

Anja Keränen

HUKUTETTU PUKUMIES

Väkivaltaisten kohtausten funktiot näytelmissä *SPRL* ja *Quai ouest*

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
Teatterin ja draaman tutkimus

KERÄNEN Anja: Hukutettu pukumies – Väkivaltaisten kohtausten funktiot näytelmissä *SPRL* ja *Quai ouest*

Pro gradu -tutkielma, 89s. + 15 liitesivua
Joulukuu 2010

Pro gradu -tutkielmani käsittelee väkivaltaisten kohtausten funktioita näytelmissä *SPRL* – *Perheyrittys* sekä *Quai ouest* – *Läntinen satamalaituri*. Tutkimuskohteinani ovat Jean-Benoît Ugeux'n käsikirjoittama ja ohjaama *SPRL* vuodelta 2009 ja Rachid Zanoudan *Quai ouest* -toteutus vuodelta 2010. *Quai ouest*in alun perin on kirjoittanut Bernard-Marie Koltès vuonna 1986. Tutkielmani analysoi molempien näytelmien väkivaltaisia kohtauksia ja pyrkii hahmottamaan niiden merkityksiä näytelmän sisäisen maailman kuin myös näytelmän ulkopuolisen maailman kannalta. Pyrin hahmottamaan kohtausten funktioita myös niiden poliittiselta kannalta ja laajentamaan tulkintaani myös eurooppalaiseen kontekstiin molempien näytelmien ollessa osa eurooppalaista kulttuuriprojekti PROSPEROA.

SPRL ja *Quai ouest* sisältävät erilaisia väkivaltaisia kohtauksia, jotka olen jakanut henkiseen, rakenteelliseen ja fyysiseen väkivaltaan. Väkivaltaisia kohtauksia kuten *SPRL*:ssä kuvattua isän suorittamaa poikansa hukutusta että *Quai ouest*issa tapahtuvia raikaus- ja tappokohtauksia analysoin esimerkiksi kuvataiteen tohtori Teemu Mäen väkivaltakäsitysten, Antonin Artaud'n teatteriteorioiden sekä dramaturgi Juha-Pekka Hotisen että Tuomas Timosen väkivallan ohjaamiseen liittyvien näkemysten kautta. Fyysisen väkivallan esittämisen ohella pyrin hahmottamaan myös henkisen ja rakenteellisen väkivallan esittämisen funktioita *SPRL*:ssä ja *Quai ouest*issa. Tutkielmani osoittaa väkivaltaisten kohtausten laajalle ulottuvat vaikutukset niin näytelmien sisäisessä maailmassa esitellyille henkilöhahmoille kuin myös väkivaltaa teatterissa todistavalle ja sitä analysoivalle katsojalle.

Asiasanat: teatteriväkivalta, Bernard-Marie Koltès, Jean-Benoît Ugeux, Rachid Zanouda, rakenteellinen väkivalta, estetisointi, PROSPERO

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO – VÄKIVALTA A ETSIMÄSSÄ.....	1
1.1	Tutkimuskohteena SPRL ja Quai Ouest	1
1.2	Mitä on väkivalta?.....	3
1.3	Väkivalta teatterissa	5
1.4	Väkivallan perintö.....	8
1.5	Mitä näytelmiä ja kohtauksia tutkitaan?	11
2	QUAI OUEST JA SPRL EUROOPPALAISESSA KONTEKSTISSA	16
3	VÄKIVALTAISET KOHTAUKSET QUAI OUESTISSA JA SPRL:SSÄ: KOLME SATUTTAMISEN LAJIA.....	24
3.1	Henkinen väkivalta SPRL:ssä.....	24
3.2	Henkinen väkivalta Quai ouestissa	28
3.3	Rakenteellinen väkivalta SPRL:ssä	32
3.4	Rasismi rakenteellisen väkivallan ilmauksena.....	38
3.5	Fyysinen väkivalta Quai ouestissa ja SPRL:ssä.....	44
3.6	Pukumiehen hukutus	45
3.7	Kaksi laukausta Quai ouestissa	48
3.8	Raiskaus estetisoituna hetkenä.....	52
4	VÄKIVALTAISTEN KOHTAUSTEN FUNKTIO NÄYTELMIEN JUONELLISELTA KANNALTA	57
4.1	Karl väkivallan toteuttajana	58
4.2	Abad hyvään pyrkivänä tappajana	62
4.3	Vincent ja Claire väkivallan uhreina.....	64
4.4	Kosto äidille – Véronique kärsijänä.....	67
4.5	Väkivaltainen kohtaaminen käännekohtana.....	71
5	VÄKIVALTAISTEN KOHTAUSTEN POLIITTISET FUNKTIOT	78
6	LÄHTEET.....	85
6.1	Sähköiset lähteet	85
6.2	Kirjallisuus	88
6.3	Arvostelut.....	89
7	LIITTEET	90
7.1	Liite 1: Jean-Benoît Ugeux'n sähköpostiviestit	90
7.2	Liite 2: Rachid Zanoudan sähköpostihaastattelu	93
7.3	Liite 3: Quai ouestin kohtausluettelo	95
7.4	Liite 4: SPRL:n kohtausluettelo	101

1 JOHDANTO – VÄKIVALTA ETSIMÄSSÄ

1.1 Tutkimuskohteena SPRL ja Quai Ouest

Tutkimukseni kohteena on väkivaltaisten kohtausten funktio näytelmissä *SPRL* ja *Quai Ouest*. Pyrin selvittämään kohtausten merkitystä näytelmän juonen, henkilöhahmojen sekä näytelmän yleisön kannalta. Haen vastausta myös ohjaajien Jean-Benoît Ugeux'n ja Rachid Zanoudan motivaatioiden kautta. Pyrin myös avaamaan poliittisen näkökulmaa väkivallan esittämispohjaan näissä frankofonisissa eli ranskankielisissä näytelmissä. Väkiä esitetään teattereissa yhä rohkeammin ja useammin. Tuomas Timonen kirjoittaa artikkelissaan ”Väkivallasta näyttämöllä”¹ väkivallan esittämisen vaikeutta käsittelevästä työpajastaan kesällä 2002. Timosen mukaan työpajan lähtökohtana oli aito tunne siitä, että teatterin täytyi vastata haasteisiin viihteen ja nuorisokulttuurin raaistumisesta ja ottaa osaa siihen oletusarvoon, että katsojat haluavat nähdä lavalla yhä enemmän autenttista väkiä ja pornoa.² Timonen toteutti väkivallan esittämisen omassa työpajassaan kertomisen kautta: yleisölle luettiin muuten rauhallisten ja lempeiden toimintojen lomassa kaksi hyvin väkivaltaista monologia. Teatterintekijöinä he oppivat kokeilustaan sen, ettei yleisö kyennyt esityksen jälkeen muistamaan kuin nuo kaksi epämiellyttävää kohtausta ja että yleisö Timosen mukaan ”inhosi heitä sen sijaan, että he olisivat pohtineet näyttämön eettisiä kysymyksiä.”³

Väkiä tuntuu siis kiehtovan katsojia siitäkin huolimatta, että sen näkeminen tai kuuleminen aiheuttaa heissä närkästystä, pahoinvointia tai muita negatiivisia tuntemuksia. *SPRL*:n hukuttamiskohtauksessa kiinnostaakin sen funktio näytelmässä. Onko sen tarkoitus yllättää katsojansa, toimia huippukohtana vai onko se vain luonnollinen jatkumo jo nähdyille tapahtumille tarinassa? Mikä funktio *Quai Ouest*issa on raiskauksella, rasismilla ilmauksilla sekä tapoilla? Tarkastelen kohtausta Teemu Mäen esseiden, John Fraserin ajatusten, näytelmästä tehtyjen kritiikkien sekä Antonin Artaud'n julmuuden teatterin sekä Aristoteleen teatterikäsitysten kautta. Tutkimukseni taustalla näkyvät myös Herbert Blaun analyttinen teos *The Audience* (1990), Annukka Ruuskasen Kristian Smedsistä kertova teos *Kätkeyty näkyväksi* (2005) sekä Michel Foucault'n *Tarkkailla ja rangaista* (1975). Tutkimustani varten olen haastatellut ohjaaja Rachid Zanoudaa sekä käynyt sähköpostikirjeenvaihtoa ohjaaja Jean-Benoît Ugeux'n kanssa. Tarkoitukseni on selvittää väkivaltaisten kohtausten tehtävät *SPRL*:ssä ja *Quai Ouest*issa ja laajentaa päätelmiäni

¹ Timonen 2003.

² Timonen 2003, 110.

³ Timonen 2003, 111.

näiden kohtausten funktioista myös siihen, mikä tarkoitus ja asema väkivaltaisilla kohtauksilla on nykyteatterissa yleisesti.

Sivistyneestä ja yläluokkaisesta perheyriykestä kertova näytelmä *SPRL – Perheyritys* (Jean-Benoît Ugeux, 2009) on lohduton tarina julmasta yritysmaailmasta, valtavista voitoista ja menestyneiden yrittäjien ahneudesta. Tarinassa erikoista on se, että Ugeux'n kirjoittamat henkilöhahmot ovat samaa perhettä. He ovat vain valitsemassa yritykseensä uutta jäsentä, miniäehdokas Valérieta, jonka työhaastattelun ympärille näytelmä muodostuu. Työhaastattelun voi tosin ymmärtää myös uuden avovaimon esittelynä, mutta kanssakäyminen ja keskustelu on rakennettu muistuttamaan työhaastattelua.

SPRL:ää esitettiin Tampereen teatterikesässä 2009 ja se avasi nuorten ohjaajien sarjan eurooppalaisessa PROSPERO -teatterihankkeessa. Jean-Benoit Ugeux palkittiin vuonna 2007 Belgiassa kriitikkojen nimeämänä ”vuoden ohjaajalöytönä” (Prix découverte au prix de la critique Belge 2007).⁴ Belgialaisen Apoptose -ryhmän esittämä *SPRL* käsittelee moderneja aiheita: taloudellisille voitoille perustuvaa yritysmaailmaa ja yläluokkaisen perheyhteisön viileitä välejä. Mieleenpainuvinta näytelmässä on sen viimeisessä kohtauksessa esitettävä väkivallan teko, jossa perheen isä Karl hukuttaa poikansa Vincentin heidän kattohuoneistonsa pilvenpiirtäjän muotoiseen akvaarioon. Hukuttaminen tapahtuu yllättäen aivan näytelmän lopussa ja ensikatsomalta teko vaikuttaa perustelemattomalta ja absurdilta ratkaisulta. Teko nähtynä ja kirjoitettuna on väistämättä väkivaltainen ja groteski.

Quai Ouest on ranskalainen näytelmä, jonka uusi versio sai ensi-iltansa Rennesin kansallisteatterissa (Théâtre National de Bretagne) maaliskuussa 2010. Se esitettiin myös Tampereen 42. teatterikesässä neljä kertaa 6. – 8.8.2010 ja se edusti eurooppalaisen PROSPERO -projektin toista kansainvälistä vierailijaa italialaisen Emilia Romagna Teatron *Wilkon neitojen* ohella.⁵ *Quai Ouestin* on ohjannut PROSPERO -projektin nuori ohjaaja Rachid Zanouda. Se on alunperin kuuluisan ranskalaisen näytelmäkirjailijan Bernard-Marie Koltèsin näytelmä vuodelta 1986.

Quai Ouest kertoo liikemiehestä, Maurice Kochista, joka kavalluksen tehtyään päätyy hyljätylle varastoalueelle satamaan. Varastossa perheineen asuu Charles, jonka Maurice kohtaa kuin

⁴ WWW1.

⁵ WWW2.

sattumalta. Tästä tapaamisesta alkavat vastoinkäymiset. Maurice Koch on saapunut satama-alueelle sihteerinsä Monique'n kanssa ja hänen salainen toiveensa on hukuttautua ja jättää näin taakseen kavalluksesta jäänyt painava velka. Charlesin ainoa toive on päästä joskus pois satama-alueelta ja tuntematon liikemies näyttäytyy hänelle henkilönä, jonka kautta hän voisi paeta omasta maailmastaan. Molempien miehen epätoivo, petollisuus ja itsekkyyks estävät heitä saavuttamasta tavoitteitaan. Näytelmä rakentuu valheiden, pelon ja väkivallan ympärille. Näytelmän kärsijöinä eivät ole pelkästään päähenkilöt Charles ja Maurice vaan myös epätoivoiset henkilöahmot heidän ympärillään: Charlesin vanhemmat sekä sisko Claire, paras ystävä tummaihoisen Abad sekä sihteeri Monique. Henkilöhahmojen välejä sekä näytelmän maailmaa värittää väkivalta. Se esiintyy näytelmässä niin henkisenä alistamisena ja manipulointina, naiseen kohdistuvana väkivaltana sekä fyysisenä väkivaltana tapon ja murhan muodossa. Charlesin ystävä Fak maanittelee tämän nuoren siskon Clairen kahdestaan kanssaan pimeään suojaan ja raiskaa tämän. Läheisin ystävä Abad ampuu Mauricen tämän pyytäessään auttamaan häntä pääsemään hengestään ja Clairen äiti nimittelee tyttärtään muun muassa huoraksi. Näytelmä päättyy Abadin ampuessa kalashnikovilla myös ystävänsä Charlesin. Väkivalta on siis erottamaton ja jatkuva osa *Quai Ouestin* sisäistä maailmaa. *SPRL*:ssä väkivaltainen kohtaus yllättää näytelmän lopussa, mutta väkivalta on mukana alusta alkaen selkeänä ja painostavana osana näytelmän kokonaisrakennetta.

1.2 Mitä on väkivalta?

Kuvataiteilija Teemu Mäki problematisoi väkivallan olemuksen esseessään ”Olemme murhaajia”. Voimme kiistellä ensinnäkin siitä, mitkä teot ylipäänsä lasketaan väkivallaksi ja mikä väkivalta luo lopulta jotain hyvää.⁶ Väkivallanlajien jakamisen ja problematisoinnin ohella Mäki kuitenkin jakaa väkivallan kahteen selkeään luokkaan: ”Vahingollinen toiminta on väkivaltaa. Väkivalta on tuhoamista”, ja toiseksi ”Tahdonvastainen toiminta on väkivaltaa. Väkivalta on pakottamista”.⁷ Vahingollisuuden ja tahdonvastaisuuden lisäksi väkivalta on suhteellisen selkeää jakaa henkiseen, ruumiilliseen, eksplisiittiseen ja rakenteelliseen väkivaltaan. Eksplisiittisellä väkivallalla Mäki tarkoittaa näkyvää, helposti tunnistettavissa olevaa väkivaltaa kuten raiskaus tai toisen hakkaaminen. Se on useimmiten ruumiillista ja ilmeistä ja sen eri osapuolet tunnistavat sen väkivallaksi. Rakenteellisella väkivallalla Mäki tarkoittaa yhteisö-, yhtiö- tai valtiotasolla organisoitua väkivaltaa, joka tekeytyy joksikin muuksi. Pahimmillaan rakenteellisen väkivallan uhri ei tiedosta olevansa sen

⁶ Mäki 2005, 17.

