa kuin filmi. Rajallisen tilansa ja vähäisten näyttelijöidensä vuoksi näissä vierailudraamoissa on voimakas teatterillisuuden tuntu. Käsikirjoitus ei yrittänytkaan peittää näytelmän rajoittavia ulottuvuuksia, vaan yleensä vain korosti draaman klaustrofobista tunnelmaa. (Fuller 1993, 41; O'Connor 1994; Creeber 1998, 73-74; Simon 1993.)

Potterin visitaatiodraamat vaikuttavat pettävän yksinkertaisilta sekä muodollisesti että sisällöllisesti. Kuitenkin hienonhienot muutokset vastakohtissa (hyvä/paha, mielekäs/mieletön, todellinen/kuviteltu) luovat dramaattista jännitettä, joka pakottaa katsojan tutkimaan perinteisten moraali- ja uskonnollisten käsitysten kuvaamistapoja. Koskaan ei esimerkiksi voi olla varma siitä, onko vierailija todellinen vai onko hän vierailun kohteen mielessä monimutkaisesti synnytetty fantasia. Potter itse on kuvannut asiaa sanomalla, että muukalainen on tavallaan todellinen, mutta ennen kaikkea syvimmiltään ja todelliselta merkitykseltään vierailun/tunkeilun kohteen mielessä. Näissä varhais-

sa uskonnollisissa näytelmissä Potterin kuvaamalla sisäistämispöcessilla on todella huomattava merkitys siten, että se mahdollistaa hänen henkilöittänsä elämien ja tekojen sisäisen dynamiikan kuvaamisen. Huolimatta joskus avoimen seksuaalisista ja toisinaan väkivaltaisista tapahtumista nämä draamat ovat moraalisesti Potterin teoksista kaikkein kunnianhimoisimpia, monimerkityksellisiä ja kiistanalaisimpia. (Creeber 1998, 74.)

Potterin visitaatiodraamoja on perusteltua tarkastella uskonnolliselta kannalta, koska ne sisältävät Potterin suuret uskonnolliset teemat ikään kuin pienoiskoossa. Nämä kohtaamiset 'toisen' (*the other*) kanssa vaikuttaisivat olevan uskonnollisia kokemuksia maailmassa, jonka Potter katsoo olevan jumalaton. Visitaatiodraamoissa on läsnä Potterille tyypillinen ristiriitaisuus. Vastapöoleina ovat toisaalta syvälinen uskonnollinen herkkyyys ja toisaalla syväänjuurtunut viha järjestäytyneitä ja ehdottomia uskonnollisia dogmeja kohtaan. Harhailien eläimellisen ja henkisen, petomaisen ja pyhän välimaastoissa Potterin hahmot ovat pakotettuja tutkimaan uskonnollista kokemustaan ja kyseenalaistamaan sekä yksityis- että julkisen elämänsä moraalisuuden. Tämä tutkiskelu johtaa heidät miettimään uudelleen oman uskonnollisuutensa luonnetta. Juuri tämä tutkimusmatka hengelliseen itseen ja identiteetin uskonnolliseen luonteeseen kaikkine epäilyineen, inhon ja hylätyksitulemisen tunteineen luo sitä jännitettä, joka on kaikissa Potterin draamoissa. Jos vastausta kysymykseen on ollenkaan tullakseen, se on pitkällisen, tuskallisen ja usein nöyryyttävän itsetutkiskelupöcessin tulosta. (Creeber 1998, 75; Simon 1993.)

Philip Purserin [1981] mielestä Potterin niin sanottuja visitaationäytelmiä ei niinkään yhdistä uutta luova ajattelu, kuten uudet henkilöt tai tilanteet, vaan paremminkin viittaukset, toistot ja samojen ideoiden, vitsien ja suhteiden kierrätys. Näiden näytelmien joukossa ei Purserin mielestä ole yhtään ehjää, täydellisen tyydyttävää työtä, saati kokonaista mestariteosta, vaan näytelmät ovat vain suoremman ajatuspöcessin keskeneräisiä osasia. Purserin mielestä Potterin visitaationäytelmät ovat paremminkin keino ottaa kantaa television tilaan ja kirjailijan ja hänen työnsä väliseen suhteeseen. (Stead 1993, 84 [Purser 1981].) Steadin (1993, 84) mielestä Purser ei kuitenkaan huomioi sitä tosiasiaa, että näitä näytelmiä yhdistää monikin iso teema, joista näkyvimpänä seksuaalisuus. Seksuaaliset turhautumat, jännitteet ja tukahduttamisen Potter sijoitti aina samaan osoitteeseen: keskiluokkaisten älykköjen maailmaan.

On myös olemassa monia näytelmiä, joissa on samaa tematiikkaa kuin Potterin *Brimstone and Treacle*. Tennessee Williamsin *Lasinen eläintarha* (*The Glass Menagerie*, 1944) ja Eugene O'Neillin *Pitkän päivän matka yöhön* (*Long Day's Journey Into Night*, 1941) ovat tragedioita läheisriippu-

vuuden ja epätoivon kyllästämistä ongelma-perheistä, joissa menneisyyden haamut kohtaavat kriisiytyneen nykyhetken luomalla perhehelvetin. Vierailutematikkaa esiintyy esimerkiksi Friedrich Dürrenmattin näytelmässä *Vanhan naisen vierailu* (*Der Besuch der alten Dame*, 1956), joka kertoo kaupunkiin palaavasta naisesta, jonka kosto rappeuttaa kaupungin asukkaat. Näytelmän teemoja ovat rangaistus, ahneus ja moraalinen vahvuus/heikkous. Strindbergin *Uninäytelmässä* (*Ett Drömspel*, 1902) jumalainen Indra saapuu maan päälle vain joutuakseen todistamaan ihmisen kärsimyksiä. Harold Pinter käytti salamyhkäistä vierailijaa teatterilavalla näytelmissään *The Birthday Party* (1958), *The Caretaker* (1960) ja *The Homecoming* (1965) (Creeber 1998, 74).

3.2 *The Wednesday Play*

3.2.1 *The Wednesday Play*n synty, nousu ja kukoistus

The Wednesday Play syntyi kaupallisen television syntyprosessin tuloksena. Televisiontekijät halusivat erottautua teatterista, jonka käsitettiin olevan elitististä ja saavuttavan vain suhteellisen pieniä katsojamääriä kerrallaan. Televisio pyrki eroon teatterillisesta taustastaan, ja lähti tavoittelemaan työväenluokan huomiota. *Armchair Theatre* (*The Wednesday Play*n esikuva) oli televisioyhtiö ABC:n (myöhemmin ITV) lanseeraama uusi ohjelmasarja, joka keskittyi ajankohtaisiin ja alkuperäisteksteihin perustuviin näytelmiin. Formaatin johtoon valittiin menestynyt kanadalainen tuottaja Sydney Newman, jonka vaikutuksesta brittiläisessä televisiodraamassa tapahtui selvä suunnanmuutos suhtautumisessa luokkaan kohderyhmänä. Brittiläinen televisiodraama halusi nyt erottautua teatterin tavasta keskittyä keskiluokkaan, ja osoituksena tästä televisiodraaman uudesta realismista tulivat muun muassa näytelmät kuten Alun Owenin *No trams to Lime Street* (1959) ja Harold Pinterin *A Night Out* (1960), joissa oli paikalliset ja työväenluokkaiset puitteet. *Armchair Theatre* tarjosi tuoreen vaihtoehdon BBC:n keskiluokkaiselle *Sunday Night Play*'lle, joka edelleen vain siirsi televisioon teatterinäyttämölle kirjoitettuja näytelmiä. (Creeber 1998, 37-38.)

Ajankohtaisiin ja realistisiin aiheisiin keskittymisensä vuoksi *Armchair Theatre*lla oli valtava vaikutus koko brittiläiseen televisiokulttuuriin. Vastatakseen 'nojuateliteatteri' -ilmiöön BBC vuonna 1964 yksinkertaisesti houkutteli Newmanin omiin riveihinsä vuonna ja pyysi tätä ohjaamaan samanlaisen sarjan näytelmiä heidän kanavalleen. Tuloksena oli *The Wednesday Play*. *The Wednesday Play* saavutti pian mainetta realististen, ajankohtaisten ja vahvojen nykyajan kuvaustensa ansiosta, ja ensimmäisen kauden tuottajansa James MacTaggartin luotsauksessa sarja tuli tunnetuksi rohkeana televisiodraaman kokeilijana ja poliittisena toisinajattelijana. Formaatti tarjosi kirjoittajille kanavan sekä muoto- että tyylikokeiluihin. Katsojaluvut nousivat huimaavasti miljoonien ihmisten halu-

nessä nähdä viimeisimmän kiistellyn näytelmän. *The Wednesday Play* tuli sallivuudessaan ja yleisessä valtakoneiston vastustuksessaan tärkeä ja elinvoimainen osa televisiuudistusta ja 1960-luvun vastakulttuuria. Se ei pelkästään esittänyt kiisteltyjä näytelmiä, vaan edisti aktiivisesti uuden vastakulttuurin arvoja. *The Wednesday Play* ennusteli brittiläisen televisiodraaman kultakautta, joka ajoittui vuosille 1965-1970. Uudistamisen ohella ohjelman tärkein tehtävä oli esitellä maailmalle uusia lahjakkaita tekijöitä. Potterin ohella läpimurtonsa tekivät muun muassa kirjoittajat Alan Plater, Jim Allen, Jeremy Sandford, David Mercer ja John Hopkins ja ohjaajat Philip Saville, James MacTaggart, John Glenister, Simon Gray, Ken Loach, Gareth Davies ja Kenith Trodd. Kuuluisimmaksi heistä nousi kuitenkin Dennis Potter, jonka non-naturalistinen tekniikka oli aivan uusi ilmiö televisiodraaman historiassa. *The Wednesday Play* -formaatile Potter kirjoitti yhdeksän ensimmäisistä neljästätoista televisionäytelmästään. (Cook 1998, 23-24; Creeber 1998, 39; Fuller 1993, 15.) Seuraavassa alaluvussa käsittelemme ainoastaan niitä Potterin *The Wednesday Play* -aikakauden näytelmiä, jotka liittyvät vierailijatematiikkaan.

3.2.2 *The Confidence Course*

Vuoteen 1965 mennessä ulkopuolisesta hahmosta valtakoneiston arvojen mustanpuhuvana tuhoajana oli tullut melkein pä klisee brittiläisten kirjoittajien keskuudessa. Colin Wilson oli aloittanut trendin näytelmällään *The Outsider* (1956) ja Harold Pinterin *The Servant* (1963) käänsi perinteiset herro-palvelija-valtasuhteet pääläelleen ulkopuolisen työmiehen ottaessa vallan yläluokan kodissa. David Mercerin *For Tea on Sunday* (1963) kuvasi tilannetta, jossa kirvestä heiluttava muukalainen tunkeutuu yläluokan teekutsuille tarkoituksenaan tuhota koko sen edustama maailma. Suhteutettuna aikakauden laajempaan sosiaaliseen ja kulttuuriseen viitekehykseen ei ole vaikeaa ymmärtää, miksi tällainen juonikuvio oli niin yleinen. Muukalainen tarjosi täydellisen metaforan englantilaisen luokkayhteiskunnan hajoamiselle ja vastakulttuurille. (Cook 1998, 25.)

Potterin ensimmäinen keskiviikkonäytelmä, Gilchrist Calderin ohjaama *The Confidence Course* oli ylistyslaulu itsensä kehittämiseksi ja avoimen poliittinen hyökkäys massayhteiskuntaa vastaan. Näytelmässä kolme huijaria onnistuu houkuttelemaan tusinan uhria hotelliin niin kutsutulle itsevarmuuskurssille. Päähuijari, The Director kumppaneineen alkaa voimallisesti aivopestä yleisöään, mutta huijareiden epäonneksi kurssilla on myös mystinen kolmastoista osallistuja, joka kutsuu itseään William Hazlittiksi kuuluisan kriitikon mukaan. Hazlitt hyökkää huijareiden kimppuun arvostelemalla kulutusyhteiskunnan arvoja ja saa huijarit puhumaan itsensä pussiin ja uhrien silmät avautumaan. Lopulta uhrin haluavat valita vapauden olla epävarmoja ja hylkäävät huijarien tarjoaman

ajatusmaailman. *The Confidence Course* oli tyypillinen vihaisen nuoren miehen debyytti, mutta myös ensimmäinen Potterin näytelmä, jossa esiintyi salaperäinen vierailija. Hazlitt on ulkopuolinen, joka osallistuu kurssille ainoana tarkoituksenaan häiritä ja lopulta tuhota koko kurssi. (Cook 1998, 24-25.)

Myös Potterin *The Confidence Course* hyökkäsi luokkayhteiskuntaa ja rahan valtaa vastaan. Erikoista on, että Potterilla ei ollut tarjota yhtenäistä vaihtoehtoista tulevaisuudenvisiota, vaan päin vastoin hän kääntyi menneisyyteen. William Hazlittin 150 vuotta vanhat esseet löysivät Potterilla uuden elämän, niiden kautta Potter (Hazlitt) arvostelee nykyistä ahnetta maailmanmenoa. Samanlainen edistykellisyys ja taantumuksellisuuden ristiriita koskee myös Hazlittin hahmoa. Toisaalta hän siis on massakulttuuria vastaan taisteleva sankarihahmo, toisaalta hän on petollinen Juudas-hahmo, joka tunkeutuu ryhmään vain romuttaakseen sen ja tuhotakseen sen johtajan. Tunkeilija on ikään kuin helvetistä karannut demoni, häntä ympäröi synkkyyden ja varjojen ilmapiiri. Näytelmä tuntuu myös ehdottavan, että Hazlittin hahmo olisi klassinen laitoksesta, sairaalasta tai vankilasta, tai jopa itse helvetistä karannut mielipuoli. Monella tapaa tällainen hullun ulkopuolisen käyttäminen päähenkilönä kuvaa ongelmallista tilannetta, jossa työväenluokkaisen taustan omaava yksilö, kuten Potter, on saavuttanut asemaa sodanjälkeisen sosiaalisen ja koulutuksellisen uudistuksen ansiosta. Järjestelmä soi monille odottamattomia mahdollisuuksia saavuttaa koulutuksellista ja materialistista menestystä, mutta monet kokivat velvollisuudekseen edelleen kritisoida valtakoneistoa niiden puolesta, jotka eivät olleet olleet yhtä onnekkaita. Uudet vastakulttuurijohtajat joutuivat kysymään itseltään ongelmallisia kysymyksiä: Onko todellakin mielipuolista purra ruokkivaa kättä eli arvostella järjestelmää, joka on auttanut heitä itseään niin paljon? Kuka lopulta on hullu, yhteiskunta vaiko he itse? Oliko yhteiskunnan sairaus yhtä paljon heidän oman mielenhäiriönsä tuote, kuin minkä tahansa poliittisen pyrkimyksen tulos? (Cook 1998, 25-26.)

3.2.3 *Message for Posterity*

Message for Posterity (1967), myöskin täyspitkä *Wednesday Play*, tutki edelleen imperiumin hajoamisen sosiaalisia vaikutuksia. Kiistanalaisen teemansa takia myös tätä näytelmää kohtasivat sensuuriongelmat. Näytelmän keskiössä on entinen sota-ajan konservatiivinen pääministeri Sir David Browning, jolle palkinnoksi ansioistaan on tilattu muotokuva. Muotokuvan tekijäksi valittu taiteilija, James Player, on kuitenkin vasemmistoradikaali, joka vihaa kaikkea, mitä Browning edustaa. Player ottaa kuitenkin tehtävän vastaan ja kertoo tyttärelleen, että muotokuvasta on tultava loistava, Browningin ikääntyvistä ja roikkuvista kasvoista tulee koko brittiläisen imperiumin hajoamisen

täydellisen tarkka ilmentymä. Juoni herätti levottomuutta BBC:n johtajissa. Browning muistutti erehdyttävästi Sir Winston Churchillia, jolle myöskin oltiin maalattu muotokuva 80-vuotislahjaksi. Taiteilija Graham Sutherlandin teos ei ollut kuitenkaan miellyttänyt Churchillin silmää eikä teosta koskaan näytetty julkisuudessa ja myöhemmin se jopa tuhottiin. BBC:n johtoporras oli siis huolissaan yleisön vastaanotosta. (Cook 1998, 44-45; Harrison 2001.)

Browningin istuessa mallina Player syyttää kiihkeästi malliaan tämän poliittisista päätöksistä. Vanha ja raihmainen Sir David vastailee hyökkäyksiin itsevarmasti ja rauhallisesti, hänellä ei ole epäilystäkään päätöstensä oikeellisuudesta ja viisaudesta. Maalauksen ollessa lähes valmis Sir David pyörtyy. Player luulee mallinsa kuolleen ja alkaa yhtäkkiä surra järjettömästi, mutta murhe muuttuu nopeasti raivoksi. Taiteilija mesoaa, että Sir David pyörtyi vain kostoksi hänelle ja ettei hän pysty enää työskentelemään. Player lyö Sir Davidia, joka putoaa lattialle. Player katselee hetken malliaan tunteettomasti, mutta hovimestarin tullessa sisään hän viimeistelee jo viileänä teostaan, jossa hänen syvä inhonsa malliaan kohtaan näkyy selvästi, viestiksi jälkipolville (message for posterity). Sir Davidin pojan Richardin ja tämän tyttären Claran saapuessa paikalle Player on taas vajonnut syvän raivon valtaan. Sir David palaa valittaen tajuihinsa ja Clara syyttää Playeriä hulluksi, jolloin taiteilija alkaa särkeä huoneessa olevia taide-esineitä, jotka muistuttavat häntä Browningin sortopolitiikasta. (Harrison 2001.)

John R. Cookin (1998, 45-46) mielestä yhteneväisyys Churchillin elämän ja kuvitteellisen Browningin välillä ei ollut näytelmän tärkein anti. Mielenkiintoisempaa on, kuinka jälleen kerran näytelmän läpi kulkee ristiriitaisuuden juonne. Päähenkilö esitetään ristiriitaisessa valossa, toisaalta häntä ihannoidaan eli katsotaan ylöspäin, toisaalta tehdään epäilyttäväksi eli hänen edustamiaan arvoja halveksitaan. Kaiken kaikkiaan näytelmä ei tunnu osaavan päättää, onko se ylistys taiteilijan kyvyille rikkoa sekä poliittiset että fyysiset raja-aidat vaiko kovaksi keitetty poliittinen draama. Toisaalta painotetaan taiteilijan omnipotenttia valtaa manipuloida ympäristöään haluamallaan tavalla, toisaalta kyseessä on voimallinen poliittinen hyökkäys taiteilijan vapauksia rajoittavaa järjestelmää vastaan. Avainkohta jälkimmäiseen on kohtaus, jossa Player hyökkää kuin demonin valtaamana Browningin kimppuun. Sir David selviää hyökkäyksestä, ja koko näytelmä loppuu hänen voittoonsa. Näytelmä kuvaa valtakoneiston kykyä vastustaa kaikkea, mitä sitä ja sen auktoriteettia uhkaa, tässä tapauksessa demonisoimalla sitä uhkaavan taiteilijan ja tekemällä hänestä mielipuolen. Näytelmässä on samaa pessimismiä kuin teoksessa *The Confidence Course*, mutta toisin kuin sen hullu sankari Hazlitt, joka saavutti pyrkimyksensä, James Player tuhoutuu. Näytelmän merkittävyys Potterin tuotannon jatkumossa onkin sen kuvaus siitä, miten pessimistisesti Potter suhtautui 1960-luvulla poliit-

tisen protestin mahdollisuuksiin muuttaa asioita. (Cook 1998, 45-46.) Irving B. Harrison (2001) näkee näytelmän lopun hieman eri tavalla. Playerin kuvainraastaminen (sekä kirjaimellinen että kuvaannollinen), kiihkeä aggressiivisuus, älykkyys ja etevämyys palauttavat hänet järkiinsä. Player saavuttaa tasapainonsa taiteensa avulla. Harrison vertaa Playeriä Potteriin, joka myöskin selvisi ja pärjäsi taiteensa kautta.

3.2.4 *The Bonegrinder*

Näytelmällä *The Bonegrinder* (1968) oli suuri merkitys Potterin urakehitykselle näytelmäkirjailijana. Sen ideassa näkyy Potterin visitaatiomotiivin varhainen kehittäminen. Englantilainen pankkivirkailija George King on kunniallinen keski-ikäinen englantilainen herrasmies, joka eräänä päivänä poikkeaa epämääräiseen pubiin löytääkseen sieltä käyttöönsä prostituoidun sillä aikaa, kun hänen vaimonsa Gladys on poissa huolehtimassa kuolevasta sisarestaan. Löytämättä prostituoitua George tapaa sen sijaan Sam Adamsin, äänekkään ja karkean amerikkalaisen merimiehen, joka inhoaa katkerasti englantilaisia ja Englantia. Sam (Setä Samuli) huomaa välittömästi, että varautunut George King (Kuningas George) on hänelle täydellinen pilkan kohde. Sam onnistuu kiristämään itsensä Kingien kotiin, jonka hän ottaa haltuunsa alkaen juoksupäivästä syyllistä Georgea. Kuningas George kärsii kovasti yrittäessään turhaan tulla toimeen uudessa tilanteessa; yrittäessään selviytyä sen asettamista haasteista hän epäonnistuu surkeasti. Setä Samuli tekee pariskunnan elämän mahdottomaksi, ja George ja Gladys miettivät miten päästä Samista eroon. Gladys vetoaa miehensä kansallisyyden sanomalla, että ainoa tapa päästä tunkeilijasta eroon on tappaa tämä. Viimein George hiipii alakertaan, ja lyö Samin kuoliaaksi hiilihangolla. Gladys tulee paikalle ja soittaa välittömästi poliisit. Georgelle selviää, että koko tapahtumasarja olikin Gladysin kosto. Gladys kosti miehensä 'huoraamisen', joka tapahtui vieläpä ajankohtana, kun hän itse oli kuolevan sisarensa luona. Gladys oli myös pettynyt lähiöelämäänsä rinnallaan George, joka ei osoittautunutkaan 'kunnolliseksi herrasmieheksi'. (Creeber 1998, 115; Cook 1998, 76; Gilbert 1998, 154; Gras & Cook 2000, 8.)