⁷ Mäki 2005, 19.

kohteena, vaikka kärsimykset tai menetykset olisivatkin suuria. Eräänä esimerkkinä rakenteellisesta väkivallasta voidaan pitää kehitysmaiden riistoa, joihin jokainen teollisuusmaiden kansalainen tavalla tai toisella osallistuu.⁸

Väkivalta ulottuu niin elämässä kuin teatterissakin niin loputtoman laajalle, että sen määrittely sanatarkasti on monimutkaista. Dramaturgi Juha-Pekka Hotinen on käsitellyt väkivallan olemusta teatterin lavalla. Verkkoartikkelissaan ”Väkivalta” Hotinen on huomionnut väkivallan määrittelyn vaikeuden liittyvän sen laaja-alaisuuteen. Jos väkivallaksi lasketaan Mäen jaottelun tavoin myös henkinen ja rakenteellinen väkivalta, se laajenee koskettamaan lähes kaikkia elämän alueita. Tämän määritelmän vaarana on väkivallan vakavan aspektin liudentuminen ja suhteellistuminen. Jos esimerkiksi kaikki loukkaavina koetut puheaktit sekä välikädellisesti jotain osapuolta rakenteellisesti koskettavat päätökset esimerkiksi päivittäisostosten teossa ovat väkivaltaa, tällöin laaja käsitys saattaisi keventää varsinaisia fyysisiä aggression ilmauksia.⁹

Hotinen onkin artikkelissaan päätenyt nimittämään väkivaltaa määriteltävän ilmiön sijaan näkökulmaksi, jonka läpi ihmiseloa voi tarkastella. Hotinen kärjistää liiallisen määrittelyn olevan myös itsessään sanallista pakottamista, joten problemaattiseksi tunnistetun väkivalta -käsitteen määrittely olisi tässä tapauksessa myös itsessään väkivaltainen teko. Olennaista väkivallassa on myös se, että siihen tunnistetaan kuuluvaksi eri osapuolet: tekijä, väkivallan kohde eli uhri sekä ulkopuolisen silminnäkijän rooli. Määrittelijäksi useissa väkivaltaisissa tapauksissa jääkin usein uhri eli kokija ja olennaista on, kuinka vakaviksi vahingot jäävät tämän näkökulmasta.¹⁰ Teemu Mäki nostaa esille myös sen ulottuvuuden, ettei uhri esimerkiksi rakenteellisessa väkivallassa tunnista itseään sellaiseksi. Tällainen huomaamaton väkivalta on hänen mukaansa näistä lajeista tuhoisinta, sillä se pystyy aiheuttamaan aivan samanveroisesti kärsimystä kuin ilmeinen eksplisiittinen väkivalta, mutta voi jatkua paljon pidemmälle kenenkään siihen puuttumatta.¹¹

⁸ Mäki 2005, 20 – 29.

⁹ Hotinen 2003, 1.

¹⁰ Hotinen 2003, 7.

¹¹ Mäki 2005, 18 ja 25.

1.3 Väkivalta teatterissa

Tuomas Timonen kirjoittaa artikkelissaan ”Väkivallasta näyttämöllä”, että 2000-luvun alussa oli havaittavissa yleinen tendenssi, jonka mukaan nuorisokulttuurin raaistuminen aiheutti toiveita myös teatterin lavalla esitettävän taiteen raaistumisesta. Timosen mukaan teatteri on tunnettu paikkana, jossa voidaan puhua kielletyistä ja vaikeista aiheista, mutta hän koki ongelmana nimenomaan väkivallan esittämisen. Kuinka näytellä väkivaltaisia kohtauksia siten, ettei kuitenkaan samalla muuta teatterin tehtävää tarinankertojana eikä riko sen taiteellista arvoa esittämällä yleisölle pelkästään autenttista väkivaltaa ja pornoa? ¹²

Teatteri on luonnollisesti rohkaistunut väkivallan esittämisessä muun kulttuurin tavoin. Väkivaltaisten kohtausten toteutukset vaihtelevat symbolisista kokeiluista aina mahdollisimman realistisiin representaatioihin. Timonen käytti työryhmänsä kanssa esitystapana puhetta ja kertoi yleisölle yksityiskohtaisesti kaksi väkivaltaista ja vastenmielistä aktia pienoisenäytelmässään *Suklaa, suklaa*.¹³ Avignonin teatterifestivaaleilla heinäkuussa 2010 näyttelijä-ohjaaja Anjelica Lidell viilteli käsiään ja jalkojaan lavalla kuvatakseen henkistä tuskaansa ja kaipuuta kuollutta rakastajaansa kohtaan.¹⁴

Näytelmiin ja tätä kautta teatteritoteutuksiin sisältyy väkivaltaa tavattoman usein. Väkivallan esittämisen välttämättömyys teatterissa on ymmärrettävää sen ollessa osa luontoa ja elämää. Mielenkiintoiseksi teatterin kannalta muodostuukin sen sijaan väkivallan esittämisen tapa. Timonen kirjoittaa artikkelissaan olevansa pettynyt useimpien teatteriesitysten tapaan esittää väkivaltaa näyttämällä sitä katsojille aitoa väkivaltaa imitoiden. Timosen mukaan näyttäminen on turvallinen ja helppo ratkaisu verrattuna siihen, että siitä yritetään kertoa näyttämättä. Väkivaltaa ei Timosesta voi teatterissa moralisoida esittämällä sitä lisää kuten väkivaltaviitteessä.¹⁵ Juha-Pekka Hotinen taas yhdistää vertauskuvallisesti esitetyn väkivallan estetiikkaan eli kauneuteen. Vaikka hänen mukaansa väkivaltaa on mielekästä käsitellä sen poissaolon kautta, ongelmaksi jää kuitenkin itse aiheella nautiskelu ja se tosiasia, että väkivaltaa on ilmiönä estetisoitu – tehty kauniiksi ja

¹² Timonen 2003, 110.

¹³ Timonen 2003, 111.

¹⁴ WWW3.

¹⁵ Timonen 2003, 112 – 113.

tavoiteltavaksi ilmiöksi, vaikka todellinen väkivalta on päinvastoin negatiivista ja varsinkin sen uhreille ahdistavaa ja tuhoisaa.¹⁶

Huolimatta väkivallan esittämisen ja sitä kautta sen uusintamisen¹⁷ eettisyydestä, myös Euroopan unionin rahoittaman PROSPERO -projektin sisällä on esitetty kaksi erittäin väkivaltaista tuotantoa vuonna 2009 *SPRL* ja seuraavana vuonna 2010 *Quai Ouest*. Väkivalta teemana ei siis ole teatterissa tai suurissakaan produktioissa kielletty aihe. Herbert Blaun mukaan teatteri liikkuu aina hyväksyttävien teemojen ulkopuolella ja täten tabuja esitetään lavalla. Arkielämässä kiellettyinä pidetyt aiheet pääsevät tavallaan sensuurin ohi ja ne aiheet, jotka jätetään suorasta kerronnasta pois, voidaan korvata sen esittämisellä visuaalisesti.¹⁸ Kreikkalainen teatterintutkija Eleni Papalexioiu on tarkastellut väkivaltaa artikkelissaan ”Violences sur la scène contemporaine: nécessité ou gratuité?” ja toteaa teatterin tärkeimmäksi tehtäväksi provosoimisen. Papalexioiu korostaa korkeakulttuurimme sisältävän suuren ristiriidan suhteessa siihen, millaista barbaarista väkivaltaa todellisuutemme sisältää. Papalexioiun mukaan juuri teatterissa voidaan puhua lähihistoriassa tapahtuneista kauheuksista, jotka sisältävät muun muassa tuntemamme kansanmurhat sekä edelleen jatkuvan itä-länsiasettelun. Papalexioiu kirjoittaa koko ihmisyyteen liitettävän käsityksen hyvydestä olevan kyseenalainen väkivaltaisen todellisuutemme vuoksi. Mikä olisi väkivallan käsittelylle sopivampi kanava kuin teatteri?¹⁹

Väkivaltainen todellisuutemme tarvitsee siis väkivaltaista teatteria. Taidekentällä on nähtävissä tendenssi, jossa väkivallasta sekä halutaan puhua että sen aiheuttajat halutaan osoittaa spesifisesti. Traagisten tapahtumien syylliset ja uhrin pyritään nimeämään ja liittämään suuriin tunnettuihin tragedioihin. Esimerkiksi Sofi Oksasen *Puhdistus* -näytelmän suosio perustuu suurelta osin sen analyttiseen ja peittelemättömään näkemykseen sekä naisiin kohdistuvasta että Venäjän vallanaikaisesta väkivallasta Viron lähihistoriassa.²⁰ *Violence in the arts* -teoksen kirjoittaja John Fraser huomauttaakin, että katsojan onkin nähtävä aina se, mitä vastaan esitettävä väkivalta hyökkää. Sekä koomiset että pahuutta ilmentävät kohtaukset taiteessa voivat sisältää yhteiskuntaa ja sen rakenteita kritisoivia sisältöjä, jos katsoja pystyy vain näkemään yksittäisten aktien taakse.²¹ Esitettyä väkivaltaa kohtaan tulee kuitenkin aina olla myös kriittinen. Sen esittämisen motivaatiot

¹⁶ Hotinen 2003, 4 – 5.

¹⁷ Tuomas Timonen kirjittää artikkelissaan, että on päivänselvää, että nähty väkivalta lisää väkivaltaa ja vaikuttaa aina sitä näkeviin. Timonen 2003, 117.

¹⁸ Blau 1990, 196 – 197.

¹⁹ Papalexioiu 2009, 7.

²⁰ Oksasen kirjoittama *Puhdistus* -näytelmä 2007 sekä romaani 2008, WSOY, Helsinki.

²¹ Fraser 1974, 139.

saattavat löytyä ohjaajan tai työryhmän kohauttamisen tarpeesta. Taustalta ei välttämättä löydy syvällistä filosofis-eettistä sanomaa tai poliittista lausuntoa vaan väkivallan esittämisen funktiona saattaa olla täysin taitelijoiden itsensä tai katsojien viihdyttäminen ja huomion herättäminen. Teemu Mäki ja Juha-Pekka Hotinen puhuvat siitä, kuinka väkivalta on ”kivaa” ja tuottaa tässä tapauksessa sen joillekin osapuolille nautintoa.²² Hotisen mukaan väkivallan suosiota myös teatteritaiteissa selittää sen tiivis yhteys viihteellisyyteen ja nautinnon tuottamiseen esimerkiksi alistamisessa, kostossa ja sadistisena kivun aiheuttamisena.²³

Teatteritaiteissa nautintoa väkivallan representaatioista voi saada myös katsoja, joka kokee esimerkiksi raa’at kohtaukset mielihyvää tuottavina. Voyerismi tarkoittaa lääketieteellisessä määrittelyssä ilmiötä, jossa henkilö varta vasten hakeutuu tilanteisiin, jossa voi tarkastella kohdettaan salaa tai avoimesti siitä tyydytystä saaden. Tästä tarkkailusta tirkistelijä saa seksuaalista tyydytystä.²⁴ Näin ollen myös katsoja voi tiedostaen tai tiedostamatta nauttia väkivaltaisuuksien katsomisesta ja saada tästä seksuaalista tai muunlaista tyydytystä. Mielihyvä voi aiheutua esimerkiksi myös samaistumisen tunteesta väkivallan aiheuttajaan kuten tapauksissa, joissa aiemmin alistettu henkilöahmo kostaa tätä kaltoin kohdelleelle henkilölle. Esimerkiksi Quentin Tarantinon elokuvien naishahmojen väkivaltainen kosto elokuvien loppuhuipentumana on mielestäni osa ohjausten valtavaa suosiota ja tuntuu miellyttävän katsojiaan pysyvällä tavalla.²⁵ Väkivaltaa voidaan esittää myös sen shokeeraavan arvon vuoksi, jolloin sen esittäjille tuottaa jonkinlaista tyydytystä se, että he uskaltavat tehdä ja näyttää katsojilleen raakuuksia.

Tutkimuksessani toivon pystyväni osoittamaan, mikä funktio väkivallalla näissä esityksissä on ja näkemään kohtausten merkitykset sekä näytelmän tarinan sisäisestä maailmasta käsin, jolloin selvitän näytelmän tapahtumia ja henkilöahmojen motivaatioita väkivallan toteuttamiseen ja vastaanottamiseen. Näiden funktioiden ohella pyrin tarkastelemaan myös väkivaltaisten kohtausten merkitystä näytelmän ulkopuolella. Onko kohtauksilla pyritty esimerkiksi ilmaisemaan jotain poliittista näkökulmaa ja muokkaamaan katsojiensa maailmankuvaa? Mäen mukaan taiteen tehtäviin kuuluu pohtia jotain syvällisiä filosofisia ongelmia, herättää keskustelua ja näiden ohella viihdyttää katsojaa.²⁶ Tutkimuksessani pyrinkin selvittämään, miten tarkasteltavien näytelmien

²² Mäki 2005, 51 & Hotinen 2003, 1.

²³ Hotinen 2003, 1.

²⁴ WWW4.

²⁵ Amerikkalaisen elokuvaohjaajan Quentin Tarantinon (1963 -) väkivaltaelokuvissa esiintyy usein kostajana väkivaltaisesti kohdeltu nainen. Tematiikka on toistunut muun muassa elokuvissa *Kill Bill: volume 1 & 2* (2003 ja 2004), *Deathproof* (2007) ja *Inglourious Basterds* (2009).

²⁶ Mäki 2005, 97.

SPRL ja *Quai ouest* väkivaltaiset kohtaukset aukeavat näytelmien sisäisistä ja ulkopuolisista näkökulmista katsottuina.

1.4 Väkivallan perintö

Väkivallan esittäminen oli tyypillistä jo antiikin Kreikan teatterissa noin vuodesta 550 e.a. lähtien. Alunperin teatteriesitykset liittyivät vuosittaisiin Dionysos-jumalan kunniaksi järjestettyihin juhliin, jotka sisälsivät kilpailuja ja teatteriesityksiä. Näissä juhlissa esitettiin niin komediaa kuin tragediaa, ja niin näytelmäkirjailijat että näyttelijätkin palkittiin suorituksistaan parhauserjestyksessä. Maarit Kaimio kertoo Dionysos-juhlien sisällöstä teoksessa *Antiikin kirjallisuus ja sen perintö*:

”Onkin mielenkiintoista, että tällaisessa arvokkaassa uskonnollis-poliittisessa ympäristössä esitettiin tragedioita, jotka kuvasivat nimenomaan yhteiskunnan kannalta hyvin epätoivottavia ilmiöitä – murhia, mielenhäiriöitä, aviorikoksia, sukurutsaa [- -]. Tätä on pyritty selittämään niin, että tämä teatterijuhlilla koettu poikkeama normaalisti hyväksytyistä elämänmenosta, eräänlainen toisenlaisuuden kokemus, itse asiassa pyrki vahvistamaan kaupunkivaltiossa vallitsevia ja toivottuja käyttäytymisnormeja, purkaen ihmisten aggressioita ja pelkoja.”²⁷

Kaimion mainitsema epätoivottujen ilmiöiden esittäminen pätee teatterissa edelleenkin: esitetty väkivalta tuskin toivotaan aiheuttavan lisää väkivaltaa vaan se esitetään eräänlaisena poikkeamana normaaliudesta ja todellisuudesta. On kuitenkin huomattava erona antiikin teatterissa ja nykyteatterissa esitettävän väkivallan välille se, että antiikin draamassa useat esitetyt kauheet tapahtuivat perheen sisällä ja johtuivat peruuttomattomasti kostosta tai kohtalosta. Väkivaltainen kuolema on ehdottomasti ollut kreikkalaisen tragedian keskeinen tapahtuma, mutta sen esittäminen yleisön edessä oli vähintäänkin harvinaista johtuen sekä teatterijuhlien uskonnollisesta pyhydestä että niiden esittämisen onnistumisesta näytelmissä, joissa pyrittiin mahdollisimman onnistuneeseen jäljittelyyn. Väkivaltaa esitettiinkin sanansaattajia näyttelviin henkilöiden ja kuoron avulla, jotka kertoivat yleisölle väkivaltaisista tapahtumista. Yleisö sai usein nähdä lavalle kannetut vainajat tai kuulivat uhrin huudot jostain muualta, kuten tapahtumapaikkana olevan palatsin sisäpuolelta. Itse väkivaltaista aktia antiikin teatterissa ei kuitenkaan näytetty vaan luotettiin vihjeiden ja kerronnan avulla tuotettuihin reaktioihin katsomossa.²⁸

²⁷ Kaimio, Oksala, Riikonen 2008, 68.

²⁸ Kaimio, Aronen, Sihvola 1998, 122 ja 124.

Aristoteleen mukaan hyvään tragediaan kuuluu erottamattomina osatekijöinä peripeteia eli toiminnan kääntyminen toiseksi, tunnistaminen sekä kärsimys eli tuhoava tai tuskaa tuottava teko kuten lavalla esitetyt murhat, kidutukset ja pahoinpitelyt.²⁹ Aristoteleen mukaan kärsimyksen tuli johtua tietämättömyydestä ja kohtalosta pahuuden sijaan. Hyvä juoni näytelmässä oli monisäikeinen ja sen tuli jäljitellä pelkoa ja sääliä herättäviä tapauksia kuten kertomuksessa Oidipuksesta³⁰.³¹ Antiikin kreikassa väkivaltaa ei myöskään esitetty mahdollisimman realistisella tavalla, vaan niistä yleisölle kertoi kuoro. Aristoteles oivalsi aikanaan jo antiikin teatterissa sen peruslähtökohdan, että tehokkainta väkivaltaa teatterissa on se, jota ei katsojille näytetä. Aristoteleen esittämä väkivallan käsittelytapa antoi antiikin kulttuurissa mahdollisuuden katsojille puhdistua ikävistä kokemuksista. Tätä säälin ja pelon kautta puhdistumista kutsutaan yleisesti *katharsikseksi* Aristoteleen määrittelyn jälkeen.³² Antiikin Kreikan teatterissa kuoron tehtävät liittyivät päähenkilön tukemiseen, neuvomiseen ja varoittamiseen ja läsnäoloon traagisissa käännekohtissa. H.D.F Kitton mukaan erityisesti Euripideen näytelmissä kuorolla oli pysyvä paikkansa ihmiskunnan kärsimyksen havainnollistajana.³³ Esimerkiksi Elektrassa kuoro kertoo Elektran ja hänen veljensä Oresteksen suorittamat verityöt yleisölle samaan aikaan kuin väkivaltaisuuksien kuviteltiin tapahtuvan muualla eli yleisölle näkymättömissä.³⁴

Antiikin kreikan tragedioiden tapa esittää väkivaltaa on ensimmäinen tunnettu näkökulma sen esittämiseen. Kielellisesti kerrottu väkivalta visuaalisen tavan käyttämisen sijaan, on jäänyt edelleen yhdeksi vahvaksi perinteeksi väkivallan esittämisen historiassa. Väkivallan näyttäminen onkin nykyaikainen vaihtoehto siitä jonkun henkilöahmon kautta kertomiselle ja esimerkiksi väkivaltaviitteestä puhuttaessa, sen voi huomata olevan vaihtoehtoista suositumpi. NykYTEatterissa näytelmiin kirjoitettuja väkivallan tekoja voidaan esittää lukemattomin keinoin joko symbolisin tai realistisin tavoin esityksen katsojille. Esimerkiksi Herbert Blau on teoksessaan *Audience* pohtinut auditiivisen ja visuaalisen väkivallan esittämisen eroja, ja esittelee filosofi Friedrich Nietzschen olleen auditiivisen esityksen puolestapuhuja.³⁵ Teatteriteoreetikko ja esseisti Antonin Artaud taas luotti äänen ja visuaalisuuden yhdistämiseen saavuttaakseen räjäyttävimmän reaktion katsojissa. Huolimatta tendensseistä väkivallan esittämisen historiassa, rajoituksia siihen, mitä väkivaltaa ja millaisilla keinoilla sitä esitetään, ei nykyteatterissa juurikaan ole. Väkivallan esittämistä teatterissa

²⁹ Aristoteles 1982, 35 – 36.

³⁰ Sofokleen kirjoittama näytelmä noin vuodelta 429 e.a.a, jossa Oidipus oraakkelin ennustuksen seurauksena tappaa tietämättään isänsä ja nai äitinsä.

³¹ Aristoteles 1982, 39.

³² Aristoteles 1982, 41.

³³ Kitto 1939, 263.

³⁴ Euripides, *Elektra* n. 413 e.a.a.

³⁵ Blau 1990, 99 – 100.

äärimmäisilläkään tavoilla ei voi pitää enää poikkeuksellisenä tai tabuluonteisena ilmiönä lukuunottamatta niitä harvoja teatteritekoja, joissa näyttelijät todellisesti satuttaisivat toisiaan tai katsojiaan tarkoituksellisesti.³⁶ Teatteri pyrki väkivaltaa esittäessään tarjoamaan siitä erilaisia representaatioita, muttei tuottamaan tai toteuttamaan sitä itsessään.

Antonin Artaud'ta pidetään ensimmäisinä, jotka toivat konkreettista väkivaltaa teatterin lavalle. Hän vastusti yleisön miellyttämistä ja pyrki julmuuden teatterin manifestissaan muutokseen koko teatteripresentaatioiden maailmassa. Muutokseen hän pyrki äärimmäisillä visuaalisilla ja auditiivisilla keinoilla. Artaud'n mukaan ihmiset eivät ole vapaita yhteiskunnassaan ja teatterin kautta heidät voidaan saada ymmärtämään rakenteiden mädännäisyys. Sivistyneenä pidetään vain ihmistä joka on oppinut elämään opettujen järjestelmien, muotojen ja merkkien mukaan. Teatterissa nämä kaikki voitaisiin hajottaa ja rakentaa uudestaan. Teatterin ja yhteiskunnan epäkohtien korjaamiseen Artaud näki ratkaisuna julmuuden teatterinsa, jossa esitettäisiin sellaisessa mittakaavassa kauhua ja julmuutta, että se ajaisi katsojansa äärimmilleen ja vapauttaisi taas heidän elinvoimansa.³⁷

Artaud'n henki on aistittavissa belgialaisessa *SPRL*:ssä, jonka työryhmä oli puolittain ranskalainen sekä ranskalaisessa *Quai ouestissa*. Se näkyy sekä näytelmien maailman julmuudessa kuin niiden mahdollisissa yhteiskunnallisissa katsojan ideologian muokkaamiseen tähtäävässä funktiossa. *Quai Ouestin* kirjoittaja, vuonna 1989 kuollut näytelmäkirjailija Bernard-Marie Koltèsin on yleisesti sanottu käyttävän artaudmaista metaforaa ja myyttiä välttääkseen luomasta realistisia tai psykologisoivia näytelmiä. Koltèsin näytelmien voimana on pidetty julmaa ironiaa. Johanna Enckell kertoo teoksessaan *Antonin Artaud'n jäljet ranskalaisessa teatterissa* Koltèsin rakentamien kohtauksien sisältävän toistuvasti kauhun tunnelmia, vaikka samaan aikaan roolihahmot viljelisivät puheessaan sarkastista komiikkaa. Tämä ristiriitaisuus, musiikillinen kieli, myyttisyys ja ironia yhdistettyinä painostavan vaaralliseen tunnelmaan ovat perimmäisintä Koltèsia muuten näennäisesti realistisessa kertomuksessa. Koltèsin journalistitausta ja artaudmainen tragedia ovat tehneet hänen näytelmistään ainutlaatuisia eurooppalaisessa näytelmämaailmassa.³⁸

³⁶ Tarkoituksellisena teatteriväkivaltana voi pitää esimerkiksi Jumalan teatteri -ryhmän näyttelijöiden kokeellista esitystä Oulun teatteripäivillä vuonna 1987. Esityksessä yleisön päälle muun muassa heitettiin ulostetta, virtsaa, kananmunia ja paukkupommeja, käytettiin jauhesammutinta sekä yleisön joihinkin jäseniin käytiin käsiksi. Lähde: WWW5.

³⁷ Artaud 1974, 11, 99 ja 106.

³⁸ Enckell 2003, 111 ja 113.

Väkivallan esittäminen ei rajoitu teatterin historiassa kulttuuriin tai aikakauteen. Myös kotimainen draama sisältää monenlaisia väkivaltaisia kohtauksia symbolisista konkreettisiin representaatioihin. Suomalaisista nykynäytelmistä esille ovat nousseet Kristian Smedsin ohjaukset esimerkiksi Kajaanin kaupunginteatterissa sekä Kansallisteatterissa. Ohjaamiaan väkivaltaisia kohtauksia hän on kommentoinut kirjallisesti yhdessä Annukka Ruuskanen kanssa kootussa teoksessa *Kätkeyty näkyväksi – Mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa*. Smedsin tapa esittää väkivaltaa on usein metaforinen: vesimelonit muuttuvat katsojille alkoholistien pääkopiksi, kookospähkinät kainuulaisen rasistin käsittelemiksi ”neekerinpäiksi” sekä esimerkiksi agitaattoria esittävän naishahmon selkään pinotaan virsikirjoja ja niihin lyödään puukko pystyyn.³⁹ Smedsille väkivallan esittäminen tähtää konkreettisiin epäkohtiin yhteiskunnassamme. Esimerkiksi kookospähkinäkohtaus oli suunnattu kommentoimaan rasismia Kainuussa ja Suomessa yleensäkin. Smeds kommentoi näytelmässä *Huutavan ääni korvessa* olleenkin tarkoituksena tarjota katsojilleen mahdollisimman rankkaa ja provokatiivista herättelyä vastalauseena poliitikkojen tyhjille puheille. Tabuja käsittelemällä Smeds pyrki paljastamaan myös katsojien omia piilossa olevia rasistisia mielipiteitä ja asenteita sekä kanavoimaan katsojasta ulos vihantunteita aristoteelisella katarttisella eli puhdistavalla tavalla.⁴⁰

1.5 Mitä näytelmiä ja kohtauksia tutkitaan?

Teatterissa väkivaltaisten kohtausten esittämistapa on ohjaajan ratkaistavissa: toisinaan ne kerrotaan yleisölle kuten Tuomas Timosen työpajassa tai toisinaan ne voidaan näyttää konkreettisesti alusta loppuun kuten hukutuskohtaus näytelmässä *SPRL*. Hukutuskohtauksen kulku *SPRL*:ssä on seuraava:

Karl: Kelpaan ainakin yhteen asiaan... (Karl kävelee Vincentin taakse ja hukuttaa hänet. Valérie saapuu.)

Karl: Entä sitten, kuka yritti pysäyttää käteni? Kuka teistä nousi? Kyllä, todellakin, ”ryhmätyötä”, ”360-asteista arviointia”, jne, jne. Kyllä! Mutta kuka? Se miellytti teitä yhtä paljon kuin minuakin, Kuoleman maku. Mutta te osaatte piiloutua teidän lukujenne, metodienne ja verbaalisen aspartaaminne taakse. Vielä yksi tekemään likainen työ. Käsineet, tohvelit, saarnat, jotka eivät muuta mitään. (Karl istuu lattialle selkä sohvaa vasten). Ettekö kuule tätä naurua, tätä loputonta naurua. Naurua, joka pulppuaa teistä ja tuhoaa kaiken matkallaan?

³⁹ Ruuskanen & Smeds 2005, 189 – 190.

⁴⁰ Ruuskanen & Smeds 2005, 194 ja 196.

Valérie: Rangaistusjärjestelmän täytyy tulevaisuuden yrityksissä toimia ohjeistaen, varmistaen, että tehokas työntekijä eroaa tehottomasta. Erottelulla on merkittävä rooli yrityksen tavoitteiden toteuttamisessa.⁴¹

Hukutuskohtausta nimitetään tässä tutkielmassa tapoksi eikä murhaksi. Terho Itkosen Uuden kielioppaan mukaan *tappo* tarkoittaa lakitieteellisenä terminä ”toisen tahallista surmaamista pikaistuksissa”.⁴² *Murhaamisella* Itkosen määritelmän mukaan tarkoitetaan ”toisen surmaamista harkinnan perusteella”.⁴³ Hukutus tapahtuu hyvin yllättäen ja juurikaan aiempiin tapahtumiin viittamatta, joten Karlin voi olettaa toimivan hetken mielihoiteesta tappaessaan poikansa. Selkeyden vuoksi hukutuskohtaukseen viitataan siis sanalla *tappo*. *SPRL:n* väkivaltaa tarkastellessani aion keskittyä tähän konkreettiseen väkivallan tekoon eli hukuttamiseen. Tämän lisäksi käsittelen *SPRL:n* sisältämää henkistä väkivaltaa roolihahmojen eli perheenjäsenten välillä sekä rakenteellista, nähdyn ilmaisun taakse piiloutuvaa väkivaltaa.

Bernard-Marie Koltèsin *Quai ouestissa* väkivallan ilmapiiri hallitsee tarinaa alusta loppuun. Kuten *SPRL:ssä* myös *Quai ouestissa* väkivalta esiintyy myös henkisenä sortamisena perheenjäsenten välillä. Tämän lisäksi väkivalta ulottuu myös eri yhteiskuntaluokkiin kuuluvien ihmisten väliseen kanssakäymiseen: liikemies Maurice ja hänen sihteerinsä Monique kohtelevat läntisen satamalaiturin asukkaita itseään alempina ihmisinä lahjomalla ja nimittelemällä heitä. Myös maahanmuuttajien välillä on rasismia ja henkistä väkivaltaa. Charles nimittelee parasta ystävänsä Abadia mutakuonoksi ja idiootiksi moneen otteeseen.⁴⁴ Tämän lisäksi näytelmässä esitetään raiskaus ja kaksi tappoa. Charlesin toinen ystävä Fak viettelee Charlesin pikkusiskon Clairen ja raiskaa tämän satama-alueen varastossa. Abad ampuu Mauricen tämän omasta pyynnöstä, jolloin hän toteuttaa eräänlaisen armomurhan. Näytelmä päättyy Abadin toiseen surmatyöhön, kun hän ampuu ystävänsä Charlesin yhteisen rituaalisen tanssin päätteeksi. Tarkastelen näytelmässä kaikkien väkivallan lajien ilmentymiä henkisestä, konkreettiseen sekä myös rakenteelliseen väkivaltaan. *Quai ouestin* sisältäessä väkivaltaa lähes jokaisessa kohtauksessaan, olen joutunut valitsemaan esimerkkeinä eri väkivallan ilmentymistä esimerkkikohtaukset, jotka sopivat analysoinnin kohteeksi. Näiden kohtausten lisäksi tulen esittelemään muitakin näytelmän kohtia kontekstiin sopien. Rakenteellisesta väkivallasta käytän esimerkkinä keskustelua, joka tapahtuu päähenkilö Charlesin monologipuheenvuorossa parhaalle ystävänsä mykälle Abadille.