Potterille 1950-luvun perinteisen brittiläisen kulttuurin nopea amerikanisoituminen edusti samalla englantilaisen kulttuurin rappiota. *The Bonegrinder* kuvaa amerikanisoitumisen piileviä laaja-alaisia vaaroja Englannille ja sen kulttuurille. 'Englantilaisen veren haistava' Sam edustaa Amerikkaa, joka haastaa Georgen edustaman brittiläisen kulttuurin. Näytelmä otettiin vastaan nuivasti, sitä kritisoi- tiin vulgaariksi ja pahansuovaksi, ja sen sanottiin vähättelevän ja karrikoivan molempia kulttuureita. Yksi näkemys on, että näytelmän toteutus ei tehnyt oikeutta Potterin hyvälle käsikirjoitukselle. Ohjaaja Joan Kemp-Welch epäonnistui näkemään käsikirjoituksessa piilevän selvän huumorin, ja näy-

telmä sai murskakritiikin sen tosikkouden takia, mikä oli sääli. Potter pettyi ensin kritiikkiin, mutta päätyi lopulta myöntämään, että näytelmässä oli selvät ongelmansa. Hän tunnusti avoimesti kirjoittaneensa ennakkoluulojensa pohjalta. Omien sanojensa mukaan Potter ei halunnut englantilaisen kulttuurin vajoavan samalla laskelmoivan populismin tasolle, jota amerikkalainen kulttuuri hänelle edusti, mutta toisaalta hän ei halunnut brittikulttuurin hylkäävään amerikkalaisia vaikutteita. (Creeber 1998, 111, 115; Fuller 1993, 34, 108; Gilbert 1998, 155; Purser 2000, 184; Voigts-Virchow 2000, 74.)

John R. Cook sanoo, että vaikka *The Bonegrinder* onkin selvästi koominen allegoria sodanjälkeisen Englannin rappiolle ja vastaavasti Amerikan maailmanlaajuiselle voittokululle, näytelmässä on myös muita tasoja. Estoinen George lähtee ravintolaan etsimään seksuaalista helpotusta, mutta päätyy palaamaan sen kanssa, jota pelkää eniten. Samissa ruumiillistuvat 1960-luvun vastakulttuurin estottomat arvot eli sosiaalisen tekopyhyden ja perinteisten hierarkioiden haastaminen. Ennen tuhoutumistaan tämä työväenluokkainen mielenvikainen merimies pystyy hetkeksi kääntämään normaalit voimasuhteet pääläelleen aivan kirjaimellisesti tekemällä Georgesta palvelijansa. (Cook 1998, 76-77.)

Cookin mielestä Georgen mieltymys prostituoituihin viittaa siihen, että ulkopuolisen tunkeutuminen Kingien kotiin on luonteeltaan vahvasti seksuaalinen tapahtuma. Georgella on likainen salaisuus, jonka paljastumisesta muodostuu painajainen estottoman amerikkalaisen muodossa. Sam on Georgen pahimpien pelkojen ruumiillistuma, mutta ilman Georgen seksuaalista syyllisyyttä Samia ei olisi olemassakaan. Sam on ehkä painajainen, mutta Georgen itsensä luoma ja kutsuma mielenkuote. Georgen petos eli Sam on saapunut heidän elämäänsä ja suhteeseensa kutsumatta, ja ongelma täytyy ratkaista jollakin tavoin. *The Bonegrinder* kuvaa vaikeuksia, joita miehisen seksuaalisen halun mukauttaminen avioliittoon aiheuttaa. George yrittää kunniallisuuden nimissä painaa 'pedon' alas eli tappaa Samin, mutta vahinko hänen avioliitossaan on jo tapahtunut. Kovasta yrittämisestään huolimatta George ei pysty hyvittämään tekoaan Gladysille eikä suhde voi enää koskaan palata ennalleen. Gladys hylkää Georgen soittamalla poliiseille, aivan kuten George oli hylännyt hänet menemällä vieraisiin. Sisäisen pedon tukahduttaminen johtaa miespäähenkilön eristäytyneisyyteen ja onnettomuuteen. Näytelmä ehdottaa, että aivan kuten Sam kuvaa vastakulttuurin uutta seksuaalista avoimuutta, avioliitto vaatii onnistuakseen seksuaalisten salaisuuksien välitöntä paljastamista ja suhteen läpinäkyvyyttä. Salaisuuksilla on taipumus paljastua vääjäämättä, ennemmin tai myöhemmin, joten ne kannattaa tuoda julki nopeasti. (Cook 1998, 77.)

3.2.5 *Son of Man*

Son of Man (1969) oli Potterin viimeinen *Wednesday Play* ja se sinetöi lopullisesti kirjoittajansa maineen merkittävänä näytelmäkirjailijana. Näytelmää ylistettiin ja siitä kirjoitettiin runsaasti lehdistössä. Syynä kokuun oli Potterin uusi ja erilainen näkemys evankeliumista, hän tarjosi yleisölle uudelleentulkinnan ja uudet painotukset. Tarina seurailee Kristuksen vaiheita erämaan kiusauksista ristiinnaulitsemiseen. Kiistanalaiseksi teoksen tekee ennen kaikkea Potterin kuvaus Messiaasta. Potterin Jeesus on vihainen, itseään epäilevä ‘työväenluokan sankari’, joka pitää vastuuta tehtävästään tuskallisena ja ajoittain musertavana taakkana. Hän on erämaassa paastoava villimies, erakko, jota raastavat epäilyt omasta jumaluudestaan. Hän on mies, jota Jumala korventaa ja repii sisältäpäin. Kanssaihmisistä häntä erottaa sekä hänen intohimonsa että puhelahjansa, mutta hän pysyy silti ihmisenä, kirvesmiehenä. (Cook 1998, 54; Creeber 1998, 83; Lippard 2000, 112.)

Kuten monet Potterin päähenkilöistä, Jeesus on rikkinäinen sankari, jota repivät kahtaalle toisaalta jokapäiväisen maailman ja toisaalta hengen vaatimukset. Kuten näytelmän nimikin osoittaa, Potterin Jeesus ei ole niinkään jumalallinen hahmo kuin ihmisen lapsi epäilyineen ja pelkoineen. Jeesus on haavoittuvainen hahmo, joka on neuroottinen ja ymmällään, hän vaikuttaa epävarmalta jopa siitä, onko hän laisinkaan Jumalan poika. Tässä valossa nähtynä Jeesus on liioiteltu versio useimmista Potterin päähenkilöistä. Kuten Nigel Barton, hänkin on loukussa kahden maailman välissä, kykenemättömänä palaamaan Isänsä kotiin uuden elämän kokemusten kiusatessa häntä kiduttavasti. Hän on ennen kaikkea loukussa ihmisyyden ja jumalallisuuden, petomaisen ja pyhän välissä – tällä kertaa taistelu on kirjaimellinen. Tarpeellinen ja väistämätön osa tuota taistelua on, epäilyksen ohella, usko. Riisumalla Jeesuksen yliluonnollisista piirteistä Potter haluaa painottaa Jeesuksen uskomaton ta marttyyriutta, ilman ihmisyyttä hän olisi ollut tyhjä roolimalli ihmiskunnalle, ikään kuin jumalallinen petos. Saatuaan ihmisen hahmon Jeesus sai myös vapaan tahdon, joten hänen täytyy tällaisena ‘Jumal-ihmisenä’ kärsiä ihmisen sitoumuksista. Jeesuksen täytyy ihmisenä kohdata kaikkien ihmisten läpikäymä taistelu pelastuksen ja kadotuksen välillä. Potter panee Jeesuksen myös selittämään, että hänen inhimilliset piirteensä ovat olennaisia hänen jumalalliselle roolilleen ihmisyyden ja jumalallisuuden välisenä viestijänä. *Son of Man* tutkii hengellisen valaistumisen etsintään liittyvää epäilystä ja hämminkiä, joiden Potter näki vaivaavan myös Kristusta itseään omalla henkilökohtaisella matkallaan. (Cook 1998, 54-55; Creeber 1998, 85-86, 88.)

Rooman miehityksen aikaisen Juudean vainottujen juutalaisten keskuudessa oli suuri tarve hengelliselle johtajahahmolle ja kaikenlaiset huijarit esittivät olevansa uusi Messias. Kun Jeesus tulee esiin

erämaasta kerätäkseen opetuslapsia ja väittää olevansa Valittu, muun muassa apostolit Pietari ja Andreas suhtautuvat häneen ivallisesti ja pitävät häntä mielipuolena. Pietari ja Andreas tekevät Jeesukselle selväksi, että tämä on hullu, jos uskoo aidosti voivansa muuttaa maailmaa. Pian Jeesus kuitenkin vakuuttaa opetuslapset liittymään häneen, mutta puhuessaan ihmisille Potterin Jeesus ei tee ihmetekoja. *Son of Manin* Jeesus tulee kyllä petetyksi Juudaan taholta, mutta se on erehdys. Juudas luuli tekevänsä Jeesukselle palveluksen puhdistamalla tämän nimen ja todistamalla tämän oikeaksi Messiaaksi, mutta vaikutus olikin päinvastainen. Ristiinnaulittu Jeesus ei ole perinteinen rauhallisesti kärsivä yli-inhimillinen hahmo, vaan isälleen raivostunut mies, joka kuolee epätoivoisena ilman toivoa jumalallista taivaaseen astumisesta. Jeesuksen roikkuessa traagisesti ristillä pimeydessä ja äänettömyydessä, näytelmän loppuratkaisu tarjoaa ylösnousemusta lukuun ottamatta vain hyvin vähän toivoa. 'Hullu ulkopuolinen' Jeesus on kuin David Mercerin hullu kirvesmies tai *The Confidence Coursen* Hazlitt, ulkopuolinen voima, joka yrittää muuttaa vallitsevaa järjestystä. 'Rakasta vihollistasi' -opetuksineen Kristus kuvataan todelliseksi vallankumoukselliseksi, joka vallanpitäjien täytyi tuhota. (Cook 1998, 54-58; Creeber 1998, 88.)

Mark Fisherin (2006) mukaan näytelmän vahvuus on siinä, miten se sijoittaa tutun tarinan poliittiseen viitekehykseen. Papit ovat kiinnostuneempia puolustamaan valta-asemiaan kuin omaksumaan uusia uskonnollisia ajatuksia, Pilatus johtaa kansaa kylmäverisellä pragmatismilla (*'Ideas are what we fear'*) ja juutalaisten kuningas hämmentää kaikkia rauhanopillaan. Tämä Jeesus ei ole ajaton ikoni, vaan ihminen, joka on sidottu oman aikansa realiteetteihin.

Huolimatta tuskasta, epäilyksistä ja uskonnollisen kokemuksen intensiivisestä taistelusta Jeesus saavuttaa lopulta yhteisymmärryksen Jumalan kanssa, mikä tuntuisi näyttävän suuntaa Potterin lopputuotannolle. *Son of Man* merkitsi loppua Potterin *Wednesday Play* -itseluottamuskurssille ja kirjailija alkoi yhä enemmän siirtyä kohti henkilökohtaisempia ja hengellisempiä aiheita. Kaikki keskiviikkonäytelmät olivat olleet sekoituksia poliittisista ja henkilökohtaisista aiheista. Yhteiskunnallisten aiheitten alla kulki henkilökohtaisten teemojen pohjavire, rikkinäiset miespäähenkilöt vaikuttivat ikään kuin pinnanalaisesti ja symbolisesti. Potter keskittyi hiomaan omaa ääntään. (Cook 1998, 60-61; Creeber 1998, 88.)

3.3 *Play for Today*

1970-luvun alkupuolella *Play for Today* tuli korvaamaan BBC:n huippusuositun yhden näytelmän formaatin *The Wednesday Play*. Kuten edeltäjänsä, formaatti halusi haastaa sovinnaisen televisio-

ajattelun ja venyttää television tekemisen rajoja. Nimensä mukaisesti *Play for Today* keskittyi kuvaamaan ajankohtaisia aiheita luoden samalla pohjaa television nykyiselle lyhytkestoiselle ja väliaikaiselle muodolle. 1970-luvulla oli silti vielä tilausta yhden illan näytelmille, ja Potter keskittyi edelleen samoihin teemoihin, intohimoihin ja pakkomielteisiin kuin aiemmissakin töissään. (Creeber 1998, 57; Cook 1998, 97.)

3.3.1 *Angels Are So Few*

Potterin ensimmäinen näytelmä sarjassa *Play for Today* oli *Angels Are So Few*, jossa Potter palasi ongelmaan 'seksiä lähiössä'. Näytelmä valmistui vuonna 1970 ja sen ohjasi Gareth Davies. Tällä kertaa keskiössä ei ole keski-ikäinen mies, vaan lähiössä elävä tylsistynyt ja seksuaalisesti turhautunut kotirouva Cynthia Nicholls, jonka kotiovelle ilmestyvä outo nuori mies Michael Biddle (Biddle = väännös sanasta *Bible*) ilmoittaa olevansa enkeli. Michael alkaa välittömästi maalata Cynthialle kauniita kuvia vapaudesta, mahdollisuuksista ja valinnoista ja muistuttaa näin tehdessään *Son of Manin* Jeesusta, hullua ulkopuolista. Cynthia suhtautuu muukalaiseen skeptisesti ja ajaa tämän välittömästi ulos. (Cook 1998, 77-78; Creeber 1998, 73.)

Son of Manista poiketen katsojalle ei jätetä epäselväksi, että Michael itse asiassa onkin henkisesti epätasapainossa ja omalla tavallaan järjiltään. Ennen saapumistaan Cynthian luokse hän on käyttäytynyt kuin tuhon enkeli, ennustellut kuolemaa ja epäonnea muille ihmisille. Michaelin mielestä ei ole olemassa naisenkeleitä (joilla on rinnat), koska taivaassa ei ole seksiä. Michael kuvittelee olevansa enkeli vältelläkseen omaa seksuaalisuuttaan, ollakseen siltä turvassa. Tämä käy selväksi kohtauksessa, jossa turhautunut Cynthia viettelee Michaelin tämän tultua uudelleen hänen ovensa taakse. Michael käyttäytyy kuin olisi menossa viimeiselle tuomiolle. Riisuttuna sekä vaatteistaan että kaikesta enkelimäisyydestään Michael viimein pakenee, kaikkensa menettäneenä. Olisi voinut ajatella, että seksi olisi tervehdyttänyt sekä Cynthian että Michaelin, että jouduttuaan luopumaan 'siivistään' ja illuusioistaan Michael olisi parantunut. Tämä ei kuitenkaan ole mahdollista, koska Michael on tunne-elämältään vahingoittunut; hän kärsii seksuaalisista estoista ja kokee seksin syvästi ahdistavana asiana. Tässä tulkinnassa näytelmä kertoo siitä, miten ihminen manipuloi fantasiotaan suojellakseen itseään, ja siitä, mitä tapahtuu kun ihmiseltä riistetään nämä illuusiot. (Cook 1998, 78-79; Fuller 1993, 48; Gilbert 1998, 184-185.)

John R. Cook näkee, että Cynthia viettelee viattoman, lapsenuskoisen Michaelin aivan kuin käärme paratiisissa. *Angels Are So Few* -näytelmässä seksi onkin Cookin mielestä allegoria syntiinlankeemukselle, eikä se tuo vapautusta vaan tyhjiyttä ja epätoivoa. Näytelmässä on voimakas moralistinen

sävy, ja Potterin sanoma onkin, että vanhoista arvoista luopuminen on enemmänkin tuskallinen kuin vapauttava kokemus. Lopussa, kun Michael on pakotettu tunnustamaan oma kuolevaisuutensa hän tuntee vain hengellistä tyhjyyttä. Hänen maailmansa on tyhjentynyt 'ihmeestä', jota hän aiemmin koki. Potter väittää siis, että ihmisen täytyy katsella maailmaa lapsen silmin pystyäkseen näkemään totuuden elämässään ja siten todella elämään. (Cook 1998, 78-79, 138, 285.)

3.3.2 *Schmoedipus*

Schmoedipus (1974), Potterin visitaationäytelmistä selvästi oidipaalisin, on eräänlainen psykodraama, jossa epätoivoisesti etsitään kadonnutta ihmeen kokemusta ja metsästetään mennyttä viattomuuden aikaa ja taikaa. Näytelmän nimi viittaa vitsiin juutalaisesta äidistä, joka vie poikansa tapaamaan psykiatria. Äiti viittaa kintaalla poikansa saamaan diagnoosiin oidipuskompleksista ja vähättelee asian merkitystä: *'Oedipus, Schmoedipus, what does it matter so long as the boy loves his mother?'* (Cook 1998, 79; Creeber 1998, 155.)

Näytelmä sijoittuu jälleen kerran tukahtuneeseen englantilaiseen lähiöön, ja keskiössä on seksuaalisesti turhautunut ja tylsistynyt kotirouva Elizabeth Carter, joka on täydellisen kyllästynyt aviomiehensä Tomin pakkomielleiseen pienoisrautatieharrastukseen. Eräänä päivänä heidän kotiovelleen ilmestyy kanadalainen nuorimies Glen, joka ilmoittaa olevansa Elizabethin kauan kadoksissa ollut poika. Pinnalta katsoen näyttäisi, että äidin ja pojan välille kehittyisi oidipaalin suhde, että Glen viettelisi äitinsä. Hän käyttäytyy avoimen vihjailevasti ja täysi-ikäisyydestään huolimatta kuin lapsi; pyytää äitiään lukemaan hänelle iltasatuja ja leikkimään kanssaan lapsellisia leikkejä. Elizabethin ja Glenin suhde on kyllä seksuaalinen ja molemmat käyttäytyvät taantuneesti, mutta kysymys on oikeammin Elizabethin naisellisen halun ilmentymästä ja myös Elizabethin silkasta halusta paeta onnetonta olemassaoloaan. Elizabeth haluaa ikään kuin 'saada korvausta' kärsimyksistään, ja niin hän luo itselleen pojan, jonka kanssa kaikki olisi jälleen hyvin. Glen katoaa pian uudelleen ja hädissään Elizabeth tunnustaa osan totuudesta naapurilleen Dorothylle ja koko totuuden miehelleen Tomille sekä ilmaisee epätoivoisen toiveensa pojan paluusta. Tom on kiinnostuneempi junistaan ja todetessaan niiden olevan kunnossa heittäytyy pikkupojaksi, mikä järkyttää läsnä olevaa Dorothyä. Naapurin lähdettyä Tom muuttuu isähahmoksi, joka toruu Elizabethia, tuhmaa tyttöä, sekoittamasta muita ihmisiä heidän leikkeihinsä. Tom ei ole järkyttynyt vaimonsa tunnustuksesta, vaan sanoo kaiken olevan vain peliä, heidän peliään. (Cook 1998, 79-80; Gilbert 1998, 187; Creeber 1998, 155.)

Todellisuudessa Glen ei ole todellinen henkilö vaan fantasiaa, äidin syyllisyyden ja toiveunien tuotos. Elizabeth on nuorena joutunut raiskauksen uhriksi, tullut raskaaksi ja tappanut vastasyntyneen

poikansa Adrienin tämän ollessa kaksi päivää vanha. Glenin käynnin tarkoitus oli saada Elizabethia kalvanut salaisuus ilmoille. Glen on seksuaalisen syyllisyyden ilmentymä, hän edustaa äidin syyllisyyttä lapsensa tappamisen vuoksi, mutta myös tämän syyllisyyttä ja häpeää kärsimänsä seksuaalisen väkivallan vuoksi. Elizabethin kuvitelma (Glen) ei kuitenkaan auta häntä toipumaan raiskauksen ja lapsentapon aiheuttamasta traumasta ja psyykkisistä vaurioista, vaan ennemminkin irrottautumaan trauman ja syyllisyyden loputtomasta pakonomaisen muistamisen kierteestä. Glenin 'täytyy tulla takaisin', koska Elizabethin olotila turhautuneena ja kyllästyneenä kotirouvana jatkuu. Ironista kyllä, Elizabethin yritys paeta todellisuuttaan fantasian kautta epäonnistuu, ja tapahtumista tulee vain osa Tomin pakoa aikuisten maailmasta, kuvitelmasta tulee vain osa juuri sitä peliä, jota Elizabeth yrittää paeta. Mikään ei muutu, vapautusta ei tule. (Cook 1998, 80, 106; Stead 1993, 85.)

Ulkopuolinen eli Glen on muisto väkivaltaisesta kohtaamisesta, haamurakastaja, joka haluaa tavoittaa uudelleen lapsuuden taikamaailman ja hylätä tylsän aikuisten maailman ja herättää eloon 'kuolleen' äiti-poika -suhteen. Glen symboloi sekä Elizabethin että Tomin menetettyä lapsuutta ja, tästä erillään, kadotettua viattomuutta. Kuten muissakin Potterin näytelmissä, joissa on oikeasti vain miehen tuotetta oleva ulkopuolinen, *Schmoedipuksen* teemat ovat lapsuuden ihme, paratiisista putoaminen ja seksuaalinen syyllisyys avioliitossa. Elizabeth Carterin hahmon on sanottu olevan Potterin luomista naishahmoista monisyisin, ja Potterin ohuiden naiskuvien joukossa Elizabeth muistuttaa todella eniten todellista ihmistä, ja hänen henkilöhahmoonsa sisältyy monien 'Potterin naisten' problematiikkaa. (Cook 1998, 81; Gilbert 1998, 189-190.)