⁴¹ Ugeux 2009, 28.

⁴² Itkonen 2000, 373.

⁴³ Itkonen 2000, 275.

⁴⁴ Koltès 1986, kohtaus 3.2.

Monologissaan Charles kertoo päättäneensä viedä Mauricen ja Monique'n auton ja karkaavansa viimein satama-alueelta parempien ihmisten pariin. Samalla Charles pönkittää omaa huonoa omanarvontuntoaan nimittelemällä Abadia toistuvasti muun muassa ”ääliöksi” ja ”mutakuonoksi”.

Charles: [--] Olet ääliö. En ymmärrä, mitä oikein rakastat. Ehkä et rakasta mitään, etkä ole perso rahalle. Minä olen kuolla rahanahneuteen ja ja sinä olet jo kuollut. Ei hyvä yhdistelmä. Oletko koskaan tuntenut rahan tuoksua? Minä tunsin hetki sitten, kun kuulin auton äänen. Haistan rahan jo ennen kuin se on lähelläni, taskussani tai pankkiholveissani. Pidän siitä. Jos olisit halunnut, olisimme käyttäneet aseita ja olisimme kuninkaita. Mutta olet liian tyhmä. Ase ei pyydä palveluksia, pakota tekemään töitä, hikoilemaan tai tottelemaan. Se ei pakota mihinkään, mutta antaa kaiken, minkä haluat. Tänä päivänä aseeton on orja. Sinä mutakuono olet orja ja lisäksi idiootti, en halua enää nähdä sinua. [--].⁴⁵

Charlesin monologista on esitelty tässä vain pieni osa, mutta tulen hyödyntämään siitä työssäni muitakin katkelmia. Huomionarvoiseksi juuri Charlesin monologissa tekee sen, että hän syyllistyy samanlaiseen rasismiin ja ennakkoluuloisuuteen kuin esimerkiksi muualta tullut, varakas sihteeri Monique. Päästäkseen pois onnettomasta tilanteestaan Charles on valmis luopumaan aidosta ystävydestä Abadin kanssa ja loukkaamaan tätä mahdollisimman syvästi päästäkseen hänestä eroon. Rakenteellista ja rasistista väkivaltaa *Quai ouestissa* esiintyy myös Monique'n ja nuoren Clairen, äiti Cécilen ja Abadin sekä isä Rodolfen ja Abadin välillä. Rakenteellinen väkivalta sekoittuu myös helposti näytelmässä läsnäolevaan henkiseen väkivaltaan, joka esiintyy toisen alentamisena, nimittelynä ja loukkaamisena. Esimerkiksi Abadin nimittäminen ”neekeriksi” ja ”mutakuonoksi” esiintyy erilaisissa yhteyksissä ja on tulkittavissa sekä rakenteelliseksi että henkiseksi väkivallaksi. Toisinaan se esiintyy luonnollisena nimityksenä yhteydessä, jolloin nimittävä henkilö pitää Abadia itselleen rakkaana ja tärkeänä, kuten Charlesin ensimmäisessä monologissa Abadille, jolloin hän sanoo esimerkiksi lauseen ”Siksi rakastan sinua, mutakuono”.⁴⁶ Samoin Charlesin isä Rodolfe kutsuu Abadia sekä ”neekeriksi” että ”pojaksen”, jolloin hänen monologissaan yhdistyy äärimmäinen loukkaus sekä toisaalta hellydenosoitus perheettömälle maahanmuuttajalle.⁴⁷

Henkisestä väkivallasta käytän esimerkkinä dialogia isä Rodolfen ja poika Charlesin välillä. Charles lähestyy sodankäynyttä vanhaa isäänsä saadakseen tältä siunauksen pois lähtemiseensä satama-alueelta. Hän aikoo jättää perheensä ja entisen elämänsä taakseen, mutta ei haluaisi tehdä tätä pyytämättä isältään tähän suostumusta. Isän kirous on Charlesille ja hänen kulttuurilleen pahinta

⁴⁵ Koltès 1986, kohtaus 4.3.

⁴⁶ Koltès 1986, kohtaus 3.2.

⁴⁷ Koltès 1986, kohtaus 5.3.

mitä voi tapahtua. Isä kuitenkin kieltäytyy antamasta siunausta ja jopa päinvastoin lupaa kirota poikansa heti tämän lähdettyä. Dialogissa hän lopulta loukkaa poikaansa pahimmalla mahdollisella tavalla: kyseenalaistaa sen tosiasian, onko Charles edes hänen poikansa.

Charles: Sinä olet isäni eikä vanha pääsi voi sitä unohtaa.

Rodolfe: Voitko olla varma, että olen isäsi, kun en itsekään ole siitä varma? Joka tapauksessa äidit ovat isiä ja äitejä samanaikaisesti. Isät ovat kuin sadekuuroja valtamerellä, jotka eivät ehdi nähdä, minne pisarat katoavat. Sitäpaitsi, ei minua kiinnosta.

Charles: Haluan pysyä edes sinun muistoissasi, olla kuolematon sinunlaisen vanhuksen mielessä. Et voi kieltäytyä siitä.

Rodolfe: Totta kai voin. Olenkin jo unohtanut sinut.⁴⁸

Henkisen ja rakenteellisen väkivallan lisäksi käsittelen *Quai ouestin* fyysisistä eli konkreettista väkivaltaa. Kun *SPRL*:ssä konkreettiseksi väkivallanteoksi jää ainoastaan lopun hukutuskohtaus, *Quai ouestin* analyysissä olen keskittynyt kahteen väkivaltaiseen aktiin: Rachid Zanoudan ohjaamassa versiossa Fakin ja Clairen välillä tapahtuva raiskauskohtaus tapahtuu limittäin Abadin ja Mauricen välisen kohtauksen kanssa, jossa Abad ampuu Mauricen tämän omasta pyynnöstä. Kaksi väkivaltaista tekoa näytetään hetki hetkeltä katsojalle lavan eri osia valaisemalla. Katsojalle näytetään ensin osa Mauricen ja Abadin välisestä kanssakäymisestä, jonka jälkeen valaistaan katossa vajereiden varassa roikkuvaa Clairea ja Fakia, jotka käyvät dialogia ennen Fakin suorittamaa raiskausta. Kun Abad laukaisee kalashnikovin ja ampuu Mauricen, samalla hetkellä Claire kiljaisee Fakin tälle aiheuttamasta kivusta. Molemmat väkivaltaiset aktit ovat häiritseviä ja absoluuttisia. Ne edustavat Teemu Mäen mainitsemaa itsetarkoituksellista väkivaltaa, jota tehdään väkivallan itsensä vuoksi ja ovat selkeästi tunnistettavia väkivallanmuotoja.⁴⁹ Tosin tätä väkivallan itsetarkoituksellisuutta, joka tuottaa tekijälleen jonkinlaista nautintoa tai hyötyä, voidaan näissä kohtauksissa hieman kyseenalaistaa. Raiskauksen voi kieltämättä olettaa tuottavan Fakille nautintoa, mutta haluaako hän väkivallallaan tuottaa Clairelle tuskaa vai vain tuottaa itselleen teolla mielihyvää? Tekeekö Fak väkivaltaa väkivallan vuoksi vai tähtääkö tämä seksuaaliseen nautintoon teollaan, joka samalla on väkivaltaa Clairea kohtaan? Väkivaltaa hän tekee kiistämättä, mutta kohtauksen kulun kannalta voidaan problematisoida väkivallan itsetarkoituksellisuus nautinnon ollessa Fakin päämääränä. Abad, joka ampuu Mauricen, tekee teon sen jälkeen, kun hän on yrittänyt tarjota asetta Charlesille päästäkseen siitä eroon. Lisäksi isä Rodolfe on kehottanut tätä tappamaan Mauricen yhteiseksi hyväksi. Viimeisenä Maurice itse anelee Abadia ampumaan tämän. Mauricen

⁴⁸ Koltès 1986, kohtaus 6.2.

⁴⁹ Mäki 2005, 51.

viimeiset sanat Abadille ennen laukausta ovat: ”Auttakaa minua.”⁵⁰ Molemmat kohtaukset esittävät problematisoimisesta huolimatta fyysistä eli ruumiillista väkivaltaa, jonka Teemu Mäki määrittelee väkivallaksi, joka on uhria ruumiillisesti vahingoittavaa.⁵¹

⁵⁰ Koltès 1986, kohtaus 5.5.

⁵¹ Mäki 2005, 20.

2 *QUAI OUEST* JA *SPRL* EUROOPPALAISESSA KONTEKSTISSA

Quai ouestia ja *SPRL*:ää yhdistää nuorten ohjaajien Jean-Benoît Ugeux'n ja Rachid Zanoudan ohella niiden ranskalainen alkuperäiskieli sekä se, että ne molemmat kuuluvat Euroopan unionin PROSPERO -projektin viralliseen valikoimaan. PROSPERO on viisivuotinen eurooppalainen teatterihanke, jonka jäsenistöön kuuluu yhteensä kuusi teatteria kuudesta eri maasta: Ranskasta, Saksasta, Belgiasta, Italiasta, Portugalista ja Suomesta. Partnerit ovat yhdessä ja erikseen tuottaneet tunnettujen ohjaajien produktioita, joita on voinut ja voi tulevaisuudessa nähdä Tampereen Teatterikesässä vuosien 2009-2012 aikana. Suomea PROSPEROSSA edustaa Tutkivan teatterityön laitos ja sen ohessa myös Näty eli Tampereen yliopiston näyttelijäntyyön laitos. Sen lisäksi, että PROSPERON jäseneteatterit tuottavat esityksiä, kulttuuriprojektin ympärillä syntyy myös tutkimusta, julkaisuja, tutkijatapaamisia sekä teatterikoulujen liikkuvuutta ja residenssitoimintaa.⁵² Vuonna 2009 PROSPERON nuorena belgialaisohjaajana oli Jean-Benoît Ugeux ja vuonna 2010 ranskalainen Rachid Zanouda. PROSPERO-hankkeen tavoitteiksi sen suomalaisilla internetsivuilla on mainittu muun muassa eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin lujittaminen, mutta myös eurooppalaisen teatterikentän verkostoituminen ja yhdistyminen. Yhteistyöteatterit jakavat teatterikoulutustaan ja näkemyksiään teatterin tekemisestä yhteisissä konferensseissa.

Yleiseltä eurooppalaiselta kulttuuritasolta on tarkoitus tavoittaa myös yksittäisen katsojan kokemus ja syventää sitä katsojan tiedostaessa esityksen kuuluvan Euroopan suurimpiin yksittäisiin kulttuuriprojekteihin. Yksittäisten esitysten ja projektien tarkoitus on lisätä yleistä kiinnostusta teatteriin ja myös ulkomaisiin esityksiin esimerkiksi Suomessa.⁵³ PROSPERO -projektin korkealle tähtääviin tavoitteisiin verrattuna on mielenkiintoista huomata, ettei projekteihin ole valittu helpoimpia aiheita tai tapoja käsitellä niitä. *SPRL* kertoo yläluokkaisesta ja nimenomaan eurooppalaisesta perheyrytyksestä, jonka rahanahneus, keskinäinen kilpailu ja sisäinen katkeruus johtavat tilanteeseen, jossa perheenisä hukuttaa aikuisen poikansa toimiston akvaarioon. *Quai ouestissa* esitellään erilaisista oloista tulevia ihmisiä. Eräät heistä ovat eurooppalaisia tai tarkemmin ottaen ranskalaisia, joihin voi laskea myös päähenkilö Mauricen. Maurice on päätynyt talousongelmineen tilanteeseen, jossa hän haluaa tappaa itsensä hukuttautumalla. Samalla Maurice

⁵² WWW6.

⁵³ WWW6.

kohtaa oletettavasti etelä-amerikkalaisia maahanmuuttajia, joihin Charles perheineen kuuluu. Heidän elämänsä on uudessa ympäristössä toivotonta ja he kuvittelevat saavansa siihen muutoksen juuri uusien yläluokkaisempien tulokkaiden Mauricen ja tämän sihteerin Monique'n kautta. Heistä Charles haluaisi alueelta pois, sisko Claire tämän mukaan ja heidän vanhempansa koittavat estää tätä muutosta. Kaikki ovat kuitenkin kiinnostuneita ulkopuolisista ranskalaisista tulokkaista, joilla he ajattelevat hienon auton lisäksi olevan rahaa. Erilaisten kulttuurien ja tavoitteiden kohtaaminen ajavat henkilöhahmoja väkivaltaisiin tekoihin toisiaan kohtaan.

PROSPERO -projektin valitessa ohjelmistoonsa *SPRL:n* ja *Quai Ouestin* edustamat väkivaltaiset nykynäytelmät, projektin ylläpitäjien voi olettaa olevan tietoisia näytelmien tarjoamista kohtauksista ja sisällöistä. *SPRL* ja *Quai ouest* kertovat sekä eurooppalaisen nykykulttuurin sisältämistä ristiriidoista kuten maahanmuuttoon tai yritystalouteen liittyvistä ongelmista, mutta samalla ne ovat esimerkkejä eurooppalaisesta nykyteatterista, johon kuuluu myös väkivaltaisia ja provokatiivisia esityksiä.

Bernard-Marie Koltèsin kirjoittama erilaisuutta ja rasismia käsittelevä näytelmä on erityisesti Ranskassa tavattoman ajankohtainen. Ranskan nykyisen oikeistolaispresidentti Nicolas Sarkozyn politiikkaan kuuluvat maahanmuuton vähentäminen ja laittomien maahanmuuttajien karkottaminen Ranskasta. Eräänä yksityiskohtana Sarkozyn politiikassa on, että virkavaltaa vastaan nousseelta maahanmuuttajalta voitaisiin presidentin ajaman lakiuudistuksen mukaan peruuttaa Ranskan kansalaisuus, ja hänet voidaan täten karkoittaa maasta välittömästi laittomana maahanmuuttajana tekemänsä rikkeen jälkeen. Sarkozyn politiikan seurauksena Ranskasta on karkoitettu vuoden 2010 aikana yli 8 300 romanian. Lisäksi romanit, jotka suostuvat lähtemään, saavat korvaukseksi 300 euroa sekä 100 euroa jokaista lastaan kohti. Monet ihmisoikeusjärjestöt ovat tuominneet vapaaehtoiseksi nimetyn menetelmän pakkokarkoitukseksi.⁵⁴ Sarkozyn hallitus on ajanut läpi myös lainsäädäntöä, joka helpottaisi ulkomaalaisten karkottamista esimerkiksi tapauksissa, jolloin maahanmuuttaja uhkaa yleistä järjestystä tai hänellä ei ole kunnollisia varoja itsensä elättämiseen. Näinollen maahanmuuttajan karkoittamiseen ei nyky-Ranskassa tarvita monimutkaista käsittelyä vaan se voidaan tehdä melko yksinkertaisin perustein.⁵⁵ Romanikarkoitus ei rajoitu pelkästään Ranskaan, sillä Suomessakin karkoitettiin marraskuussa 2010 noin nelisenkymmentä romanian Helsingin Kalasatamasta 300 euron bensarahoilla ja 25 euron lauttalipuilla Tallinnaan. Vapaa

⁵⁴ WWW7.

⁵⁵ WWW8.

liikkuvuus -verkosto ja sosiaalikeskus Satama kritisoivat sopimusta ja kommentoivat Helsingin sosiaaliviraston kiristäneen romanit kotimatalle.⁵⁶

Johanna Enckell kirjoittaa *Quai ouestin* luojaan, nuorena kuolleen Koltèsin, todellisuudesta tämän ollessa teini-ikäinen. Koltèsin isä oli sotinut Algeriassa ja palasi Koillis-Ranskaan Metztiin yhdessä pahamaineisten laskuvarjojääkäreiden kanssa. Nuori Bernard-Marie Koltès näki kuinka kaupungissa tuhottiin arabialaisten kahviloita ja kuuli kerrottavan, että osa arabeista oli heitetty jokeen. Nämä kokemuksen muokkasivat Koltèsin näkemyksen väkivallasta yhteiskunnan rakenteellisena osana. Enckellin mukaan Koltèsin oli yhä vaikeampi sietää ranskalaista ja länsimaalaista ylimielisyyttä muuhun maailmaan verrattuna.⁵⁷ *Quai ouestin* sisältämät kohtaukset ovat kuin suoraan Ranskan todellisuuteen kuuluvista rakenteellisista ongelmista eri yhteiskuntaluokkien välillä. Vaikka satama-alueella asuva Charles perheineen kokee kuuluvansa alempaan yhteiskuntaluokkaan kuin paikalle saapunut liikemies Maurice Koch ja tämän sihteeri, hän pyrkii puheillaan nostamaan itsensä korkeammalle arvoasteikossa kuin ystävänsä, tummaihoisen Abadin. Häntä ei siis voi pitää rehellisenä ja hyvänä ihmisenä vaan päinvastoin kurjuus ja epätoivo ovat tehneet hänestäkin pyrkyrin ja kieron persoonallisuuden. Charles päättää paeta satama-alueelta saatuaan huijattua itselleen Kochin ja sihteeri Monique'n auton. Monologissaan Abadille hän kertoo aikeensa ja vertaa samalla Abadia itseensä tätä nimitellen ja alentaen.

Charles: Tuolla puolella ollaan huipulla ja täällä puolestaan pohjamudissa. Korkeinkin taso on vain matalan ylin. Valitsen kuitenkin mieluummin korkean alimman kuin matalan ylimmän tason. [- -] Sinun oli viimein epäonnistuttava. Tiesin veden katkettua, että sinulle käy huonosti, veikkoseni. Sinulla mutakuono ei ole enää piilopaikkaa. Veresi on liiaksi saastunut.⁵⁸

Charlesin monologista on luettavissa, että hän tiedostaa kuuluvansa alempaan yhteiskuntaluokkaan. Läntisellä satama-alueella hän ei voi koskaan nousta sille yhteiskunnalliselle tasolle, jolla hän kuvittelisi olevansa onnellinen. Charlesille ainoa todiste hänen kuulumisestaan hieman alinta luokkaa ylemmäs, on hänen suorittamansa vertailu parhaaseen ystävänsä, tummaihoiseen ja mykkään Abadiin. Charlesin ja hänen perheensä taustalla on myös maahanmuutto. Charlesin todellinen nimi on Carlos ja hänen äitinsä Cécilen joissain repliikeissä käyttämästä ketšuan kielestä voidaan päätellä, että perhe on muuttanut esitetylle ranskalaiselle satama-alueelle Etelä-

⁵⁶ WWW9.

⁵⁷ Koltès, Bernard-Marie 1999 *Une part de ma vie*. Entretiens 1983-1989. Paris, 116, sit. Enckell 2003, 116.

⁵⁸ Koltès 1986, kohtaus 4.3.

Amerikasta.⁵⁹ Kuitenkaan Carlos, joka on muuttanut nimensä Charlesiksi, ei halua kuulua satama-alueella arvostettuihin eli hänen mainitsemaansa ”korkeimpaan tasoon” vaan paeta alueelta jonnekin, jossa tuntee itsensä korkeaan tasoon kuuluvaksi silläkin ehdolla, että se olisikin vain ylimmän tason matalin. Abadilla ei hänen mukaansa ole mitään paikkaa edes heidän syrjäisellä alueellaan, sillä hän on vielä alempana ollessaan tummaihoisen muuten vaaleaihoisten alueella. Koltès osoittaa näytelmänsä runollisessa kielessä eriarvoisuuden ja luokkaerot, jotka ovat nousevat Ranskassa esiin erityisesti maahanmuuttopolitiikasta puhuttuessa. Rasismi oli Ranskassa 1980-luvulla ongelma kuten se on edelleen vuonna 2010.

Uutispäivä Demarin kriitikko Rolf Bamberg on arvioissaan *Quai ouestista* huomionut yhteiskunnallisen linkin eurooppalaiseen politiikkaan: ”[–] Koltèsin 24 vuotta vanhan näytelmän teksti on ajankohtainen nyt kaikkialla Euroopassa. Suomessakin, vaikka kirjoitusajankohtanaan sen käsittelemä kova todellisuus olisi auennut täällä varmasti vaikeammin.”⁶⁰ Samalla Bamberg viittaa sen yhteydestä myös Suomen maahanmuuttokeskusteluun ja -politiikkaan. Suomessa kiintiöpakolaisia otetaan joka vuosi 750, vuonna 2008 turvapaikanhakijoiden määrä ylitti 4 000 rajan.⁶¹ Keskustelu maahanmuuton ympärillä on jakautunut sitä negatiivisesti ja positiivisesti arvottavaan. Ulkoministeri Alexander Stubbin mukaan maahanmuuttokeskustelua Suomessakin hallitsee sen negatiivisuus ja maahanmuuton suoranainen vastustaminen: ”Maahanmuuttokriittinen näkökulma, se ääripää, dominoi keskustelua. Keskustelu on liian yksipuolista. Siinä haiskahtaa rasismi, siinä haiskahtaa nationalismi, populismi ja ksenofobia (muukalaisviha).”⁶² *Quai ouestin* kolmesta kritiikistä vain *Uutispäivä Demarissa* oli huomioitu sen poliittinen ulottuvuus ja kuuluminen EU:n rahoittamaan PROSPERO -projektiin.

PROSPERO -projekti käynnistyi vuonna 2009, jolloin yhteistyökaupunki Tampereella nähtiin belgialaisesitys *SPRL*. Näytelmän kuulumista eurooppalaiseen kulttuuriyhteistyöprojektiin ei huomioitu kritiikeissä sen paremmin kuin vuotta myöhemmin Rennesin kaupunginteatterin *Quai ouestinkaan* kuulumista tähän samaiseen hankkeeseen. Ohjaaja-käsikirjoittaja Jean-Benoît Ugeux’ta haastateltiin ennen Suomen ensi-iltaansa *Aamulehteen* Apoptose-ryhmänsä kanssa tekemästään *SPRL*:stä, joka avasi koko PROSPERO -projektin nuorten ohjaajien sarjan. Seuraavana vuonna Rachid Zanouda ohjasi puolestaan *Quai ouestin* eli *Läntisen satamalaiturin* vuoden 2010

⁵⁹ Cécilen repliikki *¿Imanasqam Maria?* [– –] on internetin googlekäännöspalvelun mukaan ketšuaania. Ketšuan kieli on Andeilla puhuttu intiaanikieli, jota arvoidaan puhuvan noin kahdeksan miljoonaa ihmistä. Lähde: WWW10.

⁶⁰ Bamberg 9.8.2010 *Uutispäivä Demari*.

⁶¹ WWW11.

⁶² WWW12.

PROSPERO -projektin nuorena ohjaajana, mutta tätä suomalaisissa lehtikriitikeissä ei juurikaan huomioitu. Suna Vuoren *Helsingin Sanomien* kritiikki *SPRL*:stä yhdistää sen aloituksessaan eurooppalaiseen kontekstiin: ”Teatterikesässä nähdään tänä vuonna useita rahapöhöä kommentoivia esityksiä. Useimmat niistä lienee tehty tai ainakin pantu alulle ennen taantumaa, kyseenalaistamaan länsimainen vauhtisokeus ja ailahtelevien markkina-arvojen varaan rakentaminen.”⁶³

SPRL kyseenalaistaa eurooppalaisia arvoja, joihin kuuluvat jatkuva rahan tuottaminen, kilpailukyky ja globalisaation vaikutukset niin yritys- kuin perheyhteisöön, joka näytelmässä *SPRL* on yksi ja sama asia. Euroopan unionin haasteina ovat nykypäivänä muun muassa sen maiden asukkaiden välillä kasvavat tuloerot, työttömyys ja työkykyisten ikääntyminen syntyneiden määrän ollessa edelleen laskussa. Jean-Benoît Ugeux kommentoi haastattelussaan Aamulehdessä idean *SPRL*:n luomiseen lähteneen hänen huomatessaan monien perheenisien lähettävän jatkuvasti työtekstiviestejä -tai sähköposteja. ”Jos ihmiset vaativat koko ajan vain suorituksia ja ponnistuksia eteenpäin työssä, se tuhoaa perheet”.⁶⁴ Benoît ottaa kantaa siis eurooppalaisen taloususkovaisuuden leviämiseen. *SPRL* antaa kokonaisuudessaan synkän kuvan töihin uppoutuneesta perheestä, josta on tullut toisiaan vihaavia ja kiusaavia ihmishirviöitä.

Analysoidessani väkivaltaista kohtausta sekä niihin johtaneita syitä *SPRL*:ssä, olen tulkinnut perhesuhteet sekä näytelmätekstin että Tampereellakin nähdystä Ugeux -ohjauksesta keräämieni yksittäisten havaintojen ja subjektiivisen näkemykseni perusteella. Tekstistä ja toteutuksesta kokoamani näkemyksen mukaan Karl on Vincentin isä ja Véronique Vincentin äiti. Valérie on Vincenin uusi naisystävä, joka seurustelun kautta tulee liittymään myös uuteen perheyhteyteen. Tutkielmani loppuvaiheessa ohjaaja-käsikirjoittaja Ugeux’lta saamieni sähköpostiviestien perusteella havaintoni perhesuhteista oli kuitenkin poikkeava näytelmän tekijän näkemyksiin verrattuna. Jean-Benoît Ugeux kirjoittaa Karlin olevan Vincentin isä ja Véronique’n anoppi⁶⁵ eli Valérien äiti sekä Karlin uusi rakastaja eli niin kutsuttu ”toinen nainen”. Ugeux’n mukaan Karl ja Véronique seurustelevat keskenään kuten myös heidän lapsensa Vincent ja Valérie. Véronique ei ole Vincentin näytelmän alkupuolella mainitsema äiti eikä tätä kautta myöskään Vincentin alussa kertoma monologi hänen äitinsä uskottomuudesta isä Karlia kohtaan koskisi Véronique’ta millään lailla. Jokatapaüksessa olen tutkielmassani tulkinnut *SPRL*:n juonellista kulkua sekä hukutuksen taustalla olevia ristiriitaisia perhesuhteita sekä suomalaisten kriitikoiden että oman näytelmästä

⁶³ Vuori 7.8.2009 HS.

⁶⁴ Holopainen 5.8.2009 AL.

⁶⁵ Ugeux käyttää ranskalaista sanaa ”belle-mère” sekä nimitystä toinen nainen ”la seconde femme” (ks. Liite 1).

tekemäni tulkinnan perusteella. Näytelmäteksti saati ohjaus antavat mielestäni selkeän vaikutelman siitä, että Véronique on Vincentin isää Karlia pettänyt vaimo, jotka ovat myöhemmin eronneet huolimatta siitä, että he työskentelevät edelleen samassa yrityksessä. Katkera menneisyys on mielestäni syy, joka myöhemmin johtaa pitkittyneen vihan ja katkeruuden kautta perheen sisällä tapahtuvaan väkivallantekoon.

Vincent: Isäni tiesi, että häntä pidettiin epäpätevänä narrina. Vaikka hän lopulta erosi äidistäni, se maine seurasi häntä kaikkialle. Kaikki hänen sopimuksensa syntyivät säälistä, vain empatiasta petetylle aviomiehelle.⁶⁶

Analyysini tulee siis läpi tutkielman noudattamaan näytelmätoteutuksesta tehtyä suomalaisnäkökulmaa sekä omien että lukemieni lehtikriitikkojen havaintojen pohjalta huolimatta siitä, että tämä näkemys on perustavalla tavalla poikkeava verrattuna ohjaaja-käsikirjoittaja Ugeux'n visioon suhteista fiktiivisessä perheyrietyksessä.

Näytelmä perheyrietyksestä lähtee liikkeelle siitä, kun perheen poika Vincent tuo tyttöystävänsä Valérien perheelleen esiteltäväksi. Epäselväksi jää, oliko Valérie alunperinkin vain esittelyvierailulla vai oliko perheellä mielessään tätä ennenkin Valérien liittäminen samalla perheyrietykseen SPRL:ään.⁶⁷ Nuori nainen osoittaa kovapintaisuutensa henkisesti raa'assa ympäristössä, jossa Véronique -äidin henkinen ylivalta saa yllättävän käänteen isä Karlin hukuttaessa heidän poikansa Vincentin akvaarioon. Näytelmä päättyy pian hukutuksen jälkeen ja oletettavaksi jää Valérien saavan paikan yrityksessä uutena toimitusjohtajana. *Aamulehden* kriitikko Jussi Suvanto kommentoi Ugeux'n henkilöahmoille kirjoittaman bisneskielen piilottavan alleen alkukantaisia ja väkivaltaisia viestejä.⁶⁸ Vaikka Ugeux'n moderni kieli kuulostaakin yritysmaailman termeillä uskottavalta, sen sanoma onkin jotain täysin sivistyneestä ihmiskunnasta poikkeavaa. Henkilöahmojen repliikit sisältävät hyytävää henkistä väkivaltaa nöyryytyksenä ja alentamisena. Perhevälisestä rakkaudesta ei ole tietoaakaan, vaan henkilöahmot ovat kuin toistensa pahimpia kilpailijoita, jotka kisailevat verbaalisella nokkeluudellaan toisiaan vastaan. Viha ja katkeruus näkyvät eniten isä Karlin ja äiti Véronique'n välisessä suhteessa.