3.4 *Joe's Ark*

Joe's Ark on tutkimukseni pääkohteen *Brimstone and Treaclen* läheisin sukulainen ja henkinen edeltäjä. Teos oli Potterin 21. televisionäytelmä ja kolmas näytelmä sarjassa *Play For Today*. Teemoiltaan hyvin radikaalia näytelmää kuvailtiin sairaalloiseksi, ja BBC pani näytelmän tuotantoon vasta merkittävien muutosten jälkeen vuonna 1974, pari vuotta tuotantoaikataulusta jäljessä. Näytelmä oli Potterin urhea yritys kirjoittaa kuiva komedia syöpään menehtyvän nuoren tytön viimeisistä päivistä. Hänen mielestään *Joe's Ark* rankkuudestaan huolimatta sisälsi piilevää huumoria, jota ohjaaja Alan Bridges, tuottaja Graeme McDonald ja näyttelijäkunta eivät pystyneet ymmärtämään. Potterin väittämästä huumorista huolimatta näytelmä on ennen kaikkea vakava yritys selvittää uskonnon, kuolevaisuuden ja inhimillisen kärsimyksen suhdetta, ja ehkä tästä syystä ohjaajaakaan eivät kiinnostaneet näytelmän komedialliset ulottuvuudet. Potterin tuotantoa kohtaan tuntemista varauksista huolimatta *Joe's Ark* sai kriitikoilta hyvän vastaanoton, sitä muun muassa kiiteltiin epä-

sentimentalisuuden ansojen välttämisestä vaarallisen aiheensa käsittelyssä. Näytelmää on kutsuttu jopa ‘pieneksi jalokiveksi’, hillityksi ja maailmanlaajuisen henkilökohtaiseksi draamaksi. (Creeber 1998, 88-89; Stead 1993, 79; Gilbert 1998, 213.)

Joe's Arkin perusjuoni on hämäävän yksinkertainen. Kirkossa käyvä walesilainen eläinkaupan omistaja Joe Jones saa vieraakseen nuoren yliopisto-opiskelija Johnin, joka väittää olevansa rakastunut Joen luusyöpään kuolevaan tyttäreensä Lucyyn. Lucy ottaa vieraan vastaan vastahakoisesti ja käyttää tätä viimeisenä epätoivoisena yrityksenään yhdistää hajonnut perheensä. Perheen äiti on kuollut, ja Lucyn veli Bobby (johon näytelmässä viitataan vain nimellä Koomikko) on vieraantunut perheestä ja yrittää työkseen viihdyttää työmiehiä surkeissa kapakoissa avustajanaan stripparityttöystävänsä Sally. Veli on tietämätön sisarensa sairaudesta. (Cook 1998, 81; Creeber 1998, 89-90.)

Kuten Creeber sanoo, Potterin visitaationäytelmille tyypillisesti näytelmän tapahtumat sijoittuvat lähinnä sisätiloihin, Joen haisevaan ja meluisaan eläinkauppaan ja Lucyn synkkään ja hämäävästi makuuhuoneeseen. Ohjaaja Alan Bridges tavoittaa näytelmän synkähkön hengen kuvaamalla kaiken tummana ja masentavana, kadut ovat autiot ja pimeät, sade taukoamatonta. Jatkuva sade ja hämärä sekä ankea eläinkauppa symboloivat täydellisesti Joen ahdistunutta mieltä. Lucyn makuuhuone on varjoisa kuin hautausmaahan. Bobbyn ja puolialastoman Sallyn räikeä show vain korostaa tunnelman ankeutta. (Creeber 1998, 90.)

Creeberin mielestä kaatosateen ja eläinkaupan merkitys ei jää hämärän peittoon. Näytelmän avauskohtauksessa kylän pappi saarnaa Nooan arkista, Vanhan Testamentin kertomus kaikuu koko näytelmän yllä. Tyttären uhkaavan kuoleman aiheuttama epätoivo ja turhautuminen ovat romahduttamassa Joen henkilökohtaisen maailman. Hyvin uskonnollinen Joe on ahdistuksessaan pakotettu kyseenalaistamaan ja hylkäämään uskonsa. Joe joutuu avoimeen riitaan kylän papin kanssa hylätesään vihassaan tämän tulenpalavat saarnat ja opetukset, ja tämä yhteenotto on keskeinen tapahtuma näytelmässä. Riita symboloi suurempaa konfliktia, jossa ovat vastakkain Vanhan Testamentin käsitys perisynnistä ja romanttinen näkemys ihmisyydestä. Fundamentalistinen kristinusko näkee yksilön syntyjään syntisenä, kun taas romanttinen filosofia uskoo ihmisen mielikuvituksen voimaan ja herkkyyteen. Joe haluaa uskoa tyttärensä totaaliseen viattomuuteen eikä hän voi hyväksyä kirkon näkemystä siitä, että Lucy rangaistaan jonkin hänen tekemänsä synnin tähden. Romantikkojen mukaan lapsi syntyy puhtaana ja viattomana eikä valmiiksi syntisenä, pahuus tarttuu häneen ympäristöstä. Näytelmän syvin teema tuntuukin olevan taistelu kysymyksestä, onko ihmisen kärsimys Juma-

lan rangaistus hänen synneistään vai voiko ihminen kärsiä niin sanotusti ilman mitään näkyvää syytä. (Creeber 1998, 90-91.)

Creeberin mielestä ei myöskään ole puhdasta sattumaa, että Lucy on samanniminen kuin aikaisen kuoleman kohtaava lapsisankari William Wordsworthin runoteoksessa *Lucy Poems* (1798-1799). Wordsworthin Lucy näyttäisi symboloivan viisasta passiivisuutta ja Potterin Lucy taas tuntuu näkevän maailman sellaisena, kuin se *oikeasti* on sosiaalisen ja älyllisen teeskentelyn takana. Oman kuolemansa edessä Lucy saavuttaa ikään kuin meditatiivisen tilan, ajattelun kirkkauden, jota ei enää häiritse ympäristön ansat, kuten John ja aiempi yliopistoelämä Oxfordissa. Lucy on saanut kirjallisuuden ja älyllisten keskustelujen tilalle kyvyn ymmärtää maailmaa sen perustasolla, sairaus on pakottanut hänet yksinäisyyteen ja itsetutkiskeluun, joiden avulla hän on ikään kuin saavuttanut uudenlaisen yhteyden tosiolevalaiseen. Lucylla siis on se pyhä mielikuvamaailma, jonka kristillisen kirkon näkemys perisyntistä katsoo olevan ihmismielen ulottumattomissa. Vaikka Lucy on hylännyt isänsä kristinuskon, hänellä näyttää olevan enemmän uskoa ja tyyneyttä kuin kenelläkään muista näytelmän henkilöistä. (Creeber 1998, 91-93.)

Joe's Ark näyttäisi ehdottavan, että vanhanaikainen kristillinen käsitys oikeamielisestä ja rakastavasta isähahmosta ei olisi enää pätevä nykyaikaisessa darwinilaisessa maailmassa ja yhteiskunnassa, jossa ei enää ole moraalisia itseäänselvyyksiä. Joen moraalisen perustan romututtua hän päättelee, että joko Jumala on olemassa mutta Hän ei välitä tai sitten Häntä ei ole edes olemassa. Lucyn joustavuus oman kuolemansa edessä ei kuitenkaan ole riippuvaista mistään uskosta Jumalan oikeamielisyyteen, vaan yksityisestä ja henkilökohtaisesta oman kuoleman hyväksynnästä. (Creeber 1998, 94.)

Näytelmän lopussa Bobby saapuu Lucyn pyynnöstä kotiin vain löytääkseen tämän juuri edesmenneenä. Isä ja poika päätyvät kuitenkin tekemään sovinnon, toivoa siis on. Maailmassa on paitsi syntiä ja tragediaa, myös kauneutta. Lucyn traagisesta kuolemasta seurasi kuin seurasikin jotain hyvää. Ilman hänen ennenaikaista kuolemaansa isän ja pojan välirikko olisi varmaan kestänyt loputtomiin. Huomiota herättävää on, että Potterin ratkaisu on verrattain maskuliininen. Nainen esitetään uhrina ja välineenä, hän on merkityksellinen vain suhteessa miehiin. Lucy symboloi isänsä ja veljensä menetettyjä lapsuuden minuuksia, jotka joustamaton uskonto ja nykyelämän raakuus ovat tuhonneet. Lucyn kuoleman kautta miehet pystyvät ehkä tarkastelemaan elämäänsä laajemmin ja tekemään elämästään merkityksellisemmän. Näytelmän loppu jätetään kuitenkin avoimeksi, täyteen kysymyksiä, joihin ei selvästi vastata. Huijasiko lääkäri Lucyn kohtaamaan kuolemansa rauhallisesti? Kuoliko Lucy rauhallisesti auttaakseen isäänsä säilyttämään uskonsa? Onko Joen paluu uskoon vain taan-

tunutta harhaa vai näkikö hän todella vilauksen suuremmasta hyvästä? *Joe's Ark* sisällyttää itseensä kaikki nämä mahdollisuudet. Pitäytymällä kyselevässä näkökulmassaan näytelmä jättää vastausten löytämisen vain ja ainoastaan katsojalle itselleen. Yhdellä tasolla Lucyn kuolema kuvaa kaiken inhimillisen toivon nujertumista. Kuin kirottuna veli Bobby saapuu minuuttia liian myöhään toteutukseen sisarensa viimeiset toiveet. Toisaalta voidaan ajatella myös täysin päinvastaisella tavalla. Lucyn kuolemasta seuraa hyviä asioita, isä ja poika palaavat vaistonvaraisesti luonnolliseen lapsuuden uskoon ja arvoihin. Joe sai siis, ainakin näennäisesti, uskonsa takaisin. *Joe's Ark* oli Potterin näytelmistä niitä harvoja, joissa edes jotenkin vastattiin tiedostamattomiin hengellisiin kysymyksiin. Potter halusi kuitenkin jättää epäselväksi, kumpi aiheutti sovinnon, Jumala vaiko syöpä. (Cook 1998, 82-84, 106; Creeber 1998, 95.) Haastatellessaan Potteria Graham Fuller mainitsi kardinaali Humea kiinnostaneen Jumala syövässä. Potter kääntää asetelman toisinpäin: häntä kiinnostaa syöpä Jumalassa. (Fuller 1993, 48.)

Joe's Ark liikuttaa kysymystä epäilystä ja epätoivosta varovaisen optimistiseen ratkaisuun verrattuna esimerkiksi *Son of Maniin*. Kristillisyyden täytyy hyväksyä tuska ja kärsimys elämässä tai muuten se jättää huomiotta sen taistelun, joka tekee elämästä inhimillisen. Synkimmälläkin kokemuksella voi olla ytimessään vapauttava voima. Lucyssa henkilöityy yksilön mielikuvituksen voima, joka välttää ulkoisen maailman ansat ja jopa voittaa kuoleman. Jumala voi aiheuttaa syövän, mutta myös itse syöpä voi tuoda mukanaan jotain syvempää kuin ihmismieli voi ymmärtää. Kuoleman läheisyys voi tarjota toden ja rehellisen näkökulman näennäisen julmaan ja merkityksettömään maailmaan. Selvää on, että Potter tutki kirjoituksissaan enemmän ja enemmän kokemuksen uskonnollista luonnetta. Potterin näkemyksen mukaan ihmisen hengellä on voimaa löytää uskonnollista henkeä traagisimmissakin olosuhteissa. Tästä teemasta tuli koko hänen työnsä ensisijainen eetos. (Creeber 1998, 80; 95-96.)

3.5 Vuoden 1976 trilogia

3.5.1 *Where Adam Stood*

Brian Gibsonin ohjaama *Where Adam Stood* on avoimen uskonnollinen näytelmä ja se on trilogiassa ehkä läheisintä sukua *Joe's Arkille*. Kuten *Joe's Ark*, näytelmä kertoo patriarkaattisen hahmon uskonnollisista, joka syntyy, kun usko Raamatun sanaan törmää aikuisen kokemukseen asioitten todellisesta laidasta. Näytelmä pohjautuu Edmund Gossen kuuluisiin muistelmiin *Father and Son* (1907), mutta Potter keskittyy vain yhteen kohtaukseen Gossen kirjasta. Tämä valinta antaa merkittäviä vihjeitä Potterin varauksellisuudesta kuvattuun aikaan (viktoriaaniseen 1800-luvun puoliväliin), mutta

se kertoo myös siitä suunnasta, johon Potter halusi mennä. *Where Adam Stood* kertoo pojan tiukan uskonnollisesta kasvatuksesta Raamattuun kirjaimellisesti uskovan isän silmän alla. Isä Phillip Gosse on kuuluisa naturalisti, jonka taipumaton uskonnollisuus estää häntä antamasta arvoa Darwinin löydöille. Hän yrittää sovittaa fundamentalistisen uskonsa Vanhaan Testamenttiin yhteen Darwinin evoluutioteorian kanssa. Äiti Emily on kuollut syöpään pojan ollessa 8-vuotias. Edmund on liian nuori haastaakseen isänsä uskonnollisen logiikan ristiriidat, mutta hän vastustaa rajoituksiaan sopeutumalla ympäristöönsä. Isän takertuminen dogmaattiseen uskontoon tieteellisten todisteiden edessä vertautuu näytelmässä hänen sokeuteensa tunnistaa poikansa tarpeita ja todellisuutta. Edmund on sairaalloinen lapsi, hänen krooninen yskänsä on metafora hänen tukehtumiselleen isänsä hurskauden alle. Isä ei ole huolestunut poikansa tilasta, jos poika on kuollakseen, se on Jumalan tahto. Isä ja hänen fundamentalistinen uskonsa ovat pojalle siis potentiaalisesti hengenvaarallisia, ne vaarantavat sekä tämän terveyden että selviämisen fatalismista, joka lähentelee jonkinlaista kuolemantoivetta. (Cook 1998, 85; Gilbert 1998, 225; Gras & Cook 2000, 90; Lippard 2000, 112.)

Poika näkee painajaisia määräilevästä ja ankarasta Kristuksesta. Isä ei ymmärrä olevansa painajaisen syy, vaan neuvoo poikaansa vain rukoilemaan. Edmund himoitsee kaupan näyteikkunassa olevaa laivan pienoismallia, ja isä kokee, että pojan nukkumisongelmat ovat Jumalan rankaisua tästä halusta. Rukoilemisella isä toivoo poikansa saavuttavan itsekuria ja olemaan haluamatta laivaa. Laiva symboloi paitsi Edmundin vapaudenkaipuuta ja halua päästä eroon rajoittavasta isästään, myös pojan kaipausta kuollutta äitiään kohtaan. Kaikenlaisia leluja vastustava puritaaninen isä ei ymmärrä tätä kaipausta. Laiva edustaa näytelmässä myös toisenlaista halua. Mielenvikainen nainen houkuttelee pienoismallia ikkunassa katselevan Edmundin metsään aikomuksenaan lähennellä tätä. Laivan pienoismalli kytkee yhteen kuolleen äidin, syyllisen patriarkan ja lapsuuden viattomuudesta heräämisen, mutta olennainen ero Potterin muihin töihin on siinä, että Edmund pystyy vastustamaan ahdistelijaansa ja pääsee tältä pakoon. Lapsi selviytyy ja pärjää traumansa kanssa, ja tämä on edistystä sekä Potterin tuotannossa että näytelmän sisällä: Edmund pystyy nyt vastustamaan vielä suurempaa uhkaa, isäänsä. Edmund saa isänsä täydellisen hämmennyksen valtaan sanomalla, että Jumala haluaa hänen saavan lelun. Isän logiikka on pettänyt ja hän joutuu ostamaan laivan pojalleen. Edmund näkee virheen isänsä filosofiassa ja ottaa etäisyyttä isäänsä konkreettisesti telkeämällä huoneensa oven tuolilla. Voittamalla isänsä ja tämän uskon poika voi vihdoinkin nukkua rauhallisesti. Edmund on voittanut, koska hän tiedostaa nyt, mitä vahvojen selviytyminen todella tarkoittaa. (Cook 1998, 85-86; Gilbert 1998, 226; Lippard 2000, 112; Stead 1993, 80.)

Kuten John R. Cook huomioi, Edmund on löytänyt tavan selviytyä ympäristössään, hän pysyy elossa. Hänen isänsä, kykenemättömänä oppimaan mitään pojaltaan tai laajemmin tieteen saavutuksista, on tuomittu sukupuuttoon. Mielikuvitus ja suoranaiset valheet ovat avaimia selviytymiseen. Isä Gosse ei pysty sopeutumaan, koska hän uskoo absoluuttiseen, kirjaimelliseen totuuteen Raamatusta. Käyttämällä mielikuvitustaan ja 'valehtelemalla' hänen poikansa ottaa ensiaskeleen kirjaimellisuudesta pois päin, hänestä tulee tarinankertoja, kirjailija. Keskeistä näytelmälle on myös se ajatus, että Vanhan Testamentin tapahtumat eivät ole kirjaimellisesti totta, vaan parhaimmillaankin metaforia. Tämä selittää sen, miksi tässä näytelmässä lankeemusta ei tapahdu. Poiketen Potterin aiemmista päähenkilöistä Edmund ei lankea, koska sellainen ei voi kirjaimellisesti ottaen olla mahdollista. Hylkäämällä isänsä Edmund hylkäsi itse asiassa myös itse patriarkaatin. Näytelmässä Darwinin opit haastavat perinteisen patriarkaatin torjuman käsityksen ihmisestä 'eläimellisenä' olentona. Huomiot syntiinlankeemuksesta voitiin hylätä, heittää yli laidan. (Cook 1998, 87, 288-289.)

Peter Steadin mielestä *Where Adam Stood* oli onnistunut, jopa loistelas tuotanto. Kaikki elementit olivat kohdallaan. Täydellisen autenttinen viktoriaanisuuden tuntu taattiin onnistuneella kuvauspaikan valinnalla ja Phillip Gossea esittäneen Alan Badelin erinomaisella näyttelijäntyöllä. Potterin teksti ja Badelin viktoriaaninen Gosse vievät katsojan vaivatta maailmaan, jossa elävä Kristus ja kuollut äiti ovat hyvin todellisia molemmille Gosseille, isälle ja pojalle. Läpi koko näytelmän Badel varmistaa, että katsoja ymmärtää hänen hahmonsa koostuvan fundamentalistisesta uskosta, älyllisestä auktoriteetista, epäkunnioittavasta suvaitsemattomuudesta toisten ihmisten vajavaisuuksia kohtaan ja kasvavista epäilyistä vanhoja iskulauseita kohtaan. Badel tarjoaa yhden Potterin tuotannon ehjimmistä ja mielenkiintoisimmista hahmoista. (Stead 1993, 80.)

3.5.2 Double Dare

Kolmas näytelmä vuoden 1976 trilogiassa oli John McKenzien ohjaama *Double Dare*. Nimi on jälleen kerran lainattu Al Bowllyn laulusta *'I Double Dare You'*. Näytelmä kiinnittää huomion niihin vaaroihin, jotka seuraavat sovinnaiten, moraalisten tai muitten rajojen ylittämistä. Tässä tapauksessa 'double dare' tarkoittaa ensiksikin sitä, kuinka pitkälle näyttelijätär on valmis menemään saadakseen tavoittelemansa roolin, ja toiseksi, kuinka pitkälle kirjailija menee sekoittaessaan fiktiotaan tosielämäänsä. Nuori kaunis näyttelijätär Helen suostuu tapaamaan televisiokirjailija Martin Ellisin lontoolaisessa hotellissa, koska on kuullut, että Ellis olisi kirjoittanut hänelle osan seuraavaan näytelmäänsä. Tapaaminen on vaivaantunut. Ellis on hermostunut, hän kärsii kirjoittajan tukoksesta. Heleniä epäilyttävät kirjailijan kysymykset. Näyttelisikö hän prostituoitua? Miten pitkälle hän olisi

valmis menemään näytellessään seksikohtauksia? Ellisiä askarruttavat todellisuuden ja fantasian rajat, hän on pakkomielteinen Helenin suhteen. Ellisin mielen sekoittavat mainos, jossa Helen on (ainakin Ellisin mielestä) matkinut fellaatiota mainostaessaan suklaapatukkaa, ja suosittu pehmo-pornoon taipuva televisionäytelmä, jossa Helen näyttelee nuorta katolilaista tyttöä, joka opetetaan rakastelemaan. Ellis leikittelee mielessään näyttelijättären ja prostituoidun rooleilla. Ravintolaan saapuva Ellisin ystävä, tuottaja Ben, paljastaa Helenille, että Ellis on rakastunut häneen ja tätä hyväksikäyttämällä Helen voisi saada roolin. Heleniä ajatus inhottaa ja hän kieltäytyy. Anteeksipyytelevä kirjailija ja Helen menevät yläkertaan hakemaan joitakin Helenin Ellisin huoneeseen jättämiä tavaroita. Kuvaus jakaantuu kahteen osaan. Toisessa ovat Ellis ja Helen, toisessa seinän takana toisessa huoneessa ovat prostituoitu Carol ja hänen asiakkaansa. Maailmat sekoittuvat. Turhautuneena impotenssistaan asiakas kuristaa Carolin, mutta seinän takana kuuntelevan Ellisin katse siirtyy Heleniin, joka... Makaa sängyllä kuristettuna. (Cook 1998, 90-91; Gilbert 1998, 209; Voigts-Virchow 2000, 79.)