Véronique: [--] Kunnes syöpä kalvaa sinut kokonaan ja löyhkää kaikkialla missä kuljet?
Kunnes me kaikki elämme valheidesi saasteessa?

⁶⁶ Ugeux 2009, 3.

⁶⁷ SPRL kirjanlyhenne vastaa sanoja Société Privée à Responsabilité Limitée = Yksityinen rajattu luottamusyhtiö

⁶⁸ Suvanto 6.8.2009 AL.

Karl: En minä halua lääketiedettä! Sairaus on vain nykypäivän keksintö.

Véronique: Sanoissasi ei ole mitään järkeä, et pysty edes yhdistämään kahta lausetta toisiinsa. Olet todellakin kaukana siitä miehestä, jota rakastin. Voittoisa kapteeni on antanut paikkansa... tuolle!⁶⁹

Tähän henkiseen väkivaltaan lisättyinä sivistyneessä yläluokassa tapahtuva brutaali tappo yllättää näytelmässä. Vielä karkeamman väkivallanteosta tekee se, että perheen isä ja yrityksen johtaja tappaa perheen pojan. John Fraser jakaa väkivallan tekijät taiteissa kahteen tyyppiin: on olemassa hirviömäisiä hahmoja, kuten Frankensteinin hirviö tai Jekyll ja Hyde, johon vastakkaisena kuvana syntyi 1960-luvulta ilmiö tietoisesti toimivasta psykopaatista, joista esimerkkeinä on muun muassa Alfred Hitchcockin ohjaama *Psyko* sekä Robert Aldrichin *Whatever happened to Baby Jane?*⁷⁰ *SPRL*:ssä Ugeux tarjoaa katsojilleen isä Karlin hahmossa juuri tietoisesti toimivan väkivallan toteuttajan, jonka todellinen luonne paljastuu yllättävässä hyökkäyksessä. Väkivalta on yllättävä teko ja kosto äiti Véronique'lle.

Quai ouestissa taas väkivalta liittyy sen köyhään ympäristöön eräällä tavalla luonnollisempaa seurauksena henkilöhahmojen puutteen ja epätoivon täyttämässä elämässä. Fyysinen väkivalta on keino päästä tilanteesta pois tai hyötyä toisesta, henkinen taas on toivetta saada toinen käyttäytymään haluamallaan tavalla. Fyysiseen väkivaltaan lasken Charlesin ystävän Fakin ja Charlesin siskon Clairen välillä tapahtuvan raiskauksen sekä Abadin suorittamat tapot kalasnikovilla. Henkistä väkivaltaa tapahtuu näytelmässä lähes jokaisessa dialogissa sekä ihmisten kuvittelemien yhteiskuntaluokkien että saman perheen sisällä olevien henkilöiden välillä. Äiti Cécile nimittelee tyttärtään saadakseen tähän jonkinlaisen yliotteen ja tekemään, mitä hän pyytää.

Cécile: Miten oikein vastaat? Kutsu veljeäsi.

Claire: Hän on lähtenyt.

Cécile: Roskaa. Kutsu veljeäsi.

Claire: Ei. En halua enää veljeä.

Cécile: Mitä luulet olevasi ilman häntä?

Kuka sinutkin pikku huora on lihottanut?⁷¹

Quai ouestin ja *SPRL*:n välinen ero väkivallassa on siis niiden luonnollisuus ympäristöönsä verrattuna. Väkivaltaisuus on helpompi yhdistää köyhempiin ja onnettomampiin oloihin kuin rikkaaseen yrittäjäperheeseen. Eurooppalaisesta näkökulmasta katsoen *Quai ouestin* väkivalta

⁶⁹ Ugeux 2009, 25.

⁷⁰ Fraser 1974, 90.

⁷¹ Koltès 1986, kohtaus 6.4.

liittyy johonkin ulkopuoliseen – maahanmuuttajiin ja köyhyyteen liittyviin ongelmiin. Suomalainen katsoja näkee väkivallan liittyvän samoihin tekijöihin kuin se liittyy uutisoinnissa Ranskassa tapahtuneisiin mellakkoihin romanien ja poliisien välillä.⁷² *Quai ouestin* edustaman rakenteellisen väkivallan esittäminen on Euroopassa ajankohtaisempaa kuin jo edesmennyt Koltès pääsi koskaan todistamaan. *SPRL* siirtää väkivallan taas uuteen yhteyteen: markkinavoimien aiheuttamaan rakenteelliseen väkivaltaan ja kärjistettyyn esimerkkiin siitä, millaista väkivaltaisuutta rahan tekemisellä voi aiheuttaa perheen sisällä. Vaikka väkivallan ympäristöt ovat näin ajateltuna eri yhteiskuntaluokissa ja erilaisissa ympäristöissä, jäävät tilanteet ovat kuitenkin yhtenevät: enemmän tai vähemmän kohtaloonsa viattomat keskushenkilöt eli perheiden pojat tapetaan näytelmien lopussa. Omalla tavallaan he ovat ympäristönsä uhreja ja kumpikaan tuskin oli toivonut kohtaloaan. Aristoteellinen katharsis eli puhdistuminen sääliä ja pelkoa herättävien tunteiden kautta on mahdollinen samaistuttaessa näihin päähenkilöihin Charlesiin ja Vincentiin, joista aiemman tappaa hänen paras ystävänsä ja Vincentin hänen oletettu isänsä ja samalla perheyriityksen johtaja. Tragediat toteutuvat aristoteelisessa perinteessä, jonka mukaan paras tragedia toteutui silloin, kun rikos tapahtuu ystävien tai perheenjäsenten kesken.⁷³

Näytelmien väkivallan yhdistäminen eurooppalaisuuteen tuntuu sekä ajankohtaiselta että uhkaavalta, vaikka väkivallan esittämiseen voi keskittyä myös näytelmän sisäisen maailman kannalta yhdistämättä sitä sen enempää ulkopuoliseen todellisuuteemme. Joka tapauksessa ohjaajien ja käsikirjoittajien näkökulmat ovat saaneet alkunsa heidän tulkitsemistaan yhteiskunnallisista ongelmista. Jean-Benoît Ugeux oli lähtenyt liikkeelle nähdessään perheenisien kirjoittavan valtavasti työviestejään vapaa-aikanaan. *Quai ouestin* ohjaaja Rachid Zanouda kertoo sähköpostihaastattelussa, ettei hän voi antaa väkivallan esittämislle selkeämpää syytä kuin sen jatkuvan läsnäolon todellisuudessa. ”Naiivisti voisi sanoa, että koska on sotia, me joudumme puhumaan niistä teatterissa.” Hänen mukaansa taustalla vaikuttaa yhteiskunnan luoma todellisuus, eikä esittämässämme teatterissa voida valehdella. Esitetyt kuvaukset heijastavat usein omaa länsimaalaista kulttuuriamme.⁷⁴

⁷² WWW13.

⁷³ Aristoteles 1982, 41.

⁷⁴ Rachid Zanoudan sähköpostihaastattelu 6.9.2010. Liite 2.

3 VÄKIVALTAISET KOHTAUKSET *QUAI OUESTISSA* JA *SPRL:SSÄ*: KOLME SATUTTAMISEN LAJIA

3.1 Henkinen väkivalta *SPRL:ssä*

Näytelmät *SPRL* ja *Quai ouest* sisältävät molemmat henkistä väkivaltaa helposti tunnistettavien fyysistä väkivaltaa esittävien kohtausten ohella. Henkiseksi väkivallaksi lasken molemmista näytelmistä kohtaukset, joissa henkilöhahmot pyrkivät satuttamaan ja loukkaamaan toisiaan ilman fyysistä kosketusta. Se ei kuitenkaan välttämättä ole tietoista satuttamista, vaan henkinen väkivalta saattaa tapahtua huomaamattomasti, kuin väkivallan tekijän itsensäkin tiedostamatta. Teatterissa esitetyssä henkisessä väkivallaksi tulkitsijaksi jää lopulta esityksen katsoja ja hänen mielikuvansa siitä, mitkä asiat tällaiseen väkivaltaan voidaan osaksi lukea. Ongelmalliseksi sen tulkinnasta tekee myös tosielämän henkisessä väkivallassa oleva epämääräisyys. Teemu Mäen kuvailun mukaan henkinen väkivalta on naamioituvaa väkivaltaa.⁷⁵

Koska henkisellä väkivallalla ei ole selkeitä rajoja, sitä voidaan sietää kovinkin pitkälle ennen kuin uhri tai väkivaltaista tapahtumaa todistavat nousevat sitä vastaan. Tästäkin huolimatta myös Mäki toteaa vaikutuksien olevan aivan yhtä pysyviä kuin fyysisessäkin väkivallassa. Todellisuudessaakin antamamme arvostus sanan- ja ilmaisunvapaudelle on vaikuttanut siihen, että henkistä väkivaltaa voi harjoittaa aivan eri tasolla kuin fyysistä eli näkyvää väkivaltaa. Toista saa arvostella ja nimitellä rajattomasti sananvapauden varjolla. Lisäksi henkisestä väkivallasta jää harvoin konkreettisia todisteita.⁷⁶ Uhri määrittää pitkälti sen, missä raja ylitetään. Hän voi koittaa kostaa samalla mitalla tai yrittää kääntää väkivallan tekijää ymmärtämään harjoittamansa väkivallan aiheuttama mielipaha. Arkielämässä tämä voi näkyä uhriksi heittäytymisenä tai tekijän sanalliseen väkivaltaan yhtymisenä eli myötäilynä, jolloin uhri voi toivoa pääsevänsä tilanteestaan pois tai saada loukkaava ihminen lopettamaan tekemänsä.

Kaikki ihmiset ovat joskus sortuneet henkisen väkivallan harjoittamiseen, ja yksi suurimpia ongelmia siinä on sen vaikea tunnistaminen myös tekijälleen itselleen. Mäen mukaan kiusaajakaan ei aina koe olevansa kiusaaja vaan rehellinen tai huumorintajuinen sanoessaan asioita toiselle

⁷⁵ Mäki 2005, 27.

⁷⁶ Mäki 2005, 24.

ihmiselle mielestään suoralla ja kriittisellä tavalla.⁷⁷ Sen ollessa käsitteenä vaikea määriteltävä kelle tahansa, myös sen tunnistaminen on konkreettista väkivaltaa haastavampaa myös nähdyssä teatteriesityksessä.

Ugeux'n teksti ja Tampereen teatterikesänsäkin 2009 nähty näyttämöversio *SPRL*:stä ovat yhtenevät. Isä Karl haukkuu poikansa Vincentin tapaa tehdä töitään pitkän ja kalliin koulutuksen avulla, piiloutumalla hienon yrityssanaston taakse ja arvostelee miniähdokas Valérieta rehellisyyden puutteesta ja uskaltamattomuudesta. Karl kehuu, että hän on aina työssään toiminut rehellisesti itsensä uhraten, muttei ole saanut vastineeksi mitään. Katkera dialogi perheenjäsenten välillä jatkuu Karlin selostuksella siitä, että hän on aina tehnyt työnsä ja työmatkansa valittamatta väsymyksestä ja uhrautumisestaan, mutta on avoimesti nauttinut yläluokkaisista eduista työmatkoillaan: hienoista ravintoloista, prostituoiduista ja kalliista viineistä. Lopulta hän ei ole halunnut muuta kuin tietää, missä vessa on ja vastineeksi häntä katsotaan kuin muukalaista. Tähän äiti Véronique vastaa, että Karl onkin muukalainen, joka on tuhonnut kaiken elämässään ja hän on perheelleen täysin turha ja kallis jäsen. Karl ei ole vaimonsa mukaan perheelleen kuin haiseva, säälittävä, sairas mies.⁷⁸

SPRL:n dialogi sisältää julmaa, armotonta ja henkistä väkivaltaa henkilöiden välillä. Dialogin julmuus ja hyökkäävyys on näytelmän tekstissä jo alusta pitäen, kun esimerkiksi Véronique ja Karl sylkevät toistensa päälle toistuvasti mitä erilaisempia loukkauksia. Tätä henkistä väkivaltaa *SPRL* viljelee siis jatkuvasti, mutta kuten Teemu Mäkikin *Näkyvässä pimeydessä* toteaa: henkisen väkivallan rajat ovat paljon ruumiillista väkivaltaa liukuvammat ja sallivammat.⁷⁹ Tämän lisäksi on otettava huomioon henkisen väkivallan viihteellisyys osana dramaturgista toteutusta: on hyvin vaikea järkyttyä henkisestä väkivallasta, jota todistamme teatteriesityksenä. *SPRL*:ää katsoessa haluaa nähdä, kuinka pitkälle henkinen väkivalta uskalletaan viedä. Henkistä väkivaltaa pystyy teatteriesityksenä seuraamaan helposti, koska suojaimekanismina voi aina torjua väkivallan todellisuuden. Kuultu ja nähty henkinen väkivalta on kuitenkin vain teatteria. Fyysinen väkivalta nähtynä on vaikeammin torjuttavissa. *SPRL*:n henkinen väkivalta tarjoaa nautittavan tirkistysaukon tosielämään peilattavaan raakuuteen, sillä jokaisen katsojan voi olettaa kokeneen tai toteuttaneen henkistä väkivaltaa elämässään.

⁷⁷ Mäki 2005, 24.

⁷⁸ Ugeux 2009, 27.

⁷⁹ Mäki 2005, 23 – 25.

SPRL:n sisältämää henkistä väkivaltaa voi nähdä esimerkiksi äiti Véronique'n tavassa puhua ex-miehelleen Karlille. Véronique onkin näytelmän varsinainen nöyryyttäjä ja henkisellä väkivallalla nautiskelija aina näytelmän loppukohtaukseen, jossa Karl vastaa fyysisellä tavalla eli tappamalla Véronique'n pojan Vincentin. Henkinen väkivalta *SPRL*:ssä ei ainakaan Véronique'n osalta ole millään lailla piiloteltua. Karl vastaa loukkauksiin välillä nimittelemällä Véronique'a takaisin tai siirtämällä loukkauksien aiheuttaman mielipahan eteenpäin: haukkumalla Vincentiä tai miniäehdokas Valérieta tai työtään ja siihen liittyviä asiakaskokemuksia.

Karl: Kaikki täällä likaisine, persaukisine kitoineen... yhä takertuen sääliittäviin luontaisetuihinsa.

Véronique: Nyt riittää! Nyt ei puhuta siitä! Ei kukaan jaksa kuunnella valitusvirsiäsi, vaikka taitaa olla jo liian myöhäistä...

Karl: Kuka sitten päättää *kuka* aloittaa ja *kuka* lopettaa?

Véronique: Olisit hyvin yllätynyt vastauksista kysymyksiisi.

Karl: Olet sääliittävä! Et ole tyytyväinen ennen kuin matelen jalkojesi juuressa.

Véronique: Jatka vaan, tulee vesi kielelle...

Karl: Iilimato!