John R. Cookin mukaan *Double Daren* murha on seksirikos. Tämä tehdään selväksi näytelmän lopputapahtumilla; kirjailija sytyttää savukkeen, panee radion päälle ja makaa 'nukkuvan rakastettunsa' vierellä. Näytelmä toimii ikään kuin varoituksena, koska se näyttää, että jos 'todellisuus' voi tunkeutua fantasiaan, myös fantasia voi tunkeutua 'todellisuuteen'. Kirjailijana Ellis tekee todellisista henkilöistä mielikuvituksessaan fiktiivisiä hahmoja liittäen heidät kirjoittamaansa näytelmään. Käänteisesti fiktio kertoo syvempiä totuuksia Ellisistä kuin todellisuus, jopa siinä määrin, että fiktiosta todella tulee todellisuutta. Mielikuvitus tai fiktio on todempaa kuin pinnallinen ja arkinen todellisuus. Kirjailija huomaa, ettei totta ja fiktiota voi selvästi erottaa toisistaan. Kirjailija ja asiakas, näyttelijätär ja huora ovat näytelmässä yksi ja sama asia. *Brimstone and Treacle* ja *Where Adam Stood* osoittavat, että tällainen romahdus luotuneissa ajatusmalleissa voi olla vapauttavaa. *Double Dare* näyttää, että se voi olla myös vaarallista. Selkeiden rajojen puuttuessa yksilön on itse päätettävä, mihin hän vetää fantasian ja todellisuuden välisen rajan ja miten pitkälle niitä ylittäessä voi mennä. Tätä huomiota Potter tässä näytelmässä teroittaa kuvaamalla televisiokirjailijaa (kuten hän itse), joka menee liian pitkälle. Ellis ei onnistu pitämään tummia fantasioitaan kontrollissa, vaan sekoittaa ne ulkoiseen todellisuuteen siinä määrin, että hänestä tulee oman fiktionsa roisto. Näin tekemällä Ellis pakottaa Helenin ylittämään omat rajansa saaden tämän näyttelämään todellisuudessa seksikkään roolinsa Ellisin näytellessä roistoa ja toteuttaessa seksuaalisen väkivallan aktin. *Double Dare* varoittaa siitä, mitä voi tapahtua kun 'tarkkailevaa silmää' ei käytetä ja kirjailija sallii omien syvimpien pimeiden fantasioidensa ottaa vallan itsestään. (Cook 1998, 91-92, 129, 139.)

Eckart Voigts-Virchowin (2000) mielestä Ellis kärsii jonkinlaisesta skitsofreniasta: hän tappaa Helenin harhoissaan, jotka muuttavat Helenin Caroliksi, ja kirjoittaa samalla mielessään näytelmänsä. Ellisin skitsofrenia toimii metaforana epämuodostuneelle ja tautiselle yhteiskunnalle, joka taas on seurausta kasvavasta kyvyttömyydestä erottaa mainosmaailman toiveajattelu aidosta sosiaalisesta kanssakäymisestä. Kyvyttömänä erottamaan Helenin oikeaa ja televisiopersoonaa toisistaan Ellis muuntaa hänet Caroliksi; prostituoiduksi, hyödykkeeksi, objektiksi, mikä Potterilla yleensä johtaa naisen kuolemaan. Mainostamisen seksualisoiminen paljastetaan avoimesti, mutta Helenille on kuitenkin annettu mahdollisuus järkeistää rooliaan miehisessä maailmassa, josta esimerkkinä Martin Ellisin skitsofreeninen käsitys hänestä. Helen on tietysti uhri, mutta ennen murhaansa hän on kieltäytynyt Ellisin tarjoamasta roolista, ja hänen kävelemisensä tiehensä olisi ollut täysin mahdollista ilman Ellisin kieroutunutta mielikuvitusta ja mieltä. (Voigts-Virchow 2000, 79, 81-82).

Cookin mukaan *Double Dare* käsitteli usein häilyvää rajaa elämän ja taiteen välillä. Tätä ongelmaa symboloi kirjailijan suhde nuoreen näyttelijättäreeseen. Missä määrin näyttelemisen voi erottaa todellisuudesta ja onko niiden erottaminen toisistaan ylipäättään mahdollista? Eikö roolin näytteleminen vihjaakin pinnallisen illuusion takana olevaan syvempään totuuteen? (Cook 1998, 274.)

4. TULIKIVEÄ JA SIIRAPPIA – VIERAILIJAN MERKITYS

4.1 Demonista ja pahuudesta

4.1.1 Paholaisen syntyperä, tehtävät ja ilmenemismuodot

‘Demoniaihe kirjallisuudessa on hyvä esimerkki monisäikeisestä tutkimuskohteesta, joka samalla tuo painokkaasti esille ‘pahuuden’ kaltaisten metafyyssisten käsitteiden ongelmallisuuden sekä niiden voimakkaan perustan historiallisessa kokemusmaailmassa ja ihmisten kokemustodellisuudessa.’ (Mäyrä 1996, 1.)

Virolainen demonologi Ülo Valk (1997, 9) on tutkinut paholaisen syntyhistoriaa ja ilmenemismuotoja. Paholaisella on ollut merkittävä paikka Euroopan aatehistoriassa, ja sen synnyllä ja hahmon kehittymisellä on pitkä ja monipolvinen historia. Paholaiskuvitelman lähtökohdat löytyvät muinaispersialaisesta dualistisesta uskonnosta, muinaisheprealaisesta kansanperinteestä, antiikin mytologiasta ja germaanien pakanallisesta pantheonista. Myös suomalais-ugrialaisten vanhat uskomukset ovat eläneet edelleen suomalaisten ja muiden sukukansojen paholaiseen liittyvässä kansanperinteessä. Kristinusko kokosi kaikki nämä heterogeeniset ainekset yhdeksi demoniseksi hahmoksi, jota ovat ylläpitäneet ja kehittäneet kautta aikojen niin oppineet kuin lukutaidottomat kansanjoukot. On siis

kyseessä niin vaikuttava kuvitelma, että sitä tuntematta monet Euroopan kulttuurin piirteet jäävät käsittämättömiksi. (Valk 1997, 9.)

Myös Torsti Lehtinen (2004) on kartoittanut pirun historiaa. Goethen klassisessa Faust-runoelmassa Saatana esittäytyy pahantahtoisena voimana, joka saa aikaan vain hyvää. Faustin Saatana toteuttaa tahtomattaan Jumalan suurta suunnitelmaa. Hänen roolinsa on samankaltainen kuin juutalaisuudessa niihin aikoihin, kun Saatana ilmaantuu uskonnolliseen kielenkäyttöön: hän toimii Jumalan ehdottoman vallan alaisuudessa. Alun perin juutalaisuudessa uskottiin, että niin hyvä kuin pahakin ovat peräisin Jumalasta. Vanhan testamentin varhaisimmat kirjoitukset julistavat sekä Jumalan rakkautta että Jumalan vihaa; kummallakin on aikansa. (Lehtinen 2004, 16-17.) Ilkka Mäyrän (1996, 28) mukaan Faustin paholaisahmoon nivoutuvat uuden ajan ristiriitaisimmat ongelmat: tiedon ja vastuun sekä yksilömoraalin problematiikka. Myös Aarne Kinnunen (1985, 202) vahvistaa näkemyksen Faustin paholaisesta Jumalan tahdon välineenä.

Teologit ovat väittäneet, ettei pahaa ole hävitetty, koska se tekee hyvyyden mahdolliseksi. Hyvehän edellyttää taistelua pahaa vastaan, mikä antaa meille ansioita Jumalan silmissä. Augustinuksen mukaan Jumala rankaisee syntisiä pahojen enkeleiden avulla. Näin ihmisiä koettelevan ja rankaisevan Jumalan kaikkivoipaisuus ilmenee Paholaisen toiminnan kautta. Se herättää kiitollisuutta myötätuntoista ja rakastavaa Jumalaa kohtaan, joka yksin voi pelastaa ihmisiä Paholaisen vallasta. --- Viime kädessä pahuus palvelee maailmassa hyvää. Esimerkiksi kristittyjen vainon ansiosta marttyyrit saavuttivat autuuden ja korkean aseman taivaassa, samoin noitien toiminta johtaa hurskaiden kääntymiseen Jumalan puoleen ja uskon vahvistumiseen. (Valk 1997, 64-65.)

Aikojen kuluessa paholaisella on ollut monta ilmenemismuotoa. Luonteenomaista sille on, että se yrittää hyvin usein kätkeä pelkoa herättävän hahmonsä. --- Nunnaa tai leskirouvaa Paholainen lähestyy usein miellyttävänä ja elämäniloisena nuorena miehenä. Paholaisen käyttämiä tavallisia ihmishahmoja ovat matkalainen, sotamies, metsämies ja oppinut. Paholainen voi ottaa näkijänsä ystävän, naapurin, tuttavän, sukulaisen, rakastetun tai aviopuolison hahmon. Samoin Paholainen on esiintynyt pappina, munkkina, nunnana, piispana ja jopa joinakin historiasta tunnettuina pyhimyksinä. Kuitenkin uskottiin, että Jumala on asettanut Paholaiselle monia rajoituksia kristittyjen suojelemiseksi: vaikka Paholainen muuttaakin itsensä ihmiseksi, hänen ulkomuotoonsa liittyy aina jokin demonisuuteen viittaava piirre, jonka perusteella tarkkaavainen havainnoija saattaa hänet tunnistaa. (Valk 1997, 93-94.) Mihail Bulgakovin klassisessa romaanissa *Saatana saapuu Moskovaan (Master i Margarita, 1941)* Paholainen esiintyy tyylikkäästi pukeutuneena professorina. Saatana saapuu ele-

ganttina muuallekin kuin Moskovaan. Oscar Wilden romaanissa *Dorian Grayn muotokuva* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) nuoren Dorianin viettelee turmioon kultivoitunut aatelismies lordi Henry, joka ei yllytä häntä pahoihin tekoihin vaan ylläpitää imartelemalla hänen turhamaisuuttaan ja lietsoo hänen seikkailunhaluaan. (Lehtinen 2004, 120.)

Ilkka Mäyrä puolestaan on tutkinut demonin ja demonisen kuvaston esiintymistä uudemmassa sanataiteessa:

‘Demonissa sekoittuu ihminen ja eläin, minä ja muu, haluttava ja kammottava. Demonikäsitsemme historiassa kreikkalainen ’daimon’ edustaa moraalisesti selkiintymätöntä positiota; ihmisen teoissa on jotain arvaamatonta ja selittämätöntä, jonka alkuperä on järjen ja tietoisuuden ulkopuolella. ’Daimon’ on tapa puhua tästä elementistä, joka voi ilmetä hulluutena yhtä hyvin kuin neronleimauksina. Kristinuskon keskeinen anti demonikäsitsemme on systemaattinen pyrkimys erottaa ’hyväksyttävät’ ja ’pahat’ impulssit omiksi toimijoikseen ja nähdä ihminen näiden taistelukentäksi. Dualismi näkyy myös kristillisen paholaiskuvan sisällä, missä korkeakulttuurinen ’Pimeyden Prinssi’ henkilöi ylpeyden tai itsekeskeisyyden syntejä, kun taas kansankulttuurin pirussa ruumiillisuus groteskeine (jopa koomisine) piirteineen on tärkeä. Sekoittuminen on esteettinen ilmaus demonin ristiriitaisille ulottuvuuksille. Demonikuvastossa liikutaan liminaalisilla rajaseuduilla ja kuvataan jonkin ei-inhimillisen sekoittumista inhimilliseen. Yksiselitteisen paha ja torjuttava Saatana nousee dualismin taustasta, mutta paholaiseen liittyvä perinne on säilyttänyt myös moniselitteisen ja ambivalentin demonisen ulottuvuutensa. (Mäyrä 1996, 23.)

Sekularisaatio on muuttanut paholaisen roolia ihmiselle ulkoisesta olennosta kohti modernin ihmisen omien ristiriitaisuuksien henkilöitymää. Perinteisen demonikuvaston muodonmuutokset ja eläinkuvasto kulkevat edelleen mukana, mutta päällimmäisiksi nousevat yksilön sisäiset ristiriidat, hänen pyrintöjensä ’moraalittomuus’. Demoni kehittyi ambivalentin itsetarkkailun välineeksi. (Mäyrä 1996, 31.)

‘Klassisissa riivauskertomuksissa ja tarinoissa kamppailusta demoneita vastaan hahmotetaan subjektin tilannetta konfliktin termein; kuinka yhtenäinen minuus osoittautuu jakaantuneeksi, tai kuinka inhimillinen todellisuus voidaan kuvata kosmisena, vastakkaisen voimien taisteluna. Demoni on omalla tavallaan kyseenalaistanut rationaalisen toimijan ihannekuvaa aina antiikin tragedioista nykypäivään; demoniset elementit korosta-

vat tiedostamattoman roolia ja sitä kuinka ihminen ei aina ole tekojensa herra.’ (Mäyrä 1996, 3.)

4.1.2 Pahuudesta

C. Fred Alfordin (1997) mukaan pahuus ei ole ylijäämäkategoria, jonka puoleen käännetään, kun mitkään muut selitykset eivät näytä auttavan. Vaikka pahuuden aihepiiri ei ole yhteneväinen uskonnon, filosofian, psykologian tai metafysiikan kanssa, se koskettaa suurinta osaa näiden alojen käsittelemiä kysymyksiä. Pahuus käy lopulta keskustelua ihmisen pahantahtoisuudesta, kärsimyksestä ja menetyksestä: miksi ihminen on sellainen kuin on ja miksi elämme juuri tällaisessa maailmassa. Termi ‘pahuus’ ei ole ontto eikä tyhjä. Se on täynnä tuomion tunnetta, joka tänä päivänä koetaan useimmin merkityksettömänä uhriutena. Pahuutta arvioitaessa haasteena on löytää uusia tapoja auttaa yksilöitä tunnistamaan ja muuntamaan luovasti kauhuntutunnettaan, jotta he voisivat löytää uusia yhteyksiä moraalisiin valintoihin. Ihmisen täytyy oppia hyväksymään tuomionsa, haurautensa ja kuolemansa, muuten he jatkavat pahuutta pakokeinona siitä, että he ovat vain ihmisiä. (Alford 1997, 14-15.)

Pahuudella voi olla monet kasvot, sankari voi olla roisto. Ihminen voi olla vieraantunut pahuudestaan ja pitää sitä vihollisenaan, jota vastaan taistelee. Pahuutta on meissä kaikissa ja joka puolella ympärillämme. Kasvot naamion takana eivät ole vain meidän omamme, vaan myös vaimomme, miehemme, äitimme, isämme, lapsemme, opettajamme, rakastajamme, ystävämme. Se on se muukalainen, jota psykopaatti ja jokainen ihminen psykopaattisena hetkenään puolustaa tulemalla vieraaksi itselleen. Pahuuden löytäminen itsestä on surullista ja huolestuttavaa. Ihmisellä on taipumus erottaa tiukasti toisistaan taivas ja helvetti, Jumala ja paholainen, hyvä ja paha. Tämä johtuu siitä ahdistuksesta, että oma viha ja aggressio voivat ikään kuin vuotaa yli laitojen ja vahingoittaa ja tuhota hyvän. Hyvä ja paha halutaan erottaa toisistaan sen takia, ettei niistä kumpikaan vahingoita toista ja siten meitä itseämme. Ihminen ei demonisoi toiseutta itsessään tietämättömyyttään tai suvaitsemattomuuttaan, vaan suojellakseen omaa uhattua hyvyttään. Toiseuden eli pahuuden demonisointi on puolustautumista tuomiota vastaan. Se, että tuomio on itseaiheutettu, seurausta omasta aggressiosta, tekee tästä puolustautumisesta tuskallisemman mutta ei yhtään vähemmän tuhoavan. (Alford 1997, 64-65, 71-72.)

Psykologian professori Markku Ojanen (2006, 19) on tuoreessa tutkimuksessa tutkinut pahan todellisuutta. Hänen mielestään pahuus ihmisen ominaisuutena vaatii toistuvia pahoja tekoja, yksi ei

riitä, ellei se ole todella kauhea. Yksittäinen paha teko voi olla tahaton, pahuus taas on jotakin tahallista ja tietoista. Kuitenkin:

‘Pahassa teossa on kyse yhdestä moraalittomasta teosta, joka voi olla ainutkertainen. Sanat *paha* tai *pahuus* antavat ymmärtää, että kyse on jostakin laajemmasta, syvemmästä ja periaatteellisemmasta asiasta. Pahuus viittaa elämäntapaan tai -tyyliin, joka voi olla samanaikaisesti monille ihmisille ominaista. Kyse on toisaalta kaikkien ihmisten alttiudesta toimia moraalin vastaisella tavalla, toisaalta siitä, että pahuus pyrkii kasautumaan sekä ihmisen mieleen että hänen luomiinsa yhteisöihin ja organisaatioihin. (Ojanen 2006, 24.)

Pahuuteen liittyy lähes aina itsekäs tavoite, jotakin halutaan saada toisen kustannuksella tai toisen tunteista välittämättä. Pahuus voi Ojasen (2006, 19) mukaan olla myös välinpitämättömyyttä toisen tuskasta ja ahdistuksesta, ohikulkemista. Ojanen jatkaa:

‘Pahaksi nimitämme tekoa tai toimintaa, joka on moraalisen järjestelmämme mukaan väärin. Mitä enemmän jokin tuhoa aikaansaanut toiminta näyttää tarkasti suunnitellulta ja tehokkaasti organisoidulta, sitä ilmeisemmin tulkitsemme sen pahuudeksi. Mitä enemmän kärsimystä viattomille aiheutuu, sitä todennäköisemmin puhumme pahuudesta. Pahuus voi olla myös jotakin mieletöntä, jotakin sellaista, josta sen tekijäkään ei enää hyödy.’ (Ojanen 2006, 22.)

Klassinen ja yksi kuuluisimmista pahuuden määritelmistä on saksalaisen filosofin Immanuel Kantin teoria radikaalista pahasta:

‘Taipumuksessa pahaan voidaan erottaa kolme eri astetta. *Ensinnäkin* se voi olla ihmis sydämen heikkoutta ylipäätään noudattaa omaksuttuja toimintaohjeita eli ihmisluonnon *haurautta*; *toiseksi* taipumusta sekoittaa epämoraalisia vaikuttimia moraalisiin (vaikka tämä tapahtuisikin hyvässä tarkoituksessa ja hyvän toimintaohjeita noudattaen), eli *epäpuhtautta*; *kolmanneksi* taipumusta omaksua pahoja toimintaohjeita, eli ihmisluonnon tai -sydämen *pahansuopuutta*.’ (Kant 2004, 48.)

Ihmislunnon hauraus (*fragilitas*) tarkoittaa, että ihminen sisällyttää hyvän (siis lain) valitsemiskynsä toimintaohjeeseen, mutta vaikka hyvä on objektiivisesti ja ideana vastustamaton vaikutin, se on kuitenkin subjektiivisesti heikompi (verrattuna mielihaluun). Ihmissydämen epäpuhtaus (*impuritas, improbitas*) taas tarkoittaa sitä, että vaikka toimintaohje on kohteeltaan hyvä (siis pyrkii noudat-

tamaan lakia) ja on ehkä myös käytännössä riittävän luja, se ei ole puhtaasti moraalinen, so. valitsemiskyky ei ole omaksunut moraalilakia *yksinään riittäväksi* vaikuttimeksi, niin kuin sen olisi pitänyt, vaan tarvitsee useimmiten (ehkä joka kerta) myös muita vaikuttimia määrittääkseen valitsemiskyvyn siihen, mitä velvollisuus vaatii. Toisin sanoen velvollisuuden mukaisia toimia ei suoriteta puhtaasti velvollisuudesta. Ihmissydämen pahansuopuus (*vitiositas, pravitas*) tai pikemminkin sen turmeltuneisuus (*corruptio*) puolestaan on valitsemiskyvyn taipumus toimintaohjeisiin, jotka korvaavat moraalilain muilla (ei-moraalisilla) vaikuttimilla. Sitä voidaan kutsua myös ihmissydämen kieroutuneisuudeksi (*perversitas*), sillä se kääntää vapaan valitsemiskyvyn vaikuttimien siveellisen järjestyksen nurin, ja vaikka se voi yhdistyä lain mukaan hyvään (lailliseen) toimintaan, se kuitenkin turmelee ihmisen ajatustavan (moraalisen mielenlaadun) juuriaan myöten, ja tekee siten hänestä pahan. (Kant 2004, 48-49.) Jussi Kotkavirran (2004, 81) mukaan paha koskee Kantilla nimenomaan moraalisuuden vastaisuutta ja on olemassa ainoastaan sikäli, kuin ihmistä tarkastellaan moraalisen olentona. Tämän vuoksi ihminen on Kantin mukaan aina myös vastuussa pahasta.

4.2 Vierailijan ristiriitaiset roolit

4.2.1 Piru uhkana? – Martin ja Tom Bates

‘Paholaisen kynsiin joutumisen syynä saattoi olla vähäinenkin hairahdus, ja jokainen tehty synti oli kuin oven avaaminen viholliselle’ (Valk 1997, 105).

Batesit ovat tyypillinen onneton ja katkera ongelmaperhe, jonka jäsenet kärsivät kipeästä läheisriippuvuudesta. Tom Bates esitetään epäluuloiseksi, torjuvaksi ja pettyneeksi erakoksi, jolla on synkeä mutta vilkas mielikuvitus. Hänen ahdistuneella ja vihaisella läsnäolollaan on kodin ilmapiiriä ankeuttava ja kapeuttava vaikutus. Bates kostaa oman pahan olonsa rouvalleen, joka yrittää sääliittävästi miellyttää arvaamatonta ja ilkeää miestään. Näytelmän alkaessa Bates on huonolla tuulella ja häiriintyneessä mielentilassa kohdattuaan kadulla tuntemattoman nuoren miehen. Hän pureskelee voileipäänsä tyytymättömänä ja synkkänä rouva Batesin vahtiessa ahdistuneen valppaana hänen jokaista liikettään. Martin häiritsee Batesien kodissa vallitsevaa kauhun tasapainoa. Hän on uhka Batesille, koska hän häiritsee Batesien järjestelyä, ontuvaa ja kivuliasta tanssia, jossa asioista ei puhuta ääneen, vaan kaikkesta vaikeasta vaietaan, ja jossa paha olo tulee ilmi vain tukahdutettujen tunteiden painostavina pilvinä, jotka roikkuvat perheen yllä. Bates yrittää torjua omaa ”pahuuttaan” elämällä kieltämisen harhassa, hän puolustautuu näkymätöntä tuomiota vastaan, koska pelkää tuhoutuvansa. Batesien suhde on epätasa-arvoinen ja epätasapainossa, rouva joutuu kuuntelemaan Batesin alentuvaa vinoilua päivästä toiseen eikä uskalla edes panna televisiota päälle kysymättä en-

sin mieheltään (joka ei siihen suostu). Rouva yrittää myös herättää Batesissa myötätuntoa, mutta saa osakseen jälleen kerran vain ilkeilyä. Ja mikä surullisinta, alistettu ja loppuunuupunut rouva on täydellisen tottunut inhottavaan kohteluun.

Kuten Chris Lippard sanoo, näytelmässä korostetaan Tom ja Amy Batesin erilaisia rooleja suhteessa tyttäreeseen. Heidän asenteensa tyttären tilaa kohtaan poikkeavat suuresti toisistaan. Amy Bates puhuu jatkuvasti tyttärelleen, aivan kuin tämä ymmärtäisi kaiken, mitä hän sanoo. Hän myös näkee kaikessa merkkejä tyttärensä toipumisesta ja uskoo tämän paranevan. Bates taas halveksii vaimonsa suhtautumista Pattieen, hänen mielestään Amy on toiveissaan epärealistinen ja harhainen. Batesin mielestä Pattie on poistunut inhimillisestä maailmasta, hän on nyt älytön ja reagoimaton epäolento, joka on vankina vammaisessa ruumiissaan. Tämä kauhistuttaa Batesia ja herättää hänessä vastenmielisyttä. Kotiin ei ole pyydetty ulkopuolista apua, koska Bates myös häpeää tyttärensä tilaa. Tämä taas on johtanut siihen, että rouva Bates joutuu yksin vastaamaan Pattien hoidosta ja tuntee olevansa aliarvostettu ja myöskin vanki omassa kodissaan. (Lippard 2000, 119.) Tilanne on lamauttanut rouva Batesin, hän ei tunnu enää kykenevän itsenäiseen ajatteluun jotta pystyisi vaatimaan muutosta tilanteeseen, hän on täysin miehensä mielipiteitten armoilla ja sosiaalisesti avuton ja taantunut. Amy Bates on hyvin uskonnollinen ja uskoonsa lujasti ja jopa naiivisti nojaava ihminen. Bates taas on ulkonaisesti vapaa menemään, mutta hän toimii kodin ulkopuolella vain työelämässä. Bateskään ei ole vapaa, mutta hänen vankilansa on sisäinen; hän on oman mielensä vanki.

Martin Wigginsin (1993) mielestä teoksessa on kysymys tunkeutumisesta, Batesit ottavat pirun vastaan vain salliakseen tämän väärinkäyttävän heidän luottamustaan. Näytelmä kuvaa ikivanhaa inhimillistä tapaa jakaa tila sisäiseen ja ulkoiseen: ulkona on viidakko, sisällä turvapaikka, jota nykyään kutsutaan kodiksi. Yhdellä tasolla siis on konflikti kodin sivistyneitten arvojen ja ulkoisen maailman villin julmuuden välillä. Batesien maailmat ovat kuitenkin jo sekoittuneet. Kodista on tullut sekä vankila että turvapaikka: absoluuttinen jako sisätilojen turvallisuuden ja ulkomaailman vaarallisuuden välillä on alkanut hajota. Martin on jälkimmäisen maailman olento. Hän on vaarallinen, koska (toisin kuin viidakon pedot) hän on älykäs ja sanavalmis. Hänen torjuntansa perhe-elämää eli sisämaailmaa (johon hän tunkeutuu ja jota häiritsee) kohtaan on tietoisista ja harkittua: se on jotain, jonka hän tunnistaa tarpeeksi hyvin jäljitelläkseen sitä. Martin matkii loistavasti uuden ympäristönsä pikkusieluista hienostelua, uskonnollisuutta ja sentimentaalisuutta. (Wiggins 1993, 135, 139.)

Tämä kahtiajako sisämaailmaan ja ulkomaailmaan on Batesin ja Martinin välisen vastakkaisuuden perusta, joka taas on koko näytelmän akseli. Vaarallisen ulkomaailman hirviönä Martinilla on pe-

tomaisia ominaisuuksia, jotka hän seurassa ollessaan yrittää parhaansa mukaan pitää piilossa. Epämiellyttävien seksuaalisten taipumustensa lisäksi piru on myös sadisti. Hän joutuu arvostelukyvytömään kiihtymyksen tilaan maalaillessaan karmeita visioitaan Batesille heidän keskustellessaan oikeistolaisesta politiikasta. (Wiggins 1993, 139.) Piru edustaa sananmukaisesti paholaisen asianajajaa pakottaessaan taantumuksellisen herra Batesin kohtaamaan politiikkansa väistämättömät seuraukset eli esimerkiksi ulkomaalaisten siirtolaisten keskitysleirit Englannissa (Fuller 1993, 50). Batesin on vaikea ymmärtää ja hyväksyä, miten hänen viaton ja nostalginen isänmaallisuutensa voisi johtaa Martinin esittelemiin kauhukuviiin keskitysleireistä ja kaasukammioista. Tällaisten äärimmäisten toimenpiteiden ajatteluun kauhistuttaa häntä syvästi, hän vain haluaisi pysäyttää ajan ja palata siinä hieman taaksepäin. (Creeber 1998, 101.) Bates ei suostu allekirjoittamaan pahuutta, joka hänen poliittiseen näkemykseensä sisältyy, vaan haluaa ikään kuin ohittaa sen katsomalla asioita hyvin kapeasta näkökulmasta kieltäen esimerkiksi varsinaisen rasisminsa, joka kuitenkin on olennainen osa hänen ajatteluaan. Bates jopa paheksuu omaa ajatteluaan, mikä tietysti lisää syyllisyydentunnetta. Hän häpeää kuulumistaan oikeistolaiseen puolueeseen eikä haluaisi kenenkään tietävän asiasta. (Fuller 1993, 51.) Pirun maalaamat kauhukuvat saavat Batesin voimaan pahoin ja lopulta hän päättää lopettaa jäsenyytensä National Frontiin – jälleen kerran demoni päätyy tekemään hyvää luonnostaan huolimatta (Wiggins 1993, 139).

Bates inhoaa tahroja eikä voi sietää minkäänlaista kaaosta kodissaan, piirre, joka kertoo suuremmasta asiasta: syvästä pelosta tunkeutumista kohtaan. Vaikkei Bates tunnistaakaan Martinin olevan vieras toiselta metafysiseltä tasolta, ei ole ihme, että hän suhtautuu tähän lähtökohtaisen ja vaistomaisen epäilevästi. Batesin huolen eri tasot heijastelevat sitä kohdistuneisuutta, jolla näytelmä kohtelee Martinin tunkeilevuutta. Hänen tunkeutumistaan eriasteisiin yksityisiin tiloihin kuvataan yhtä strukturoidusti kuin kamera tarkentaa kuvaansa. Ensin hän törmää Batesiin kadulla, sitten saa tietoonsa tämän osoitteen varastettuaan tämän lompakon ja lopulta astuu tämän kodin kynnyksen yli. Objektiivin kuva terävöityy seuraavalla tasolla: hänet kutsutaan viettämään yönsä Pattien vanhassa huoneessa, joka on siinä tilassa, johon Pattie sen jätti, ja huvittaa itseään penkomalla Pattien alusvaatteita. Lopulta raiskatessaan tytön piru tunkeutuu kaikista paikoista yksityisimpään. (Wiggins 1993, 135-136.) Batesin huoli ei ole vailla kaikupohjaa, Martin vihjailee Batesille tämän synnistä:

Bates: Only I can't abide stains.

Martin: How absolutely right you are, sir. I can't either. Or dirt of any description. (*He sniffs*) It can spoil a home. (Potter 1978, 12.)

Batesin ja Martinin välinen kahtiajako ei ole niin selvä, kuin miltä päältäpäin näyttäisi. Bates on avoimen huolestunut seksuaalisesta siveydestä. Hän kieltäytyy lähtemästä ulos talostaan ja jättämästä Martinia (tai muitakaan hoitajia) yksin Pattien kanssa pelätessään tämän kunniallisuuden puolesta. Martinhan joutuisi vaihtamaan Pattien vaipat ja vaatteet. Rouva Bates syyttää Batesia likaisista ajatuksista eikä olekaan kaukana totuudesta. Batesin suhteessa tyttärensä on jotain salattua ja kieroitunutta. Näytelmässä selviää, että Bates on suhtautunut Pattien ystäviin ankarasti, hän on risti-kuulustellut heitä ja saanut heidät tuntemaan olonsa epämukavaksi. Ehkä tällainen käytös kertoo siitä, miten vaikeaa Batesin on hyväksyä omia ajatuksiaan suhteessaan tyttärensä? Jos Martinilla seksuaalisuus on hillitöntä, myöskään Bates ei ole siitä vapaa, hänellä hillittömyys on vain tukahdutettua. Tämä aspekti viedään pidemmälle vuoden 1982 elokuvaversiossa kohtauksessa, jossa Martin hypistelee Pattien alusvaatteita. Tapahtumasta tehdään kaksiselitteinen yhdistämällä Martinin puuhat kuviin Batesista, joka näkee painajaista. Myöhemmin vain elokuvaversiossa esiintyvässä dialogissa selviää, että Bates on itse yllätetty 'tekemässä tarkastusta' Pattien alusvaatevarastoihin. Olipa inestiä varsinaisesti tapahtunut tai ei, Bates ei kestä syyllisyyden taakkaa, vaan hänen on löydettävä ulkopuolinen syyppä. Hän ulkoistaa syyllisyydentunteensa kuulustelemalla Pattien ystäviä ja parjaamalla kaksinaismoralistisesti Susania (jonka kanssa hän petti vaimoan) haukkuen tätä huoraksi. Hän syyttää onnettomuudesta kuljettajaa, joka ajoi Pattien yli. Muiden syyttäminen on helppo keino päästä itsensä pahasta ja olla kohtaamatta omaa syyllisyyttään. Kuten Wiggins (1993) sanoo: Kontrastina vaimonsa optimismille Bates on tuntenut vain epätoivoa, joka on oikeastaan tukahdutettua toivoa. Raiskaamalla Pattien Martin paljastaa Batesin tietämättään. Tämä ei ole vain epätavallista shokkiterapiaa vaan karkea muistutus niistä olosuhteista, jotka johtivat onnettomuuteen. (Wiggins 1993, 139-140.)

Batesin henkilöahmia leimaavat syyllisyys ja käsittelemättömät syyllisyydentunteet. Tämä näkyy kaikessa: Batesin kireässä olemuksessa, epäluulossa kaikkia vieraita kohtaan, ahdistuksessa ja epätoivossa. Bates paljastaa rouva Batesille pahimman kauhukuvitelmansa, joka myös kertoo syyllisyyden tuomasta ahdistuksesta. Batesin pahimmassa painajaisessa hän makaa leikkaussalin vuoteella. Nukutus ei olekaan onnistunut, hän ei pysty liikahtamaan, mutta voi silti kuulla ja nähdä kaiken. Kaikesta kivusta huolimatta hän ei pysty huutamaan tai pysäyttämään toimenpiteitä. Tällainen voimattomuus, kyvyttömyys pyytää apua ja hallita elämää kertoo painavasta taakasta, joka sitoo Batesia kuin näkymätön nukutus, joka ei toimi. Toinen syyllisyyden ilmentymä on koiran haukunta. Ronald Peacock (1974) selittää, että yksittäiseen asiaan, esineeseen tai olentoon voidaan kiinnittää emotionaalisia merkityksiä jopa niin voimallisesti, että lopulta itse asiasta tulee vähemmän tärkeä

sen herättämien tunteiden rinnalla. Mikä tahansa kohde, puu, tietty katu tai rakennus, eläin, tuoli, huone kalusteineen, voi tällä tavoin välittää merkityksiä. (Peacock 1974, 50.) Batesille tällainen objekti on koira, jonka haukuntaa ja ulvontaa ei kuule kukaan muu kuin hän.

Bates: The dog somewhere out at the back. It barks every night. It barks and it clanks its chain. You can't hear it. But I can. I can hear it all the time. And sometimes, in the middle of the night, it howls as well. It sits there on the end of its chain, and it howls. (Potter 1978, 3-4.)

Se tosiasia, ettei koiran haukuntaa kuule kukaan muu kuin Bates, kertoo siitä, että kyseessä todella on Batesin syyllisyyden ilmentymä. Hän kokee koiran haukunnan muistuttavan häntä hänen tekemistään synneistä. Toisaalta Bates ehkä kokee samaistuvansa koiraan, joka repii liekaansa ja ulvoo turhaan tuskaansa. Koira voidaan yhdistää myös pirun hahmoon, jolloin Batesin ja Martinin yhteneväisyydet saavat jälleen yhden ilmenemismuodon. Ülo Valkin (1997, 94) mukaan Paholainen esiintyy usein kotieläimen hahmossa, tyypillisimmillään koirana, käärmeenä tai lohikäärmeenä. Koiran haukunta siis toimii ikään kuin varoituksena siitä, että jotain potentiaalisesti pahaa voi olla tapahtumassa. Torsti Lehtinen valottaa koiran historiaa:

‘Muinaisessa Egyptissä kuoleman jumala Anubis kuvattiin sakaalin kaltaiseksi suureksi villakoiraksi. Koiran uskottiin myös johdattelevan vainajien sieluja tuonpuoleisessa maailmassa. Meksikossa kuolleen mukana laskettiin hautaan koira oppaaksi vainajien valtakunnassa. Goethen Faustissa Paholainen ilmestyy villakoirana. ---- Kuten useilla muilla Saatanan joukkoihin sijoitetuilla eläimillä myös koiralla on myönteisiäkin metafyysisiä ominaisuuksia. Lännessä koira oli yleinen Paholaisen ilmenemismuoto, kun taas idässä koira soti ihmisen ystävänä pahoja henkiä vastaan ja karkotti demoneja.’ (Lehtinen 2004, 107-108.)

Martin kertoo aamiaispöydässä oudosta unestaan, jossa koiranpennun tassuun oli tarttunut piikki. Martinin yrittäessä ottaa sitä pois, koira pudotti kaikki karvansa ja sen silmämunat vaihtoivat väriä ja putosivat lattialle. Tämä voisi kertoa siitä, että Martin ikään kuin vihjailee Batesille tietävänsä, etteivät asiat ole aina sitä, miltä ne päällepäin näyttävät. Batesien perhe on kipeä, se ei pääse tuskallisesta piikistään eroon ilman ulkopuolista apua. Kun piikki poistetaan, kaikki muuttuu ja vaihtaa olomuotoaan, salaisuudet paljastuvat ja totuus tulee ilmi.

Wigginsin mielestä Martinin ja Batesin välillä on siis vain pieni ero, he eivät ole antiteesejä toisilleen, ja tämä on Batesin koko eristäytyneen filosofian sisältö. Batesin ajatusmaailma ei ole laajimmassa merkityksessään pelkästään poliittisesti epäkorrekti, vaan se myös perustuu virheeseen: asiat, jotka hän yrittää pitää ulkopuolella (villit luonteenpiirteet, jotka tekevät Martinista sen, mikä hän on), ovat jo sisällä, keskellä sitä kotia, jota hän yrittää suojella. Suljetun tilan syvimmällä tasolla, Batesin oman psyyken sisällä, sisäpuolinen ja ulkopuolinen, sivistys ja raakuus, ihminen ja peto sekoittuvat toisiinsa. Näytelmän kehitys poikkeaa siis siitä hämmentävästä yllätyksestä, jonka katsoja ensin kokee, kun hän joutuu katsomaan tapahtumia Martinin eikä Batesin silmin. Alkuperäinen epämukavuudentunne nousee osaksi katsojan omasta ennakkomieliapiteestä Martinin teon moraalista luonnetta kohtaan, mutta myös siitä tietoisuudesta, että Bates kuuluu siihen samaan kotiympäristöön, jossa katsoja itse istuu katsoen näytelmää. Bates on se, johon katsoja tuntee halua samaistua, mutta hänen ei sallita sitä tehdä. Näytelmän lopussa tuollaisista tunteista on tullut merkityksettömiä. (Wiggins 1993, 140-141.)

4.2.2 Piru pelastajana? – Martin ja Amy Bates

Näytelmän siirappia (*treacle*) edustaa Martinin ”näyttelijäntyyö”. Martin esittää enkeliä voittaakseen Batesien luottamuksen ja tullakseen kutsutuksi taloon hoitamaan Pattieta. Batesin epäluuloista huolimatta Martin onnistuu pääsemään rouva Batesin suosioon, jolloin Bates on hänestä pääsemättömissä. Rouva Batesilla on sittenkin paljon valtaa; Bates ei aja Martinia pois vaikka haluaisi. Martin kohdistaa rouva Batesiin raskaan sarjan viettelyoperaation, joka on äärimmäisen tehokas jo senkin vuoksi, että maaperä on äärimmäisen otollinen rouvan epätoivoisen mielentilan takia. Chris Lippard muotoilee: piru on enkelinä vaivaannuttavan ja avoimen sentimentaalinen, makeaakin makeampi mielistelijä (Lippard 2000, 120). Martinin lipevyys jää kuitenkin emotionaalisesti kuihtuneelta ja nälkäiseltä rouvalta huomaamatta. Hän on väsynyt ja alistettu omaishoitaja, kotiinsidottu ruuanlaitto- ja siivouskone, jolle kuka tahansa vieras tarkoittaa virkistävää tuulahdusta, ja mikä tärkeämpää, pelastusta ankeasta olemassaolosta. Epätoivostaan huolimatta rouva Batesilta löytyy siis vielä paljon elämänvoimaa ja -halua. Juuri rouvan optimismi mahdollistaa Martinin pääsyn Batesien kotiin; rouvalla on vielä voimaa toivoa muutosta ja tarttua oljenkorsiin. Toisin kuin miehensä, hän ei ole kyyristynyt eikä menettänyt täysin toivoaan ja ruvennut pelkäämään maailmaa. Bates haluaa sulkea maailman kotinsa ulkopuolelle, rouva taas sekä haluaa itse ulos maailmaan, että maailman tulevan kotiin.

Piru on taitava näyttelijä, hän vetoaa juuri oikeisiin rouva Batesin tunteisiin ja arvoihin (Wiggins 1993, 132). Martin kietoo rouvan pikkusormensa ympärille nopeasti ja varmasti, keinoja kaihtamatta. Hän piirittää rouva Batesia kaikilta mahdollisilta rintamilta käyttäen kaikkia mahdollisia aseita päästäkseen rouvan suosioon ja tehdäkseen tämän vastustuskyvyttömäksi ja ennakkoluulottomaksi. Kuten Wiggins sanoo: piru väittää pitävänsä taloustöistä ja osoittaa kunnioittavansa vanhempia ihmisiä ja vannoo pyyteettömästi rakastavansa ja kunnioittavansa Pattieta tämän erikoisesta tilasta huolimatta (Wiggins 1993, 132). Hän on olevinaan sensitiivinen rouvan väsymystä kohtaan ja vihjailee rouvan ehdottomasti tarvitsevan apua kodinhoidossa ja Pattiesta huolehtimisessa. Hän vetoaa rouvan turhamaisuuteen kehumalla tämän ulkonäköä ja kotitaloustaitoja. Hän vetoaa rouvan uskonnollisuuteen vaivuttamalla tämän hurmukseen makeilla ylistyspuheillaan Jumalan pyhydestä ja rohkeasta ja syvästä rakkaudesta ja järjestämällä messumaisen rukoushetken Pattien puolesta. Kaiken lisäksi Martin muistuttaa rouvan mielestä tämän nuoruuden ihastusta eli viettely ei ole täysin epäseksuaalista ja psykologista. Rouva sanoo moneen kertaan olevansa päästensä pyörällä ja suorastaan toistaitoisessa mielentilassa. Yksi näkökulma onkin, että paitsi että Martin todellakin pelastaa rouva Batesin elämälle, hän myös emansipoi tämän. Rouva nousee, ehkä ensimmäistä kertaa vuosiin, vastustamaan miestänsä, esittää itsenäisesti mielipiteensä sekä miehestään että kuluneista kahdesta vuodesta. Hän myös paljastaa tunteensa ja ajatuksensa avoimesti ja rohkeasti, anteeksipyytelemättä ja pelkäämättä. Tätä ei selvästikään ole tapahtunut aiemmin, koska Bates suorastaan järkyttyy vaimonsa purkauksesta.