Véronique: Hintti!⁸⁰

Vincentin alkumonologista selviää, että Véronique ja Karl ovat eronneet aiemmin. Yhtenä tekijänä on ollut Véronique'n pettäminen hänen ja Karlin yhteisen työtoverinsa kanssa.⁸¹ Tämä näytelmän sisäinen fakta antaa näkökulman entisen avioparin väliseen katkeruuteen sekä antaa viitteitä siitä, ettei Vincent välttämättä ole Karlin oma poika vaan Véronique'n syrjähyppyn tulos. Karl itsekin puhuu pojastaan ja Véronique viittaa Vincentin olevan steriili kuten isänsäkin, mutta katsojan mielikuvaksi varsinkin Karlin suorittaman tapon jälkeen jää, että Karl ei tapa poikaansa vaan ex-vaimonsa pojan.⁸² Karlin toteuttama henkinen väkivalta tuntuukin liittyvän katkeruuteen Véronique'n uskottomuudesta ja kosta tätä tapahtumaa myös kiusaamalla nuorta miniä- ja yrityskumppaniehdokasta Valérieta. Valériehen kohdistunut henkinen väkivalta on seksististä alentamista ja samalla loukkaavat sanat on kohdistettu myös ex-vaimolle kostonä tämän uskottomuudesta. Tämä Véronique'lle Valérien kautta kohdistettu henkinen väkivalta näkyy esimerkiksi kohtauksessa, jossa Karl käskee Valérien soittamaan toimistossa pianoa.

Karl: No sitten, rohkeasti vain! Viettele meidät, minut! Nuorelle naiselle on soveliaampaa harrastaa taidetta kuin ottaa suihin...

Véronique: Huumorisi hienostuneisuus ei koskaan lakkaa ihastuttamasta.

⁸⁰ Ugeux 2009, 7.

⁸¹ Ugeux 2009, 2.

⁸² Ugeux 2009, 13.

Karl: Painukaa helvettiin täältä. En jaksa enää katsella nuuskimistasi... (Valérielle) Soita neiti! Sanoin, että painu helvettiin! Tai tee vaikka jotakin hyödyllistä, siivoa pöytä tai pane tätä rouvaa tässä, näyttää siltä, että tarvetta olisi! Kerjäläinen...⁸³

SPRL pakottaa katsojan seuraamaan perheen sisällä tapahtuvaa henkistä väkivaltaa, jossa näytelmän pehmeiksi ja väkivaltaa väisteleviksi hahmoiksi jäävät Valérie ja Vincent. Henkinen väkivalta on tosielämässäkin helpompi sivuttaa kuin antaa sen koskettaa. Sen aiheuttamat vahingot ovat kuitenkin aina uhrin määriteltävissä. Rakentavaksi tarkoitettu kritiikkikin voi Mäen mukaan olla väkivaltaa uhrin sen niin kokiessa.⁸⁴ Teatterissa henkisen väkivallan katsomiskokemus jää sitä seuraavan katsojan määriteltäväksi. Teemu Mäen määritellesä väkivallan tahdonvastaiseksi toiminnaksi myös väkivallan seuraaminen teatterissa on katsojan pakottamista eli teatterihetkessä tapahtuvaa väkivaltaa, vaikka katsojat eivät tilannetta sellaiseksi tiedostaisi tai sanallistaisikaan. Juha-Pekka Hotinen kärjistää henkiseksi väkivallaksi myös ne arkipäivän tilanteet, jolloin häntä esimerkiksi puhutellaan hänen tahtonsa vastaisesti. Tämä on samanaikaisesti henkisen väkivallan käsitteen rajauksen ongelmallisuus: sen ollessa väkivallan osapuolisen subjektiivinen kokemus, sen selkeä osoittaminen on hankalaa. Hotisen mukaan jopa yritys määritellä sitä on itsessään väkivaltaa.⁸⁵

Tuomas Timonen erittelee artikkelissaan ”Väkivallasta näyttämöllä”, että väkivallasta kuuleminen on katsojalle raskaampaa kuin sen näkeminen. Tällä tavalla katsoja pakotetaan kuulemaan väkivaltaa ja se on katsojalle vahingollisempaa kuin tapahtuman representaatio visuaalisin keinoin.⁸⁶ Kun henkistä väkivaltaa todistaa sitä teatterin lavalla kuulemalla, katsoja ahdistuu kuulemastaan samaistuessaan väkivaltaan. *SPRL*:ssä bisnesjargoniin sekoitettu alistaminen ja haukkuminen ei kuitenkaan väkivaltana shokeerannut esimerkiksi näytelmän nähneitä kriitikoita. Suna Vuori kirjoittaa *Helsingin Sanomissa*, että osapuolet näytelmässä ovat niin epämiellyttäviä, ettei toisten jatkuva arvottomuuden osoittaminen tee vaikutusta. ”*SPRL*:n maailmassa ei tunneta armoa. Syö tai tule syödyksi. Perhe on (huono) bisnes. Johtopäätöskin on silti puistattavan kyyninen: so what?”⁸⁷ *Aamulehden* kriitikon Jussi Suvannon mukaan esityksen ainekset ja teoreettinen sisältö ovat kunnossa, mutta aito jännite – seksuaalisuuden ja väkivallan tuntu jäävät puuttumaan, vaikka bisnesretoriikan alla piilevätkin väkivaltaiset vietit.⁸⁸

⁸³ Ugeux 2009, 19.

⁸⁴ Mäki 2005, 24.

⁸⁵ Hotinen 2003, 7.

⁸⁶ Timonen 2003, 112 – 113.

⁸⁷ Vuori 7.8.2009 *HS*.

⁸⁸ Suvanto 6.8.2009 *AL*.

Teatterissa esitetty henkinen väkivalta tuntuu vaativan katsojan kokemuspohjan tai uhria kohtaan tunnetun empatian, jotta sillä olisi katsojaan samanlainen vaikutus kuin tosielämässä koettuun henkiseen väkivaltaan. Henkinen väkivalta *SPRL*:ssä jää pitkälti Karlin ja Véronique'n väliseksi vihanpidoksi ja koska heidän säälimättömiin luonteisiinsa ei katsojana pysty samaistumaan myös heidän törkeytensä toisiaan kohtaan jättää katsojan välinpitämättömäksi tai jopa toiveikkaaksi siitä, että he totaalisesti saisivat toisensa henkisesti rikottua. Hotisen mukaan katsojan kokemus on voimakkainta silloin, kun ”väkivalta kohdistuu kaikkein puolustuskyvyttömimpiin olentoihin kuten lapsiin ja eläimiin”.⁸⁹ *SPRL*:n henkinen väkivalta ei tunnu menevän viattomienkaan henkilöihän kuten Valérien ja Vincentin kohdalla vielä niin pitkälle, että katsoja joutuisi heitä seurattessaan ahdistumaan henkilöihän puolesta. Vastakohtaan samaistumattomuuteen tuntuu tuovan esille henkistä väkivaltaa vasten näytelmän lopussa esitettävä fyysinen väkivallan akti, joka kohdistuu viattomaan Vincentiin.

3.2 Henkinen väkivalta *Quai ouest*issa

*Quai ouest*in henkinen väkivalta tapahtuu *SPRL*:n tavoin perheen ja muuten läheisten ystävien välisissä suhteissa: äiti Cécile haukkuu poikaansa vätykseksi ja huorittelee tytärtään, isä Rodolphe kieltää poikansa, Charles nimittelee parasta ystäväänsä mutakuonoksi. Väkivalta tarjoillaan esityksessä huomaamattomana osana *Quai ouest*in pimeää maailmaa. Tampereen Teatterikesässä nähdyssä toteutuksessa ympäristö on lavasteeton, vain valot pyyhkivät pimeää, tummalla hiekalla ympäröityä lavaa antaen sille raskaan tunnelman. Tätä synkkää ympäristöä vasten jatkuva henkinen väkivalta asettuu osaksi tarinan maailmaa eikä näytä irvokkaalta poikkeamalta kuten *SPRL*:n bisnesjargoniin sekoitettuna. Charles perheineen on turhautunut ja alamaailmaa nähneitä henkilöihän, jotka eivät toisiaan puhutellessaan siisti kielenkäyttöään. Henkisen väkivallan rajat jo muuten surkeina esitetyissä oloissa ovat sallivammat kuin ympäristössä, jossa ihmiset voivat taloudellisesti hyvin kuten *SPRL*:n lavastuksen ylellisessä toimistossa. Henkisen väkivallan hyväksyttävyyden määrittelee kuitenkin aina sen kokija ja teatterissa sen voidaan ajatella olevan katsoja. Tulkitsijan subjektiivinen kokemus henkisestä väkivallasta vaikeuttaa sen rajaamista myös *Quai ouest* -näytelmässä. Kuitenkin kaikki toista henkilöihän kohtaan osoitettu henkinen pakottaminen, manipulointi ja loukkaaminen sekä niiden kautta tapahtuva toisen fiktiivisen henkilöihän vahingoittaminen voidaan tulkita väkivallaksi.

⁸⁹ Hotinen 2003, 8.

Quai ouestin henkinen väkivalta henkilöiden välillä ei perustu pelkästään toisen mielen pahoittamiseen vaan siihen liittyy usein myös oman aseman vahvistamista verrattuna loukattavaan henkilöön, halua saada henkilö toimimaan haluamallaan tavalla tai se kielii henkilöahmon pettymyksestä toista kohtaan. Esimerkiksi Charlesin Abadiin kohdistuvaan nimittelyyn yhdistyy paljon hyväksyviä tunteita ja konkreettisia hellyydenosoituksia. Hän nimittelee Abadia mutakuonoksi sen jälkeen, kun he ovat kävelleet käsikkäin näyttämöllä. Heidän ensimmäinen kahdenkeskeinen kohtauksensa päättyy repliikkiin ”Siksi rakastan sinua, mutakuono”, johon kiteytyy samalla miesten välinen kiintymys ja Charlesin alentava nimitys.⁹⁰ Abadin ollessa tummaihoisen ja mykkä hahmo *Quai ouestissa*, häneen kohdistunut väkivalta voidaan tulkita myös rasistisena ja rakenteellisena väkivaltana, jota käsittelem tarkemmin seuraavassa osiossani.

Yhtenä henkisen väkivallan piirteenä voidaan pitää manipulaatiota, johon *Quai ouestissa* syyllistyvät erityisesti Fak eli Charlesin toinen ystävä Abadin ohella sekä Rodolfe, Charlesin isä. Fak on *Quai ouestin* esipuheen mukaan 22-vuotias nuori mies. Myöhemmin näytelmässä hän käyttää sanallista manipulaatiota taivutellakseen Clairen, Charlesin 14-vuotiaan siskon, makaamaan kanssaan. Manipulointi -verbi on määritelty Terho Itkosen *Uudessa kielioppaassa* verbiksi, joka tarkoittaa sekä tapaa käsitellä tai ohjailia ja järjestellä toisen ihmisen mielipiteitä tai tapausten kulkua.⁹¹ Fakin ja Clairen välinen dialogi on *Quai ouestin* synkässä maailmassa nopeampoinen ja jopa humoristinen. Siinä Fak houkuttelee nuorta tyttöään kanssaan ”tuonne sisälle”⁹², joka voidaan paikkana ymmärtää esimerkiksi pimeänä satama-alueen varastona tai muuna muiden alueen asukkaiden katseilta toimivana suojana. Dialogista selviää, että Fak koittaa puhua tyttöä sisälle, jotta voisi tehdä tälle mitä haluaa. Claire pysyy heidän ensimmäisessä kohtauksessaan ehdottomana ja hänellä on selkeästi käsitys, mitä hänelle sisällä saattaisi tapahtua. Väittely voidaan tulkita Clairen osalta leikkisäksi kisailuksi, johon hän nuoruudeninnolla tarttuu. Fak pyrkii kääntämään jokaisen Clairen väittämän vääräksi ja taivuttelemaan hänet kanssaan sisälle. Leikkisän dialogin taustalla häilyvä seksuaalinen toive alaikäisen Clairen kanssa makaamisesta tekee kahdesta lopullista seksuaalista kanssakäymistä edeltävästä väittelykohtauksesta henkisesti väkivaltaisista.

Fak: Jos olet vielä pieni, et voi tietää tarkalleen, miksi haluan meidän menevän kahdestaan tuonne sisälle.

Jos taas tiedät tarkalleen, miksi menisimme sisälle, et voi olla niin pieni kuin väität, joten tule.

⁹⁰ Koltès 1986, kohtaus 3.2.

⁹¹ Itkonen 2002, 244.

⁹² Alkuperäiskielellä *Quai ouestissa* Fak pyytää Clairea tulemaan kanssaan ”là-dedans” eli ”sinne”. Esim. Koltès 1986, kohtaus 1.4.

Claire: Ehkä en tiedä ihan tarkalleen, koska olen vielä vähän pieni, mutta olen varma, ettei kyse ole kovin hyvästä asiasta, koska veljeni hakkaisi minut, jos tietäisi tästä.

Fak: Miten voit sanoa, ettei se ole hyvä asia, jos et ollenkaan tiedä [sic] millaista se on?

Claire: En ehkä tiedä [sic] millaista se on, mutten kuitenkaan usko mitä tahansa, vaikka olen vielä vähän pieni.⁹³

Claire kutsuu itseään pikkuseksi, joka voidaan tulkita myös tyttömäisenä keimailuna. Pienellä satama-alueella tarinan sisäisessä maailmassa tapahtuva pojan ja tytön välinen leikki olisi helpommin hyväksyttävissä, jos nuoret olisivat samanikäisiä eikä kyse olisi aikuisen miehen seksuaalisen halun tyydyttämiseen tähtävästä dialogista. Fak puhuttelee Clairea toistamiseen ja saa tämän puhumalla lopulta suostumaan kanssaan sisälle myöhemmin yöllä. Fak käyttää hyväkseen Clairen onnetonta oloa siitä, että hänen veljensä Charles on todennäköisesti jättämässä tätä ja muuta perhettä, ja kääntää Clairen tuntemaan surun omaksi hyödykseen. Fakin tavoitteellisuus ja verbaalinen lahjakkuus Clairen taivuttelussa kertovat hänen päämääräsuuntauneisuudesta ja kylmyydestään, kun otetaan huomioon Clairen olevan 14-vuotias eli iältään suojaikärajan alapuolella.⁹⁴ Teatterillisena kokemuksena Clairen ja Fakin keskustelut ovat raskaan näytelmän keventäviä ja vauhdikkaita kohtauksia, joissa he kisailevat sekä sanallisesti että kehollisesti taistelulajien lyöntiliikkeitä toisiaan kohti tehden. Manipulaatio on toistuvasti Fakin kielessä mukana, mutta se tuntuu harmittomalta aina siihen asti, kun Claire myöntyy tapaamaan Fakin yöllä, ”kun on täysin pimeää”.⁹⁵

Fyysinen väkivalta, eli *Quai ouestissa* näytettävä estetisoitu raiskauskohtaus, tekee harmittomalta tuntuneesta sanallisesta leikinlaskusta totta. Katsoja on helposti voinut olettaa, että heidän välisensä keskustelut pysyvät vain sanoina Clairen ollessa esitetty vahvana ja itsevarmana nuorena naisena. Manipulaatiossa henkisen väkivallan keinona korostuu sen fyysinen ulottuvuus: siitä tulee totta vasta kun sen uhri taipuu tekemään sen, mihin taivuttelulla on pyrittykin. Ilman tätä manipulaatio jää ulkopuolisen eli tutkimuksessani katsojan määriteltäväksi. Fakin manipulaation toteutuessa ja Clairen vastentahtoisesti antautuessa yhdyntään, katsojalle paljastuu sanojen takana ollut seksuaalinen ja todellinen halu, jolloin sanallisen leikin humoristisuus menettää merkityksensä ja paljastuu henkisenä väkivaltana. Manipulointiin liittyy myös taustalla oleva ajatus statusasetelmista, jolloin manipuloinnin onnistuessa uhri hyväksyy alemman asemansa tai hän ei uskalla nousta

⁹³ Koltès 1986, kohtaus 1.4.