Creeber sanoo, että kuten monet muutkin Potterin visitaatiodraamoista, *Brimstone and Treacle* on yritys löytää uskonnollista järkeä maailmasta kaikkein epätoivoisimmissa ja tuskallisimmissakin olosuhteissa. Erona Potterin aiempiin teoksiin on, että tässä näytelmässä usko itsessään näyttää riittävän tuomaan merkittävän ja merkityksellisen muutoksen. Vaikka raiskaus on epäilemättä paha teko, Pattien herääminen on kuitenkin ihme. Äidin rukouksiin vastataan ja lapsi palautetaan vanhemmilleen. (Creeber 1998, 104.) Paul Allen kysyykin, kumpi on siis vahvempi: hupsu, yksinkertainen äiti vai katkera, kyyninen isä? (Allen 1977). Bates tavallaan kokee häviön hänen alhaisten salaisuuksiensa tullessa julki. Niin harhaanjohdettu, pilkattu, kiusattu, yksinkertainen ja helposti manipuloitava kuin rouva Bates onkin, hänen naiivi uskonsa siihen, että hyvä lopulta voittaa pahan, palkitaan. Hänen kuolematon uskonsa (sekä Martiniin että Jumalaan) voittaa. Ehkäpä näytelmän sanoma onkin, että huolimatta maailmassa olevasta kauhusta ja pahuudesta horjumaton usko voi lopulta voittaa. (Creeber 1998, 104.) Potter ei kuitenkaan usko mihinkään 'suureen suunnitelmaan', hänen mielestään usko ei elämässä eikä tässä näytelmässä saa järjestelmällisesti aikaan ihmeitä,

vaan ne toteutuvat satunnaisesti: ihmeet ovat mahdollisia. Rouva Batesin rukouksiin vastattiin, tällä kertaa. (Fuller 1993, 51-52.)

Graham Fuller ehdottaa, että rouva Batesin rooli ei ole pelkästään toivottaa vieras tervetulleeksi ja avata tälle kotinsa ovet, vaan että rouva Bates itse asiassa kuvittelee ja täten luo pirun, piru on hänen unelmiensa tuote. Potter ei torju tätä näkemystä. Hänen mielestään uskontoa ei voi erottaa draamasta, tarinankerronta tarvitsee tiettyä uskonnolliselle ajattelulle kuuluvaa tapaa tarkastella ihmisen käyttäytymistä. Vieras ei ole ulkopuolinen hahmo, ei konkreettisesti eikä henkisesti mielessä, vaan hän on mielen sisällä, ajatuksissa ja esimerkiksi unelmissa. Potter näkee sisään kutsumisen tavallaan raamatullisena tapahtumana, ihmisellä ei ole varaa olla kutsumatta vierasta sisään. (Fuller 1993, 40-41.)

4.2.3 Piru vapauttajana? – Martin ja Patricia Bates

Humphrey Carpenterin (1999) mielestä *Brimstone and Treacle* ei ole niinkään uskonnollinen parabeli, kuin toisinto sadusta nimeltä *Prinsessa Ruusunen*. Potterin versiossa Martin on prinssi, joka taistelee tiensä läpi orjantappura-aidan läpi (joka näytelmässä on Batesin perheen henkinen lähiöryteikkö) ja palauttaa prinsessan eloon herättämällä tämän seksuaalisuuden. Satu Prinsessa Ruususesta on hyvin vanha ja siitä on olemassa lukuisia eri versioita. 1300-luvulta peräisin olevassa ranskalaisessa romanssikokoelmassa *Anciennes Chroniques de Perceforest* (ilmestyi ensimmäisen kerran vuonna 1528) on tarina Troiluksesta ja Zellandinesta (*Histoire de Troylus et de Zellandine*). Sadussa kolme jumalatarta, Lucina, Themis ja Venus, on kutsuttu kuninkaan tyttären syntymäpäiväjuhliin. Themis suuttuu siitä, ettei hänen lautasensa vieressä ole veistä, ja kiroaa Zellandinen vaipumaan ikiuneen haavoitettuaan sormensa pellavansäikeeseen. Monia vuosia myöhemmin näin käy. Prinssi Troilus kiipeää linnantorniin, raiskaa tytön saattaen tämän raskaaksi. Prinsessa herää vasta, kun hänen lapsensa imee hänen sormeaan niin lujaa, että poistaa pellavansäikeen. Giambattista Basilen (1634), Charles Perraultin (1697) ja Grimmin veljesten (1944) versioissa prinsessaa ei raiskata, vaan hän herää prinssin suudelmaan. (Bettelheim 1992, 278; Carpenter 1999, 322; Charles 2000.)

Bruno Bettelheim (1992) on tutkinut satuja psykoanalyttiseltä kannalta. Nuoruuden suurena muutokautena kehityksen onnistuminen edellyttää sisäänpäinkääntymistä, mikä ulkonaisesti vaikuttaa passiivisuudelta (siltä, että nuori nukkuu pois elämänsä). Tämä on tarpeellista silloin, kun yksilössä tapahtuu niin tärkeitä sisäisiä prosesseja, ettei hänellä ole voimia ulospäin suuntautuvaan toimintaan. *Prinsessa Ruusunen*kin aiheena on tämä unen kausi, joka lohduttaa nuorta, vasta kypsyvää ihmistä: passiivisesta kaudesta ei tarvitse olla huolissaan, koska kehittymistä tapahtuu koko ajan,

huomaamatta. On luonnollinen reaktio vetäytyä pois sellaisesta maailmasta, joka aiheuttaa aikuiseksi kasvamisen pakkoon ja uhkaan liittyviä vaikeuksia. Satu kertoo, että pitkä hiljaisuuden, mietiskelyn ja itseensä keskittymisen kausi johtaa usein kaikkein korkeimpiin tavoitteisiin. Kuolemankaltaiselta passiivisuudelta vaikuttava vaihe on vain hiljaisen kasvun ja valmistautumisen aikaa, josta nuori herää kypsyneenä ja seksuaaliseen yhtymiseen valmiina. Seksuaalinen herääminen tapahtuu, vaikka vanhemmat kuinka yrittäisivät sen estää. Satu osoittaa myös sen, että vanhempien harkitsemattomat yritykset saattavat lykätä kypsytyden saavuttamista. Tätä symboloi prinsessan sadan vuoden uni. Kuolemankaltainen horros voi kuitenkin kestää vain tietyn aikaa, pitkittyessään siitä tulee pakoa itse elämästä. Maailma tulee eläväksi vain ihmiselle, joka itse herää maailmalle. Sadun lopullinen sanoma on kuitenkin, että traumaattisestakin tapahtumasta tai ajanjaksosta voi selvitä, jos vain antaa itselleen aikaa. (Bettelheim 1992, 271-272, 277, 279, 281-282.) Pattien katatoninen tila on toiminut suojana psyykkisesti liian raskaita asioita vastaan.

Pattien ensimmäiset sanat hänen virotessaan koomankaltaisesta tilastaan olivat ikään kuin syytös hänen isälleen. Isä, mitä tapahtui? Kysymys viittaa sekä raiskaukseen että isän aviorikokseen. Hyväksikäytetyn lapsen luonnollinen reaktio on kääntyä sen vanhemman puoleen, joka on epäonnistunut lapsen suojelemisessa. (Carpenter 1999, 322-323.) Näytelmässä annetaan kuitenkin selvästi ymmärtää, että Pattie olisi nimenomaan ruumiinsa, ei mielensä vanki. Ennen Martinin saapumista Batesit käyivät keskustelua Pattien tilasta. Pattie tuntuu tiedostavan ympärillään tapahtuvia asioita, hän tuntuu ilmaisevan mielipiteensä ja osallistuvan keskusteluun ääntelyllään.

Bates (*snarling*): Wasn't there anything in the freezer then?

Mrs Bates looks across at the girl

Pattie: Yaaaa ook akh!

Mrs Bates: Not to thaw and cook on time. I could have done eggs, but –

Bates: Eggs. I do work quite hard, you know...

Pattie (*louder*): Ywkookooo wmya!

Bates: ... so it's not *entirely* unreasonable to expect a cooked meal when I come home.

Is it? Well – is it? (Martyred, he brushes a crumb from his upper lip)

Pattie: Wa ah aa hoo eee!

Mrs Bates (*quietly*): Please don't raise your voice, Tom.

Bates: After all, it's not the first time this has happened. Is it? Well – is it?

Pattie (*even louder*): Hooy oy ekh ekh!

Mrs Bates (*wearily*): The second, actually.

Bates: More than that. More than that!

Pattie (*urgently*): Yop ahaa aaa kh!

Mrs Bates: Oh, please. It upsets Pattie when you raise your voice.

Bates (*quieter*): Don't be foolish. Don't say things like that. How – how can she tell when...

But his dismissal trails off as Pattie turns her head and seems to look at him.

Mrs Bates: She knows what goes on. I keep trying to tell you.

Bates (*staring at her, frightened*): Of course she doesn't.

Mrs Bates: She knows when you are angry. And she knows when I am sad.

Bates (*hissing*): That's not possible.

Pattie: Mmmmm mmmmm kh.

Mrs Bates: Listen to her then. She's trying to talk. She *is*, Tom. I don't care what you say.

Bates stares at her, then twists his head away.

Pattie (*softly*): Ooo oooh!

Bates: But that's – terrible. What you are saying is – horrible. If she responds to our moods and therefore in some sense understands – God above, is it possible that she, that she c-comprehends more than she can communicate?

Mrs Bates: Yes. I'm sure of it.

Pattie: Yaaa!

Pause.

(Potter 1978, 2-3.)

Jos Pattien vankila on vain fyysinen, Martin vapauttaa hänet antamalla hänelle äänen. Martin palauttaa Pattien puhekyvyn, jolloin tämä pystyy puolustautumaan, kommunikoimaan, syyttämäänkin, ja lopulta, olemaan ihminen. Martin ikään kuin vapauttaa Pattien ihmisyyteen. Ensimmäinen Pattien tutkinut lääkäri oli ollut sitä mieltä, että Pattien tilassa oli kysymys psyykkisestä traumasta ja shokista. Batesille tämä diagnoosi ei kelvannut, hän vaati toisen lääkärin mielipiteen, jonka vastaukset kelpasivat hänelle paremmin, eli että Pattie oli vain kasvi, kykenemätön ymmärtämään ja tiedostamaan. Isällä oli siis agenda. Hän ei kestänyt omaa syyllisyyttään, joten asia oli selitettävä sellaiseen muotoon, jonka kanssa hän pystyi elämään. Pattien kannalta tämä oli ratkaisevan tärkeää. Jos hänen

tilaansa oltaisiin suhtauduttu ensimmäisen lääkärin diagnoosin mukaisesti, hän olisi ehkä saanut toisenlaista hoitoa, oltaisiin keskitytty saamaan Pattien puhekyky takaisin. Batesin syyllisyys jatkui siis edelleen, koska hän halusi pitää tyttärensä tainnutettuna, jolloin tämä ei päässyt paranemaan. Oman pelkonsa ja heikkoutensa takia isä piti tytärtään kyvyttömänä syyttämään tai puolustautumaan. Pattie olisi todennäköisesti ollut tuomittu loppuelämäkseen mykkään vankeuteensa ilman Martinia ja tämän drastisia parannuskeinoja. Tästä näkökulmasta ajateltuna Martin todellakin vapauttaa Pattien, vaikka todellisuus, johon Pattie väkivalloin herätetäänkin, ei ole ruusuinen. Raiskaus ei parantanut Pattieta, vaan pakotti hänet kohtaamaan tapahtumat, jotka alun perin johtivat onnettomuuteen (Angelini 2008). Myös Graham Fullerin (1989) mielestä Pattien raiskaus on klassisen pottermainen vapauttavan väkivallan teko.

Pattie on koko näytelmän keskushenkilö ja tragedian ilmeisin uhri. Hän on isänsä petoksellisuuden uhri, siitä johtuneen auto-onnettomuuden uhri, raiskauksen, mahdollisesti myös inestin uhri. Hän on näytelmän totuudenpuhuja, jonka ääni on julmasti vaiennettu ja jonka ihmisyyden äärimmäisen epäoikeudenmukaisesti evätty. Pattielle Martin tekee suurimman palveluksen, hänelle tapahtumilla on suurin merkitys. Vaikka vapautuksen tuloksena on yhtä suuri, kenties suurempikin tuska, hän on silti taas ihminen, jolla on ääni ja mahdollisuus vaikuttaa omiin asioihinsa. Isän on pakko hyväksyä tyttärensä kokonainen ihmisyyden, kenties naiseuskin. Bates on halunnut pitää Pattien pikkutyttönä, mutta tapahtumat pakottavat hänet hyväksymään totuuden. Tietoisuus tietysti lisää Pattien tuskaa, mutta ehkä Martin saapuikin vasta silloin, kun Pattie oli valmis aikuisuuteen? Aikuinen Pattie pystyy nousemaan isäänsä vastaan ja vaatimaan tätä tilille pahoista teoistaan. Ehkä Pattie tarvitsi koomansa valmistautuakseen yhteenottoon isänsä kanssa? Niin epäkiitollinen kuin Pattien tilanne onkin heräämisen jälkeen, se on kuitenkin parempi kuin kammottava vankeus ikuisessa mykkyyden tilassa.

Kohdatessaan tuskaa, kärsimystä ja pahuutta Potterin hahmot kääntyvät epätoivossaan kohti Jumalaa. Tämä 'jumalainen läsnäolo' pilkahtelee hetkittäin esiin juuri epätoivon hetkillä, ei kuitenkaan hahmojen kivusta ja kärsimyksistä huolimatta, vaan juuri niiden takia. Haavoittuneet, loukatut, hyväksikäytetyt ja heikot, kuten Pattie, ovat Potterille lähimpänä Jumalaa ja löytävät pelastuksen ja vapautuksen tuskasta, nöyryytyksestä ja uskonnollisen kokemuksen pimeältä puolelta. Vastakohtaisesti torjunta ja kieltäminen heikentävät ja tukahduttavat ihmissielun. (Creeber 1998, 104.)

4.3 Vierailijan merkitys näytelmässä – demoni vai enkeli?

4.3.1 Narrin katse

Brimstone and Treacle on musta parodia suositusta genrestä, jota edustaa parhaiten elokuva *It's a Wonderful Life* (1946). Siinä missä tämä elokuva ja muut sen kaltaiset valuvat siirappista sentimientoa, Potterin näytelmä tarjoaa säväyksen tulikiveä: paholaisella on kaikki parhaat ihmeet. (Wiggins 1993, 132.) *Brimstone and Treacle* on epäilemättä sitä, mitä viktoriaanisen ajan ihmiset kaikenlaisien ulostuslääkkeitten kovina käyttäjinä määräsivät itselleen ummetustapauksissa: tulikiveä itse ongelman hoitoon ja siirappia saadakseen lääkkeen menemään alas (Allen 1977). Kuten Wilborn Hampton (1995) sanoo, *Brimstone and Treaclea* voidaan tulkita monin eri tavoin. Onko kyseessä poliittinen näytelmä eli onko käsiään avuttomana heilutteleva, mumiseva Pattie metafora Britannialle? Vai onko näytelmä rasismiin vastainen traktaatti? Itkuvirsi menetetyille perhearvoille? (Hampton 1995.) Olen taipuvainen ajattelemaan, että edelliset ehdotukset ja tulkinnat ovat tosia, mutta lopulta vain osia koko totuudesta. Perimmäinen tulkinta menee syvemmälle. *Brimstone and Treacle* on kylä poliittinen ja monessakin mielessä kriittinen näytelmä, mutta teoksen ravisuttavin teko eli keskiössä oleva raiskaus kertoo koko näytelmän kulkevan psykologisesti syvemmällä vesillä. Tästä kertoo se tosiasia, että brutaali teko muuttaa kaiken, se on näytelmän ja tapahtumien huippukohta, sen jälkeen ei ole paluuta menneeseen. Muutos Pattiessa tapahtuu välittömästi, minkä herkkävaistoinen ja tyttärensä läpikotaisin tunteva äiti huomaakin heti kotiin palattuaan.

The same. Four hours later. Pattie, in her bed, is alone on stage. She is very quiet. Her eyes roam around the room, almost puzzled. The door opens and Mrs Bates bustles in.

Mrs Bates: I'm back – Oh. (She stops in consternation, expecting to see Martin)

Pattie: Mmmbl.

Mrs Bates: Hello, darling. Mumsy is back. (She peers at the girl, startled by the change in her expression)

Pattie: Mmmbl.

Mrs Bates: (*urgently*) What is it, my love? What has happened? (Potter 1978, 26.)

Paul Allenin (1977) mielestä kysymys näytelmän ”sanomasta” ei ole niin vaikea, kuin ensi näkemältä voisi kuvitella. Potterin mielenkiinnon kohteena on hyvän ja pahan asetelma ja erityisesti hyvän ja pahan välisen suhteen monimerkityksisyydet. (Allen 1977.) Creeberin mielestä *Brimstone and Treacle* käänsi yleiset käsitykset hyvästä ja pahasta pääläelleen. Näytelmä käsittelee arkisen, jokapäiväisen uskon ja moraalien kysymystä ja tutkii samalla perinteisen kristillisen moraalikäsitteen

alentavia käytäntöjä ja oletuksia. Näytelmä myös tarkastelee uskonnollisen kokemuksen pimeää puolta ja tutkii pahuuden, torjunnan ja vapautuksen teemoja. (Creeber 1998; 72, 80.) Potter itse katsoi, että nykyaikana sanaa 'uskonto' käytetään lattealla tavalla kuvailemaan pelkkää tyhjää tekopyhyttä. Armo ei ole rationaalinen käsite, sen valo ei sokaise silmiä, niin kuin järki tekee; armon käsitteellä ei voi teennäisesti valaista ihmiskunnan absurdiutta ja tuskia. Potter halusi kirjoittaa sellaisia uskonnollisia näytelmiä, joissa sanaa 'Jumala' ei mainita kenties kertaakaan. Ihme kuitenkin tuottaa uusia ongelmia, niin kuin aina kun olosuhteet muuttuvat. Lasarus-raukka herätettiin henkiin vain, jotta hän voi kuolla uudestaan. Lopulta ei ole olemassa sellaista asiaa kuin yksinkertainen usko, eikä hyvää ja pahaa voi edes alkaa määrittelemään olematta tietoinen niiden välisestä vuorovaikutuksesta. (Potter 1983.)

Peter Steadin mielestä raiskauksen paradoksi eli miksi päältäpäin paha teko saa aikaan hyvän lopputuloksen, on Potterin mustaakin mustempaa huumoria. Vanhempien vuosikausia kestänyt hellä huolenpito on osoittautunut hedelmättömäksi, mutta piru saa raa'alla teollaan Pattien heräämään vegetatiivisesta tilastaan. Koko näytelmä on kitkerä komedia vanhempien toivottomuudesta ja lähiöelämän ahdistuksesta. Batesit ovat kliseisiin takertuvia, television ääreen juuttuneita ja poliittisesti taantuneita tylsimyksiä. Potter korostaa heidän sääliänsä sosiaalista teeskentelyään: he valmistavat 'oikeaa kahvia' ja pitävät 'oikealla tavalla valmistetusta lihasta'. (Stead 1993, 88.) Potterin itsensä mukaan *Brimstone and Treacle* sekä parodioi tiettyjä tuttuja uskonmuotoja että samalla ilmaisee niitä. Syyllinen ja onneton isä väittää että 'Jumalaa eikä ihmeitä ei ole olemassa', mutta äiti takertuu melkein yhtä epätoivoiseen vaihtoehtoon. Hänen Jumalansa on olento, jota täytyy palvoa käyttämällä tiettyä, oikeanlaista termistöä. Jumala on joku, joka joko siunaa tai pidättäytyy siunaamasta riippuen ei niinkään teologisista, vaan lauseopillisista syistä. Näytelmä pilkkaa tekopyhyttä, josta on liian usein tullut uskonnollisten tunteiden korvike. Martinin eri murteilla ja tyyliä esittämät rukoukset heijastelevat huvittavasti, mutta aavemaisesti kaikkia niitä papillisia ääniä, joita olemme kuulleet. (Potter 1983.) Erittäin kiinnostava yksityiskohta näytelmässä on kohtaus, jossa Bates mainitsee ostaneensa vaimolleen väritelevisiön. Tämä hetki saa suuremman merkityksen näytelmäversiossa, jossa Batesin mainitessa uudesta televisiosta Martin luo yleisöön jälleen yhden merkitsevistä katseistaan. Potterin televisiokäsikirjoituksessa tätä silmäystä ei ole. Ironia piilee siinä, että Bates on ostanut television näyttääkseen kotiinsidotulle vaimolleen ulkomaailmaa televisioruudun kautta, mutta käytännössä kuitenkin kaikki, mitä ikkuna maailmaan tuo heidän kotiinsa, on juuri sitä samaa tunkkaista ilmaa, jolla heidän kotinsa on kyllästetty. Imelä *Songs of Praise* ja kaltaisensa valuttavat

Batesien olohuoneeseen sitä samaa siirappia, joka Potterin mielestä tahmaa välineen, jolla voitaisiin välittää vakavia ja haastavia näytelmiä. (Wiggins 1993, 143.)

‘Demonit voivat myös paljastaa monia salaisuuksia ja näyttää menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden tapahtumia ---’ (Valk 1997, 63).

Potter ajattelee, että saadakseen puhallettua uutta henkeä vanhoihin teemoihin tekijän täytyy tavallaan kumota vanhat kuviot ja rakenteet. Jos *Brimstone and Treacle* tapauksessa kiusattuun taloon olisi tullut enkeli, tilanne ei olisi herättänyt minkäänlaista ihmettelyä tai kysymyksiä. Kysymyksessä on suojelusenkeli. Vierailu on, kuten enkelikin, periuskonnollinen metafora, tyyppi. Potterille haaste onkin, miten tehdä hahmosta elävä ja hengittävä, miten saada henkiin ikivanha ja kulunut metafora. Potter kääntää asetelman kokonaan ylösalaisin. Jos enkelin tai pirun panee tekemään jotain hänelle täydellisen epätyypillistä ja odottamatonta, tuloksena on, että teon todella näkee. Uudenlainen havaitseminen raikastaa, uudistaa ja saa tarkastelemaan uudella tavalla kysymystä, miksi ihmisen mielessä yleensä on esimerkiksi enkelin kaltaisia muuttumattomia ja kuvankaltaisia tyyppejä. Potterille kyseenalaistaminen tarkoittaa todellista näkemistä sen sijaan, että asia ohitettaisiin kliiseen tai itsestäänselvyytenä. Kyseenalaistaminen saa todellisen asian näkymään paremmin ja selvemmin. (Fuller 1993, 41-42.)

Martin on siis hahmo, joka rikkoo rajoja: hän vastustaa vankeutta. Tämä pätee myös siihen vankeuteen, joka rajoittaa kaikkia näytelmän hahmoja. Pirulla on hermostuttava tapa katsoa suoraan kameraan, mikä on näyttelijälle yksi realistisen elokuva- ja televisiotaitteen kardinaalisynneistä. On aivan kuin hän olisi ainoa, joka tietää olevansa osa televisionäytelmää, ainoa, joka tietää, että on olemassa yleisö, joka katselee – me. (Wiggins 1993, 136.) Martinin selvä tietoisuus yleisön läsnäolosta ja tarkkailusta on mielenkiintoinen vieraannutus- ja tehokeino, se luo merkillisen jännitteen (*suspense*) tapahtumiin. Martin on narri, jonka ironinen katse paljastaa salaisuudet ja jonka interventio kyseenalaistaa sekä avioliiton rakenteet että elämänvalheen.

Martin: Tell me, do you have a nurse or anything to see to Pattie?

Mrs Bates: I wish we did!

Bates: It’s not necessary.

Martin: So *you* feed her, do you Mrs Bates? And wash her. And dress her.

Mrs Bates: And lift her. And clean her – her... Yes. *I* do it. All of it. Day in day out.

Bates: I lend a hand, too, of course...

Mrs Bates: But you’re out at work and –

Bates: This *is* a private matter, dear.

Pattie: Aykheee ey oyp ohk.

Martin: (*matter of fact*) It will kill you, Mrs Bates.

Bates: Now, *look* –

Martin: In the end, it will kill you. As sure as God made little apples. Bit by bit, day by day, you'll be worn down, worn out. (*He sniffs*) I do not exaggerate.

Bates: What do you know about it? Patricia's not as much trouble as an outsider might

–

Martin: (*ignoring him*) And what about the shopping? I presume you do the shopping?

Mrs Bates: (*bitterly*) Fat chance! I have to have everything delivered. A lot of frozen food and so on.

Bates: Amy...

Mrs Bates: I wish I *could* go shopping. I wish I could go *anywhere*. But we can't leave Pattie, and Tom won't let me...

Bates: Do we have to go through all –

Martin: (*cutting in*) What about holidays then?

Mrs Bates: Holidays?

Martin: No. Of course not. No holidays. No break. No change.

Bates: (*defensively*) I – well, I did get a colour telly, actually. Largely for Amy.

Pause. Martin again looks at the audience.

Martin: I see. (Potter 1978, 16-17.)

Manfred Pfisterin (1988, 98) teatteritieteellisin termein ilmaistuna: potentiaalista suspensiota voi esiintyä, jos henkilöahmot ja/tai katsojat ovat täysin tietoisia tulevista tapahtumista (tätä ei juuri koskaan tapahdu) tai jos fiktiivinen tulevaisuus jätetään täysin avoimeksi ja ennustamattomaksi. Suspensio riippuu siis toisaalta täydellisen tietämättömyyden ja toisaalta osittaisen tiedon luomien odotusten välisestä jännitteestä (*tension*). (Pfister 1988, 98.) Martin toimii näytelmässä esimerkillisenä jännityksen kasvattajana, hänhän luulee ohjailevansa näytelmän hahmoja kuin marionettinukkeja ja tietävänsä, mitä tulee tapahtumaan. Mutta yllätyksiä on luvassa myös nukkemestarille...

Alasdair Milne ei ollut vakuuttunut siitä, oliko näytelmällä niin sanottua vakavaa merkitystä. Jonkinasteisesti tämä merkitys on sidottu Martinin 'kameraobjektiivin'. Martin on se hahmo, jonka kautta me näemme ja jaamme hänen tietonsa ja tietämättömyytensä, toisin sanoen koko näytelmän

avaintiedon, kuten sen, ettei hän oletettavasti ole ihminen sekä Pattien onnettomuuden täydelliset yksityiskohdat (jotka ennen näytelmän loppua tietävät vain Pattie ja hänen isänsä). Tämä luo häiritsevän vaikutelman rikoskumppanuudesta, mikä vain kasvaa, kun hän katsoo kameraan: vetämällä meidät sisään tällä tavalla Martin tekee myös meistä tirkisteleviä kotiintunkeutujia. Olennaisinta tässä on se, ettei Martinilla näytä olevan näkyvää motiivia teoilleen. Seksuaalinen motiivi tietysti on olemassa eli Pattien hyväksikäyttö, mutta se syntyy vasta pirun saavuttua taloon (piruhan on luonteeltaan opportunisti). Näytelmän alussahan Martin etsiskelee kadulla porvareita saaliikseen. Valinta on vaikea, koska Martinille ei ole väliä sillä, kenet hän poimii: rikki repiminen on tarkoitus sinänsä eli piru toimii vain siksi, että hän voi ja häntä sattuu huvittamaan. Uhrin valinnalla on vain pieni osuus pirun esteettisen kokemuksen laadussa. (Wiggins 1993, 138.) Loppujen lopuksi Martinin motiivit ovat vaatimattomat: hän haluaa vain katon päänsä päälle ja ruokaa mahansa täytteeksi. Pattie on vain kuorrutus kakun päällä.

Kuten Martin Wiggins sanoo, Martin ei tarvitse erikoisempia motiiveja, hänhän on demoni, mutta *Brimstone and Treacle* tarvitsee. Jos Martinin ilkivalta (tai anarkismi) samaistetaan itse näytelmän arvojen kanssa, lopputulos on väistämättä se, että näytelmä on ilmeisen hyökkäävä. Tämä oli se erehdys, johon päätös esityskiellosta olettavasti perustui. Näytelmä häiritsee esittämällä kotiin tunkeutumista ja ehdottamalla, että loukkaus oli katsojan omaa aikaansaannosta. Vielä konstikkaamalla tavalla teos häiritsee myös saamalla katsojan samaistumaan pikemminkin villiin Martiniin kuin kotoisaan Batesiin – ennemmin väkivallan tekijään kuin sen uhriin. Mutta nämä häiritsevät tekijät ovat vain väline näytelmän merkityksen osoittamiseen, eivät itse merkitys. Wigginsin mielestä näytelmän merkitys on kyseenalaistaa kodin mytologia: rajojen ylitys on ensimmäinen askel näiden rajojen näennäisen absoluuttisuuden haastamista kohti. (Wiggins 1993, 138-139.)

4.3.2 Sisäänrakennettu sensuuri

Kaikki katsojat eivät kuitenkaan ole niin vastaanottavaisia, että vaivautuisivat analysoimaan näytelmää näin syvällisesti. Jotkut katsojat voivat pitää koko näytelmää irrelevanttina, joko koska he eivät ole kiinnostuneita siitä tai, mikä tärkeämpää tässä kohdassa, he suhtautuvat näytelmään vihamielisesti. Paljastamalla Martinin ja Batesin näennäisen vastakohtaisuuden alla olevan samankaltaisuuden *Brimstone and Treacle* kyseenalaistaa häiritsevästi katsojan omat sivilisaatiota koskevat vaatimukset. Tämä on olennainen kysymys myös sensuuriprosessissa. Katsojat, jotka eivät voi kohdata tuota kysymystä, käyttävät omaa henkilökohtaista sensuurimekanismiaan, joka valtuuttaa heidät hylkimään näytelmää: siitä tulee heille tavanomainen, kuvottava, loukkaava, ohjelma, joka ei

sovi televisioruutuun. Batesin hahmo toimii ensiluokkaisena esimerkkinä sensuurimentaliteetista. Hänen tarpeensa säilyttää kotinsa tahrattomana ja etuoikeutettuna tilana tavoilla, jotka näytelmä identifioi psykologiseksi torjunnaksi korreloi suoraan sensuuriprosessiin ja toimii erityisen suorana analogiana niihin keinoihin, joilla televisiosensuuria puolustetaan. Juuri Batesien kaltaisessa kodissa *Brimstone and Treacle* olisi aiheuttanut suurimman järkytyksen: kyseenalaistamalla kodin pyhyiden näytelmä asettaa kyseenalaisiksi myös sensuroijien peruseriaatteet. Juuri Batesien kaltaiset ihmiset olisivat erittäin voimakkaasti vaatineet näytelmän sensuroimista. (Wiggins 1993, 141-143.) Batesin voi ajatella edustavan sensuurimieliä hänen torjuvan, salailevan luonteensa vuoksi. Bates ahdistuu lähestulkoon kaikesta seksiin liittyvästä ja hän haluaa säilyttää muistojensa ”lapsuuden kultaan” koskemattomana torjuen monimuotoisen ja –arvoisen todellisuuden. Batesin sokeat poliittiset näkemykset perustuvat ennakkoluuloille ja kapeaan mustavalkoiseen maailmankuvaan, johon ei mahdu muita näkemyksiä ja jotka näyttävät vain yhden, suvaitsemattomat kasvot. Batesin arvot ovat jäykät ja liikkumattomat, hänen on mahdotonta omaksua uusia näkemyksiä. Kaikki hänen mielipiteistään eroava keskustelu on uhkaavaa, pelottavaa ja siksi torjuttava.

Yksilö ei lopulta tarvitse muuta kuin tarpeeksi korkean valta-aseman muuttaakseen henkilökohtaisen, psykologisen sensuurinsa institutionalisoituneeksi pannaksi. Osoituksena siitä, että sensuurilla ja henkilökohtaisella torjunnalla on selvä yhteys, on vaikeus vakiinnuttaa tarkkoja ehtoja sille, mikä teoksen sisällössä on sellaista, joka johtaa syytteisiin tai pannaan. Asianajajat ja sensuroijat suosivat epämääräisiä ja halventavia termejä kuten ‘törky’ (*filth*), mikä säästää heitä perehtymästä tarkemmin siihen materiaaliin, jonka haluavat torjua. Subjektiiiviset termit määrittelevät toisiaan kuin peilitalossa: sensuuritapauksissa päättävät tuomarit eivät välttämättä tiedä paljoakaan säädyttömyydestä, mutta he tietävät kyllä, mistä eivät itse pidä. Koska ei ole olemassa tarkkoja sääntöjä, ongelmia sensuurin kanssa ei ole aina mahdollista nähdä ennakolta. Tämä on kuitenkin yksipuolinen näkemys sensuurista. Sensuuri on reaktiivinen ilmiö, joka tavallaan kutsutaan puolustamaan esimerkiksi seksuaalisuuteen, uskoon ja lapsuuden viattomuuteen liittyviä arvoja. Paradoksaalista on se, että sensuurin kannattajille itse sensuuri instituutiona on itseisarvo, jota täytyy puolustaa. (Wiggins 1993, 141-142.)

Tällaista taustaa vasten myös Alasdair Milnen sensuuripäätöstä on ehkä helpompi ymmärtää. Television on sanottu olevan luonteeltaan sekä yksityistä että julkista toimintaa. Tämä kahtiajako on keskeistä keskustelulle televisiosensuurista. BBC:n yleinen filosofia on, että televisio tarjoaa ikkunan maailmaan eli sellaisia näkökulmia elämään, joita arkipäiväiset kokemukset eivät tarjoa. Koska ohjelmia kuitenkin vastaanotetaan yksityisissä paikoissa eli kodeissa, se merkitsee BBC:lle tiettyjen

standardien ja käytäntöjen määräämistä ja noudattamista. Tässä on yksi syy sille, miksi *Brimstone and Treacle* -näytelmää voitiin painaa, esittää teatterissa ja heijastaa valkokankaalle, mutta katsoa, ettei se sopinut televisioon. Toinen syy on se, että suuri osa näytelmän vaikuttavuudesta johtuu juuri siitä, että se on televisionäytelmä, sen esittäminen julkisella paikalla olisi ollut epätyytyttävä kompromissi. Näytelmän lähettäminen koteihin olisi voitu nähdä juuri sellaisena tunkeutumisenä, jota näytelmä tapahtumillaan kuvaa. Mikä pahinta, tunkeutuminen on tahallista: tietoisena yleisöstään Martin katselee meitä ruudun toiselta puolen ikään kuin olisi läsnä olohuoneessamme. Jos televisio on ikkuna maailmaan, niin *Brimstone and Treacle* näyttää epäävän katsojalta väliverhon suoman etäisyyden ilon. (Wiggins 1993, 136-137.)

4.3.3 Valinta on sinun eli synty, katumus ja anteeksianto

Jos pahuus nähdään maailmanhistoriallisena voimana, sillä on tragedian luonto. Termin 'tragedia' ei ole tarkoitus näyttää pahuutta kauniina, vaan vangita sen edustama menetys ja tarviö. Kreikkalainen tragedia ei esitä jaloja traagisia sankareita, joissa on vain yksi kohtalokas virhe. Se on renessanssin keksintöä. Hamartia tarkoittaa traagista, isoa erehdystä, jolla on tekoon nähden suhteettoman suuret seuraamukset. (Alford 1997, 129.) Vaikka Bates syyllistyi aviorikokseen, on kohtuutonta, että hän joutuu kantamaan syyllisyyttä tyttärensä onnettomuudesta. 'Synnin' seuraamukset olivat katastrofaaliset ja täysin suhteettomat. Harriett Hawkins (1985) taas sanoo, että tragediassa ratkaisevalla hetkellä (olipa kysymyksessä klassinen, moderni tai melkein mikä tahansa tragedia), jolloin päähenkilö päättää valitsemansa tien (jonka yleisö tietää seuraamuksiltaan vaaralliseksi, pahaksi tai väistämättömän traagiseksi tai tuomittavaksi), hänelle tarjotaan ainakin yksi mahdollisuus jättää asia sikseen tai kääntyä takaisin (Hawkins 1985, 80). Näytelmässä ei kerrota, miten Batesin ja Susanin suhde sai alkunsa eli miten kovasti Bates taisteli kiusausta vastaan, jos taisteli; kumpi teki aloitteen ja niin edelleen. Lopputulos oli kuitenkin, että Bates valitsi suhteen. Kuten aiemmin kerroin, pirun hahmo liittyy monesti yksilömoraalin problematiikkaan, paholaisen tehtävänä on tulla paljastamaan yksilön sisäisiä ristiriitoja ja yksilöllisiä motiiveja, kuten itsekkyyks ja oman edun tavoittelu muiden hyvinvoinnin kustannuksella.

On siis kysymys valinnasta, valinnanvapaudesta ja vastuusta. Vaikka Batesia ei ehkä voida suoraan syyttää tyttärensä tilasta ja siihen johtaneesta onnettomuudesta, häntä voidaan syyttää aviorikoksesta ja petoksesta, mahdollisesti jopa inestistä. Bates ei harjoittanut itsehillintää, hän valitsi väärin. Kantilaista filosofiaa mukailleen Bates on syypää niin sanottuun haurauteen. Hauraudella tarkoitan tässä sitä, ettei Batesin teko eli petos oli heikkoutta, kyvyttömyyttä vastustaa kiusausta, houkutusta,

lihan himoja. Petos oli toisaalta valinta, toisaalta osoitus Batesin moraalisesta heikkoudesta. Ihminen ei aina kykene olemaan täysin tekojensa herra, mistä vieras saapuu muistuttamaan, pirun rooliinhan kuuluu tuoda julki alitajuista ja korostaa tiedostamatonta. Itse teolla tuskin oli tarkoitus satuttaa rouva Batesia tai Pattieta, muutenhan Bates olisi kertonut asiasta. Teko oli ehkä paha, mutta Bates ei välttämättä ole paha mies. Kantia mukaillen Bates ei siis syylistynyt pahansuopuuteen. Todennäköistä on, että Bates ei pystynyt vastustamaan houkutusta ja tunsii jälkeenpäin häpeää ja yhä kasvavaa syyllisyyttä. Näytelmästä ei käy ilmi, oliko Batesilla koskaan tarkoitus kertoa suhteestaan vaimolleen. Olisiko totuuden kertominen ollut oikein? Bates oli valinnut olla kertomatta suhteesta vaimolleen, mutta mistä syistä, mitkä olivat hänen motiivinsa? Voidaan ajatella, että kysymyksessä on ollut moraalinenkin valinta. Kertominen olisi ehkä ollut Batesille itselleen helpompaa, mutta se olisi satuttanut hänen vaimoaan. Joka tapauksessa Bates oli vastuussa petoksestaan, vaikkei hän vastuutaan kantanutkaan. Vastuunottaminen olisi ehkä tarkoittanut ainakin puolisolle tunnustamista, kaiken kivun uhallakin.

Mielenkiintoinen vertailukohde analyysille on keskiaikainen moraliteettinäytelmä. Christine Richardsonin ja Jackie Johnstonin (1991) mukaan moraliteettinäytelmän liikkeellepaneva voima on sen halu opettaa. Kirjoittajan (joka useimmissa moraliteeteissa oli tuntematon) henkilökohtaiset näkemykset sosiaalisista, poliittisista, uskonnollisista tai moraalikysymyksistä yhdistyivät kirjoittajan sekä perimiin että laajentamiin käytäntöihin. Moraliteettinäytelmien ensisijaisena tehtävänä oli näyttää, kuinka paholainen houkutteli yksittäistä ihmissielua synnillisyyteen ja kuinka pelastus saavutettaisiin katumuksen avulla. (Richardson & Johnston 1991, 97-98.) Robert A. Potterin (1975) mukaan moraliteeteissa suurin vaara ihmiskunnalle ei ole syntiinlankeemus (koska kaikki ihmiset tekevät syntiä) tai katumuksen lykkääminen (koska sen voi joka tapauksessa saada), vaan joutuminen epätoivoon syntien anteeksisaamisen mahdollisuuden suhteen. Näytettyään ensin katumuksen välttämättömyyden, sen jälkeen sen tehovoiman, moraliteettinäytelmän kirjoittaja haluaa yleisön osallistuvan syntien anteeksiantamisen rituaaliseen todistamiseen. (Potter 1975, 130.) Ehkä Batesin suurin synti olikin siis siinä, ettei hän tunnustanut aviorikostaan? Jos ei tunnusta, ei voi katua eikä siis saada anteeksikaan. Pattien tila on rangaistus Batesin teoista, salailun synti lukkiuttaa perhettä.

C. Fred Alfordin mukaan pahan tekeminen on sekä yritys häätää kauhun kokemus (pahuuden ydin) aiheuttamalla sitä toisille, että yritys muuttaa kauhistuttava passiivisuus ja kärsimyksen avuttomuus aktiivisuudeksi ja toiminnaksi (Alford 1997, 3). Tämä on kiinnostava näkemys kahdestakin eri syystä. Bates yritti epätoivoisesti pitää yllä jonkinlaista 'kauhun tasapainoa', mutta epäonnistui siinä surkeasti. Martinin saapuminen (ja teko) muutti kestävämmän tilanteen. Ben Waltersin sanoin:

piru paljasti tekopyhyyden, jonka vallassa Pattien vanhemmat olivat (Walters 2004). Vaikka Martin halusi ja saapui aiheuttamaan pahaa, hän onnistui lopulta vain herättämään sairaan perheen pahasta unestaan ja passiivisesta kärsimyksestään aktiiviseen olemassaoloon, jossa ei ole rumia salaisuuksia ja petosta. Ironisesti Martin sanoo saapuneensa auttamaan ja, ironista kyllä, tästä valheellisesta lausunnosta tuli täyttä totta. Vierailija auttoi sairasta perhettä vapauttamalla heidät avoimeen ”oikeudenkäyntiin”, paise ei parane puhkaisematta vaan mätä täytyy poistaa jollakin tavalla, aktiivisilla toimenpiteillä. Totuus on kohdattava, jotta siitä voi vapautua. Totuus voi satuttaa, mutta sen selvittäminen ja myöntäminen vapauttaa ja lopulta myös parantaa.

Brimstone and Treacle ohjaaja Barry Davis onnistuu vangitsemaan näytelmän tukahduttavan klaustrofobisuuden. Pienen, tylsän lähiölohuoneen ruskeat ja harmaat värit korostavat draaman painostavuutta; vain yksi lamppu tarjoaa vähäistä himmeää valoa muuten sairaalloisen värittömään huoneeseen. Davis käyttää hyvin paljon lähikuvia ja rajaa kuvat hartioiden yläpuolelle eli korostaa kasvoja, joista selvimmin näkyvät mielen liikkeet. Tämän tarkoitus on painottaa näytelmän luonnetta makaaberina sisäisenä maailmana ja osoittaa, että koko näytelmä tapahtuu jonkin näytelmän päähenkilön mielessä. (Creeber 1998, 99-100.) Ehkä tämä ohjaajan visio tapahtumista pitää todellakin sisällään koko teoksen idean? Ehkä vieras ei ole ulkopuolinen hahmo, vaan muukalainen ihmisen mielessä, mielen sisällä, ajatuksissa, unelmissa? Kutsumaton ei pääse sisään, vierailija ei lopulta voi olla epätoivottu. *Brimstone and Treacle* on lopulta kysymys kärsimyksen lopettamisesta. Koko perheen kärsimyksen. Vastoin tahtoaan Martin Taylor oli parantaja. Se, että parantaja oli demoni, menettää lopulta merkityksensä. Kuka hänet lopulta kutsui, kuka hänet kuvitteli? Oliko se Bates, syyllisyyteensä tukehtuva perheenisä? Oliko se rouva Bates, joka viimeisillä voimillaan huusi apua omaan ahdistukseensa? Vai kutsuiko Martinin Pattie, viaton nuori nainen, joka vain halusi saada kesken jääneen elämänsä takaisin? Vierailija saapui kaikkien kutsumana, hän vastasi kaikkien huutoon. Oveen kolmutetaan, kun yhteys menneisyyteen ja omiin unelmiin on poikki, salatun ja torjutun täytyy tulla julki.

5. LOPUKSI

Lähdin tälle tutkimusmatkalle Dennis Potterin maailmoihin selvittääkseni perinpohjaisesti, mitä Potter halusi sanoa hänen tuotannolleen niin tyypillisellä vierailumotiivilla. Lähestyin aihetta siirtymällä isommasta pienempään, eli käyden läpi näytelmiä, joissa visitaatiota esiintyy päätyen lopulta esimerkkitapauksen (*Brimstone and Treacle*) laajaan ja syvälliseen tarkasteluun. Seikkailu oli mie-

lenkiintoinen ja antoisa enkä vielä lopettaessanikaan ole kyllästynyt aiheeseeni, saati Potteriin. Vaikka *Brimstone and Treacle* olikin näytelmäanalyysini varsinainen kohde, tähdennän kuitenkin vielä, että pyrin lähestymään aihepiiriä kokonaisuudessaan analyttisestä näkökulmasta. Tarkoitukseni oli korostaa näkökulmaani valinnoilla, jotka erityisesti valaisivat vierailumotiivin merkityksiä Potterilla.

Potterin kuoltua vuonna 1994 hänen elämäntyönsä oli ehtinyt muodostua mittavaksi. Tuotantoon kuului 30 televisionäytelmää, kuusi alkuperäistä televisiosarjaa, viisi televisiosovitusta, yksi televisiodokumentti, neljä romaania, kaksi ei-fiktiivistä teosta, yksi teatterinäytelmä ja seitsemän elokuvakäsikirjoitusta. Elämäntyöhön kuului myös merkittävä ura journalistina. Potterilla oli jatkuva ja voimakas tarve kokeilla ja laajentaa omaa henkilökohtaista näkemystään maailmasta, mikä näkyi paitsi tuotannon laajuutena, myös monipuolisuutena. (Creeber 1998, 2.) Potterin tuotanto tarjoaa tutkijalle erityisesti teemallisesti ehtymättömän aarrearkun. Jo yhden näytelmän sisällä on runsaudenpulaan johtava määrä mielenkiintoisia aiheita ja teemoja. Koko tuotannosta kiinnostavia jatkotutkimusaiheita löytyy useita: Potterin teoksissa kimmeltelee ihmisen koko kuva, yhtä kauniina ja rujona.

Potterin näytelmistä on erotettavissa kaikki klassisen draaman elementit. Näkökulmaa vaihtamalla Potterin draamoja voidaan tarkastella joko koomisina tragedioina tai traagisina komedioina, tai monimutkaisina synteeseinä molemmista. Draaman lakien mukaan klassiseen tragediaan kuuluu peripetian käsite. Näytelmän sankari tarkoittaa toiminnallaan hyvää, mutta saa aikaan pahaa. *Brimstone and Treaclessa* on siis ikään kuin selväpiirteinen antiperipetia eli käänteinen peripetia; Martin yrittää parhaansa mukaan saada aikaan pahaa jälkeä, mutta epäonnistuu surkeasti ja saa aikaan puhdistavan kriisin, katharsiksen, hänen toiminnastaan seuraa lopulta pelkkää hyvää. Katharsis, hamartia (tietämättömyyteen perustuva erehdys) ja anagnorisis (totuuden valkeneminen, tunnistus) ovat täysin valideja käsitteitä tutkittaessa Potterin maailmaa. Erittäin kiinnostava aihe jatkotutkimukselle olisikin jonkin Potterin henkilöahmon, sankarin tai tietysti useammin antisankarin, vertaaminen johonkin klassisen draaman hahmoon, kuten Hamlettiin tai Kuningas Oidipukseen, selvitellä kohta kohdalta hahmojen yhteneväisyyksiä ja eroavaisuuksia käyttäen apuna klassisen draaman käsitteitä. Faust on eräs länsimaailman keskeisimpiä myyttejä, esimerkkejä kuuluisimmista Faust -aiheisista teoksista ovat Christopher Marlowen *Doctor Faustus* (1594), Johann Wolfgang von Goethen *Faust* (ensimmäinen osa 1808 ja toinen osa 1832) ja Thomas Mannin *Doctor Faustus* (1947). Yksi hedelmällinen tutkimusaihe olisi vertailla *Brimstone and Treaclea* ja Goethen *Faustia*, jossa antiperipetia myös esiintyy vahvana.

Hyvin kiinnostavaa olisi myös perehtyä Potterin teosten paljon puhuttuun naiskuvaan; kattava feministinen katsaus ”Potterin naisiin” toisi kaivattua lisävaloa Potterista kiinnostuneille. Lukuun ottamatta surullisenkuuluisaa *Blackeyes*ä Potterin tuotannon naishahmoja on tutkittu vähän, ja myös *Blackeyes* kaipaisi lisää kiihкотonta ja asenteetonta pohdintaa. *Schmoedipuksen* Elizabeth Carterin monisyinen henkilöhahmo tarjoaa myös otollisen tutkimuskohteen, koska se sisältää monia Potterin naiskuviin liittyvää problematiikkaa. Potterin teosten vaimot, äidit, tyttäret ja sisaret, tyttöystävät, opettajattaret ja prostituoidut ansaitsevat syvällisen analyysinsä ja kokoavan katselmuksensa.

Aiemmin esittelin muutamia näytelmiä, joissa Potterin teosten ohella on vierailutematiikkaa. Kiinnostava yritys olisi vertailla jotakin niistä Potterin vierailijatematiikkaa sisältäviin teoksiin. Tuorein yllätys minulle oli Pirkko Saision näytelmä *Kuume* (2007). Siinä pieneen ja hiljaiseen seurakuntaan saapuu tarkastaja nimeltä Krista (ylimaallinen hahmo? Kristus?), joka sotkee työntekijöitten mielet ja paljastaa seurakuntalaisten salaisimmat synnit. Tarkastajan henkilöllisyys jää lopulta arvoitukseksi. Seurakunnan työllistetty työntekijä Lumppis kiteyttää yksinkertaisen napakasti, mutta herkullisesti myös *Brimstone and Treaclen* kysymyksen:

Lumppis: Hän paha tahtoi, mutta aikaansai vain hyvää. Ei voi mennä niin. Hän hyvää tahtoi, mut aikaansai vain paha. Ei mene niinkään. Kyllä elämä on monimutkasta. (Saisio 2007, 104)

Lämpimät kiitokseni kaikille niille, jotka tavalla tai toisella ovat vaikuttaneet tutkielmani syntyyn sen eri vaiheissa. Erityisen kiitollinen olen professori Hanna Suutelalle, jonka innostuneet ideat ja innostavat kommentit ovat siivittäneet matkaani, sekä anopilleni, kääntäjä Sinikka Hiltuselle, jonka monipuolinen, väsymätön, viitseliäs ja asiantunteva apu on ollut minulle korvaamatonta. Sydämelliset kiitokseni myös avomiehelleni työrauhani mahdollistamisesta ja lempeästä tuesta, ja perheelleni ja ystävilleni pitkämielisestä kannustuksesta ja neuvoista.

6. LÄHTEET

Primäärilähde

Potter, Dennis 1978: *Brimstone and Treacle. A Play*. London: Samuel French Ltd.

Painetut lähteet

Alford, C. Fred 1997: *What Evil Means to Us*. New York, Ithaca: Cornell University Press.

Allen, Paul 1977: ‘Stirrings in Sheffield’. *Plays and Players*. Dec. 1977. Volume 25. No 3. Issue 290. ss. 36-37.

Bell, Robert H. 1993: Implicated without choice: The double vision of the Singing Detective. *Literature Film Quarterly*. Volume 21. Issue 3.

Bettelheim, Bruno 1992/1975: *Satujen lumous, merkitys ja arvo*. Suomentanut Mirja Rutanen. Juva: WSOY:n graafiset laitokset.

Bondebjerg, Ib 1992: Intertextuality and metafiction: genre and narration in the television fiction of Dennis Potter. Teoksessa Skovmand, Michael & Schröder, Kim Christian (toim.): *Media Cultures. Reappraising Transnational Media*. London: Routledge. ss. 161-180.

Brandt, George W. (toim.) 1993: *British Television Drama in the 1980s*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brie, Steve 2000: ‘Yesterday Once More’: Thoughts on the Relationship Between Popular Music, Audience and Authorial Intention in Dennis Potter’s *Pennies from Heaven*, *The Singing Detective* and *Lipstick on Your Collar*. Teoksessa Vernon W. Gras & John R. Cook (toim.) *The Passion of Dennis Potter – International Collected Essays*. New York: St. Martin’s Press. ss. 205-217.

Canby, Vincent 1988: ‘Is the Year’s Best Film on TV?’. *The New York Times*. 10.7.1988. ss. H 1, H8.

Cantwell, Mary 1994: Editorial Notebook; Dennis Potter’s Last Interview. *The New York Times*. 30.7.1994.

Carpenter, Humphrey 1999: *Dennis Potter: A Biography*. New York: St. Martin’s Press.

Connelly, Gwendolyn 2000: Multiple Narratives in Dennis Potter’s *Blackeyes*: Constructing Identity as Cultural Dialogue. Teoksessa Vernon W. Gras & John R. Cook (toim.) *The Passion of Dennis Potter – International Collected Essays*. New York: St. Martin’s Press. ss. 149-157.

Cook, John R. 1998/1995: *Dennis Potter – A Life on Screen*. Manchester: Manchester University Press.

- Corliss, Richard 1988: Notes from the Singing Detective. *Time, New York*. Volume 132. No 25. 19.12.1988. ss. 90, E6, E8, 91.
- Coughlan, Sean 1993: Brimstone and Treacle from the Television Pulpit. *Times Educational Supplement*. 9.3.1993. Issue 4027. ss. 30.
- Coward, Rosalind 1987: Dennis Potter and the question of the television author. *Critical Quarterly*. Volume 29. No 4. ss. 79-87.
- Creeber, Glen 1998: *Dennis Potter – Between Two Worlds – A Critical Reassessment*. New York: St. Martin's Press.
- Davies, Russell 1981: Memories of the Primeval Chirp. *The Times Literary Supplement*. No 4108. 25.12.1981. ss. 1488.
- Donnelly, K.J. 2000: Conference Report. Television Drama: contemporary crisis of quality? Review of 'On the Boundary: Turning Points in TV Drama', Reading University, 3-5.4.1998. *Media History*. June 2000. Volume 6. Issue 1. ss. 93-95.
- Eyre, Richard 1996: 'The Man in Short Trousers'. *New Statesman and Society*. May 3. ss. 18-19.
- Fiddick, Peter 1976: "Writ sought against the BBC". *Guardian*. 24.3.1976. ss. 6.
- Fuller, Graham 1988: Panty Raid. *The Village Voice*. Volume 33. No 44. 1.11.1988. ss. 62.
- Fuller, Graham 1989: Dennis Potter. *American Film*. Volume 14. No 5. March 1989. ss. 31-33; 54-55.
- Fuller, Graham (toim.) 1993: *Potter on Potter*. London: Faber and Faber.
- Gilbert, W. Stephen 1986: Potter's Field. *The Listener*. Volume 116. No 2980. 2.10.1986. ss. 23.
- Gilbert, W. Stephen 1998 (1995): *The Life and Work of Dennis Potter*. New York: The Overlook Press.
- Gras, Vernon W. 2000: Dennis Potter's The Singing Detective: An Exemplum of Dialogical Ethics. Teoksessa Vernon W. Gras & John R. Cook (toim.) *The Passion of Dennis Potter – International Collected Essays*. New York: St. Martin's Press. ss. 95-108.
- Gras, V.W. & Cook, J.R. (toim.) 2000: *The Passion of Dennis Potter – International Collected Essays*. New York: St. Martin's Press.
- Hampton, Wilborn 1995: In Performance; Theater. *The New York Times*. 20.3.1995.
- Happé, Peter (toim.) 1984: *Medieval English Drama*. Hampshire: The Macmillan Press Ltd.
- Hawkins, Harriett 1985: *The Devil's Party. Critical Counter-interpretations of Shakespearian Drama*. Oxford: Clarendon Press.
- Hoyle, Martin 1984: Sufficient Carbohydrate. *Plays and Players*. No 365. February 1984. ss. 25.
- Huhtala, Liisi 1986: *Pieni kirjallisuustieto*. Rauma: Kirjayhtymä Oy.

- Hunningher, Joost 1993: *The Singing Detective (Dennis Potter): Who done it?* Teoksessa Brandt, George W. (toim.) *British Television Drama in the 1980s*. Cambridge: Cambridge University Press. ss. 234-257.
- Hunter, Jefferson 2000: Dennis Potter. *Journal of Popular Film & Television*. Volume 28. Issue 3. ss. 144.
- Kant, Immanuel 2004: Radikaali paha. Teoksessa Hirvonen, Ari & Kotkas, Toomas (toim.): *Radikaali paha. Paha eurooppalaisessa perinteessä*. Helsinki: Loki-Kirjat. ss. 48-49.
- Kettunen, Keijo 1991: Tummat silmät. Dennis Potter: Blackeyes. *Ruumiin kulttuuri*. Volume 8. No 1. ss.48.
- King, Francis 1987: Drowning in Shallow Water. *The Spectator*. Volume 259. No 8308. 10.10.1987. ss. 38-40.
- Kinnunen, Aarne 1985: *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha*. Juva: WSOY.
- Knight, John 1999: British Television's 'Enfant Terrible'. *Contemporary Review*. Volume 274. Issue 1599. ss. 216-218.
- Knuuti, Samuli 1992: Laatikkoleikki. Dennis Potter: Blackeyes. *Nuori Voima*. Numero 1. ss. 53-54.
- Kotkavirta, Jussi 2004: Hyvän ja pahan lähteellä. Teoksessa Hirvonen, Ari & Kotkas, Toomas (toim.): *Radikaali paha. Paha eurooppalaisessa perinteessä*. Helsinki: Loki-Kirjat. ss. 81.
- Lehtinen, Torsti 2004: *Saatana*. Helsinki: Kirjapaja Oy.
- Lippard, Chris 2000: Confined Bodies, Wandering Minds: Memory, Paralysis and the Self in Some Earlier Works of Dennis Potter. Teoksessa Vernon W. Gras & John R. Cook (toim.) *The Passion of Dennis Potter – International Collected Essays*. New York: St. Martin's Press. ss. 109-126.
- Marinov, Samuel G. 2000: Pennies from Heaven, The Singing Detective and Lipstick on Your Collar: Redefining the Genre of Musical Film. Teoksessa Vernon W. Gras & John R. Cook (toim.) *The Passion of Dennis Potter – International Collected Essays*. New York: St. Martin's Press. ss. 195-204.
- Mcintyre, Dan 2004: Point of View in Drama: A Socio-Pragmatic Analysis of Dennis Potter's *Brimstone and Treacle*. *Language and Literature 2004*. Volume 13. Issue 2. ss. 139-160. Å
- Mäyrä, Ilkka 1996: Kiehtova ja kauhea demoni: kohti tekstin demonisten piirteiden analyysiä. *Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen julkaisu*.
- Nelson, Robin 1997: *TV Drama in Transition. Forms, Values and Cultural Change*. Hampshire: Macmillan Press Ltd.
- O'Connor, John J. 1988: 'Singing Detective,' BBC Series. *The New York Times*. 6.1.1988. ss. C26.

- O'Connor, John J. 1994: An Appreciation; The Potter Legacy: Faith in Quality TV. *The New York Times*. 9.6.1994.
- Ojanen, Markku 2006: *Hyvä, paha ihminen*. Hämeenlinna: Karisto Oy.
- Peacock, Ronald 1974 (1957): *The art of drama*. Connecticut: Greenwood Press.
- Pfister, Manfred 1988 (1977): *The theory and analysis of drama*. Kääntänyt John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press.
- Potter, Dennis 1983: Introduction. *Brimstone and Treacle*. London: Methuen.
- Potter, Dennis 1986: *The Singing Detective*. London: Faber and Faber.
- Potter, Robert A. 1975: Forgiveness as Theatre. Teoksessa Happé, Peter (toim.) *Medieval English Drama*. Hampshire: The Macmillan Press Ltd. ss. 130-140.
- Purser, Philip 2000: Dennis's Other Hat. Teoksessa Vernon W. Gras & John R. Cook (toim.) *The Passion of Dennis Potter – International Collected Essays*. New York: St. Martin's Press. ss. 179-193.
- Richardson, Christine & Johnston, Jackie 1991: *Medieval Drama*. Hampshire: The Macmillan Press Ltd.
- Rockwell, John 1994: Dennis Potter's Last Interview, On 'Nowness' and His Work. *The New York Times*. 12.6.1994.
- Sage, Lorna 1987: "Old Man's Dream". *The Observer*. 4.10.1987. ss. 27.
- Saisio, Pirkko 2007: Kuume. Helsinki: Lasipalatsi.
- Sierz, Aleks 1995 : Brimstone and Treacle. *New Statesman & Society. Volume 8. Issue 382*. ss. 30.
- Simon, Ron 1993: The Flow of Memory and Desire: Television and Dennis Potter. A critical analysis of Britain's probe, experimental Dennis Potter, who grapples with this age's deep questions while meeting the needs of popular television. *Television Quarterly*. New York, spring 1993.
- Stead, Peter 1993: *Dennis Potter*. Oxford: The Alden Press.
- Stead, Peter 2000: The Public and the Private in Dennis Potter. Teoksessa Vernon W. Gras ja John R. Cook (toim.) *The Passion of Dennis Potter – International Collected Essays*. New York: St. Martin's Press. ss. 17-29.
- Trodd, Kenith 2000: 'Whose Dennis Is It Anyway?'. Teoksessa Vernon W. Gras & John R. Cook (toim.) *The Passion of Dennis Potter – International Collected Essays*. New York: St. Martin's Press. ss. 231-237.
- Tulloch, John 1990: *Television Drama. Agency, audience and myth*. London: Routledge.
- Valk, Ülo 1997 (1994): *Perkele. Johdatus demonologiaan*. Tampere: Vastapaino.

- Voigts-Virchow, Eckart 2000: 'Cornucopia of Tinsel': Dennis Potter and the Culture of Advertising. Teoksessa Vernon W. Gras & John R. Cook (toim.) *The Passion of Dennis Potter – International Collected Essays*. New York: St. Martin's Press. ss. 73-87.
- Walters, Ben 2004: Bleak magic. *Sight and Sound*. August 2004. Volume 14. Issue 8. ss. 79.
- Wiggins, Martin 1993: "Disgusted, Shepherd's Bush." Teoksessa Smith, Nigel (toim.) *Essays and Studies*. Vol 46. *Literature and Sencorship*. Cambridge: D.S.Brewer. ss. 131-143.
- For Dennis Potter. *Economist*. 6.11.1994. Volume 331. Issue 7867. ss. 88.

Painamattomat lähteet

- Angelini, Sergio: BrimstoneandTreacle. [WWW-dokumentti].
<<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/487936/index.html>>Luettu 11.3.2008.
- Charles, Gerard: [WWW-dokumentti]. Viimeisin päivitys helmikuu 2000.
<http://www.balletmet.org/Notes/Sleeping.html#anchor350983>. Luettu 19.5.2008.
- Delany, Paul Potterland. Review essay on Dennis Potter's Pennies from Heaven, Ticket to Ride, Blackeyes, and The Singing Detective. [WWW-dokumentti]. Viimeisin päivitys 4.1.2000. <<http://cinetext.philo.at/magazine/potterland.html>>. Luettu 14.3.2008.
- Evans, Dave CLENCHED FISTS. The Official Dennis Potter web site. [WWW-dokumentti]. Viimeisin päivitys 20.1.2005. <<http://www.yorks.ac.uk/potter>>. Luettu 11.3.2008.
- Fisher, Mark: Son of Man. [WWW-dokumentti]. Viimeisin päivitys 24.9.2006.
<<http://www.variety.com/review/VE1117931685.html?categoryid=33&cs=1&query=brimstone+and+treacle>> Luettu 13.3.2008.
- Harrison, Irving B. 2001: *The Why of His Doubles and Devices*. [WWW-dokumentti]. Viimeisin päivitys 23.1.2005. <www.yorks.ac.uk/potter/IH_contents.htm>. Luettu 14.3.2008.