⁹⁴ Claire on *Quai ouestin* esipuheen mukaan 14-vuotias. Suojaikärajalla tarkoitetaan seksuaaliseen kanssakäymiseen liittyvää ikärajaa, joka on esimerkiksi Suomessa 16. Ranskassa se taas Interpolin sivujen mukaan on 15 eli hieman Suomen rajaa alhaisempi. Lähde WWW14.

⁹⁵ Koltès 1986, kohtaus 4.2.

johdattelua ja sen tavoitetta vastaan. Tällöin manipuloinnin tekijän ja uhrin sanattomassa sopimuksessa uhrilta on henkisesti viety oikeus vastustaa tätä henkistä väkivaltaa.⁹⁶ Tästä näkökulmasta tulkittuna Claire on hyväksynyt ajatuksen, jonka mukaan Fak voi houkutella tätä tekoon, joka tuntuu tästä epämiellyttävältä. Manipulaation onnistuessa, hän tavallaan luovuttaa keskuustelussa ja antaa Fakin viedä itsensä yöllä varastoon.

Toisena esimerkkinä henkisestä väkivallasta manipulaationa voidaan pitää kohtausta, jossa päähenkilö, petokseen syyllistynyt Maurice Koch, näkee Abadin omistavan kalashnikovin ja näkee tässä tilaisuuden onnistua viimein riistämään henki itseltään. Abad on aiemmin pelastanut Mauricen hukkumiskuolemalta, tämän hypättyä lähellä olevaan jokeen. Maurice on kuitenkin päättänyt kuolla ja nähtyään Abadin ojentavan asetta Charlesille ja tämän kieltäytyessä ottamasta sitä vastaan Maurice vetäytyy Abadin seurassa sivummalle sekä suostuttelee ja uhkailee tämän ampumaan itsensä. Kuten Fakin ja Clairen välisessä manipulaatiossa, myös Mauricen taivuttelu päättyy väkivaltaan, jonka fyysinen seuraus kohdistuu kuitenkin häneen itseensä. Tätä voi kuitenkin tuskin pitää näytelmän sisäisessä maailmassa manipulaation oikeutuksena, vaikka se tulkitsijana tuntuu helpommalta hyväksyä konkreettisen väkivallan suuntautuessa manipuloijaan eikä manipuloinnin uhriin. Saadakseen haluamansa Maurice kuitenkin syyllistyy rassistiseen, Abadia alentavaan ilmaisutapaan sekä uhkailuun ja käyttää niitä välineinä taivutellakseen tämän suorittamaan väkivallanteon eli eräänlaisen armomurhan.

Koch: Jos pääsen lähtemään tuon naisen kanssa, menemme suoraan poliisin puheille. Hän kostaa syyttäen teitä kaikesta, on aina halunnut olla asemaansa korkeammalla. Vihaan häntä. Siksi teidän on viisainta antaa minun hoidella ensin hänet ja sitten teidän minut, jolloin hänellä ei ole vähäisintäkään syytä vahingoittaa teitä. [--] Ottakaa ase, en osaa käsitellä sitä, eihän teillä ole mitään hävittävää, vaikka tekisitte sen itse. Satutin teitä tahtomattani, koska olen maailmanmies ja te ette, siinä kaikki. Tapaamisemme eivät anna aihetta juhlaan. Tehkää se kostaaksenne minulle ja minut vapauttaaksenne.⁹⁷

Manipulointiin kuuluu myös eräänlainen samalla puolelle asettuminen sekä sihteeri Monique'n asettaminen yhteiseksi viholliseksi. Maurice provosoi Abadia kostamaan itselleen oman paremman asemansa yhteiskunnassa. Kuoleman voi ajatella toki vapauttavan Mauricen, joka sitä kohtalokseen toivoo, mutta teollaan Maurice tekee Abadista murhaajan, joka joutuu kärsimään teostaan rangaistuksen. Manipuloijana Maurice tekee henkisen väkivallan avulla Abadista konkreettisen väkivallan toteuttajan. Manipulaatio on teatterissa väkevä henkisen väkivallan muoto, koska sen

⁹⁶ Tästä näkökulmasta uhrin ja manipuloijan suhteessa haluan kiittää professoriani Hanna Suutelaa.

⁹⁷ Koltès 1986, kohtaus 5.5.

odotushorisontti on jo nähtävissä. Katsojalla on mahdollisuus roolihenkilön puheen kautta ymmärtää, mihin manipulaation on tarkoitus johtaa ja millaisiin epämiellyttävien kohtausten todistamiseen heidän on syytä valmistautua. Ampumaan usuttava Maurice, hiljainen Abad rynnäkkökiväärillä tähdäten ja painostava musiikki antavat selkeän viitteen siitä, mitä lavalla tulee tapahtumaan. Manipulaatio yhdistyy *Quai ouestissa* fyysiseen väkivaltaan, joilla on ajallisesti välitön yhteys Abadin ja Mauricen välisessä kohtauksessa. Clairen ja Fakin välinen manipulaatio saa päätöksensä Clairen suostuessa tapaamaan Fakin yöllä ja tullessaan raiskatuksi. Raiskausta voidaan pitää selkeänä esimerkkinä näkyvästä, välittömästä ja eksplisiittisestä väkivallasta, joka on helppo tunnistaa. Kuten Teemu Mäki väitöskirjassaan toteaa, raiskaus luokitellaan ruumiilliseksi väkivallaksi, mutta sen aiheuttama henkinen ulottuvuus on väkivallanteon erottelematon osa. Mäen mukaan raiskauksesta jäänyt kärsimys voi pahimmillaan olla pysyvä henkinen vamma. Raiskauksen uhrien ei tarvitse erikseen todistaa väkivallanteosta aiheutunutta henkistä kärsimystä, sillä sen osuus tapauksissa on poikkeukseton fakta.⁹⁸ Raiskaus ei ole väkisinmakaamista ilman sen uhrin vastentahtoisuutta ja tapahtuman pakottavaa luonnetta. Väkivallan muotona raiskauksessa yhdistyy sen fyysisyys ja henkisyys.

3.3 Rakenteellinen väkivalta SPRL:ssä

Rakenteellisella väkivallalla tarkoitetaan usein yhteisö-, yhtiö- tai valtiotasolla asti organisoitua väkivaltaa, joka tekeytyy joksikin muuksi kuin väkivallaksi.⁹⁹ Selkeästä väkivallasta sen erottaa, ettei rakenteellisen väkivallan tekijä myönnä tai tiedosta tekevänsä väkivaltaa kuten aina uhrikaan ei tunnista olevansa uhri.¹⁰⁰ Rakenteellinen väkivalta sivuaa läheltä henkistä väkivaltaa ja näytelmistä nostetuista esimerkeistäkin jotkut väkivallanteot voivat samaan aikaan olla henkistä ja rakenteellista väkivaltaa. Rakenteellinen väkivalta linkittyy kuitenkin tässä tarkastelussa ihmisten itsensä luomiin aseisiin ja yhteiskuntaluokkiin sekä erilaisiin arvojärjestelmiin. Pidän esimerkiksi *Quai ouestissa* esitettäviä rasismin eli ennakkoluulon ja sorron ilmauksia osana rakenteellista väkivaltaa rasismin ja eriarvoisuuden perustuessa henkilöihahmojen etniseen taustaan. *Quai ouestissa* rakenteellisena väkivaltana ja ehtona ihmisten väliselle kohtelulle ovat sekä etninen tausta että sukupuoli. Maahanmuuttaja perhe on ala-arvostetussa asemassa, mutta vielä huonommassa asemassa on tummaihoisen, perheetön Abad, joka kieltäytyy puhumasta tai on siihen kykenemätön. *SPRL:ssä* rakenteellinen väkivalta tulee esille jaottelussa yläluokka eli eliitti sekä tavalliset työläiset, joista

⁹⁸ Mäki 2005, 24.

⁹⁹ Mäki 2005, 26 – 27.

¹⁰⁰ Mäki 2005, 27.

näytelmässä olevat henkilöhahmot puhuvat alempana ja hyväksikäytettävänä sosiaaliluokkana. Molempien näytelmien rakenteellisen väkivallan taustalla ovat kuitenkin ihmisten tekemät sopimukset. Väkivalta perustuu hierarkkiseen oletukseen, että tiettyjen sosiaaliryhmien edustajille on oikeutetumpaa tehdä väkivaltaa kuin toisille. Oikeutuksen edellytyksenä on raha tai miessukupuoli. Fakin ja Charlesin dialogissa, jossa Charles ilmaisee kuinka hänen mielestään pikkusisko Claire tulisi hakata, koska tämä oli kahdestaan varastoalueella Fakin kanssa.¹⁰¹

SPRL:ssä tapahtumapaikkana on perheyrittäjien hienosto toimisto, jossa perheen jäsenet käyvät miniäehdokkaan haastattelua ja bisneskielellä koko maailmankuvansa arvioimista. Dialogista esille nousee arviointi yläluokkaisesta yritys-elämästä, joka perustuu toisten ihmisten riistämiseen. Riistämiseen liittyvä väkivaltaisuus korostuu perheyrittäjien jäsenten arvioidessa käytöstään oikeutettuna ja yhteiskunnan realiteetit huomioivana pakkona - ikään kuin se olisi väistämätön tapa elää maailmassa, jossa nopeat syövät hitaat. Rakenteellinen väkivalta on siten luonnollinen osa *SPRL*:n maailmaa, jossa väkivallan uhrin ovat katsojalle näkymättömissä, elitistisen elämän ulkopuolella ja jossain muualla kuin esitettävien tapahtumien keskellä. Näytelmän taustalla on nähtävissä Artaud'n julmuuden teatterin perintö: ihminen on syntyjään peto ja yhteiskunnassamme vallitsevat aatteet ja niistä johdetut lait ovat ristiriitaisia. Teatterissa on esitettävä runouden kautta rikoksia, joita todellisuudessammekin tapahtuu.¹⁰² Väkivallan tekijät ovat siis eräällä tavalla kokoontuneet saman pöydän ääreen puimaan vääriä tekojaan ja hakemaan niille vahvistusta kaltaistensa seurassa. Rakenteellinen väkivalta esitetään siis katsojalle erottamattomana osana aiheena olevaa perheyrittäjästä. Mitä normaalimpana väkivalta esitetään, sitä vähemmän katsoja tuntee tarvetta taistella sitä vastaan.¹⁰³ Katsoja joutuu *SPRL*:ää seuratessaan todistamaan kertomuksia rakenteellisesta väkivallasta yläluokkaisilta roolihahmoilta, jolloin uhreja ei selkeästi osoiteta. Uhrin ovat näyttämökuvan ja näytelmän maailman ulkopuolella, ja heihin viittaaminen ei aseta katsojaa tuntemaan heitä kohtaan sympatiaa kuten näytelmässä, jossa uhri on selkeästi esitelty kuten esimerkiksi *Quai ouestissa*, jossa Abadia voidaan pitää kuuluvan esitetyistä ryhmistä alimpaan. *SPRL*:n väkivalta kohdistuu siis yleisesti uhreihin, ”alhaiseen karjalaumaan” kuten Karl asian ilmaisee.¹⁰⁴ Tavalliset työläiset vastaavat helposti samaistuttavaa keskiluokkaa, mutta heistä suurena ryhmänä puhuminen vaikeuttaa heihin samaistumista ja empatian tunnetta. Sen takia konkreettinen fyysinen väkivallan akti eli hukuttaminen jää henkisen ja rakenteellisen väkivallan jälkeen erottuvammaksi yksityiskohdaksi näytelmän maailmassa.

¹⁰¹ Koltès 1986, kohta 2.3.

¹⁰² Artaud 1974, 11 ja 106 – 107.

¹⁰³ Fraser 1974, 126.

¹⁰⁴ Ugeux 2009, 26.

SPRL:n rakenteellinen väkivalta on myös sellaista väkivaltaa, jonka aavistamme todeksi, mutta jonka kohtaaminen ja todistaminen synnyttää katsojassa avuttomuuden tunnetta. Visio julmista ja ahneista yritysjohtajista ja pyrkyreistä ei ole vieras mediassa tai viihteessäkään. Alentava businesskieli saa henkilöhahmot näyttämään vastenmielisiltä ja ahneilta, mutta rakenteellinen väkivalta ilman katsojalle osoitettua konkreettista väkivallan kohdetta, jättää aristoteelisen pelon ja säälin kautta tapahtuvan mahdollisuuden tunteiden puhdistumiseen toteutumatta.

SPRL:stä kirjoitetuttujen kritiikkien perusteella rakenteellisen väkivallan käsittely oli huomattu, mutta vasta hukutuskohtaus osoitti lavalla esitetyn väkivallan vaativan myös väkivallan kohteen, johon katsoja voi samaistua tai mielessään tarpeeksi selkeästi hahmottaa ja kohteeseen yhdistää, kuten tapauksessa, jolloin puhutaan esimerkiksi tarkasti kuvaillusta henkilöstä. Rakenteellinen väkivalta *SPRL*:ssä ei siis esittele väkivallan uhria ja jää siksi abstraktiksi väkivallan muodoksi näytelmässä. Näytelmän yllättävä uhri, Vincent, hukutetaan näytelmän lopussa, mutta hän ei kuitenkaan vastaa rakenteellisen väkivallan uhria. Hän on yksi tasavertainen jäsen yrityksessä, joka joutuu arvaamattoman isänsä käsittelyyn. Erona näytelmän verbaalisella tasolla esitettävään rakenteelliseen väkivaltaan, Vincentin yllättävä hukuttaminen näkyy ja kuuluu ja katsojille näytetään fyysisen väkivallan uhri. Tämä teko tuntuu jäävän katsojien mieleen elävämpänä kuin aiemmin esitelty rakenteellinen väkivalta, jonka kohde on katsojilta näkymättömissä. Uhrin osoittaminen tai tarkka kuvailu voivat saada katsojissa aikaan reaktion, mutta rakenteellisen väkivallan tekijöiden esittely ilman konkreettista kohdetta jättää koko väkivallan olemassaolon ja tunnistamisen vaikeaksi. Tuomas Timonenhan oli käyttänyt esityksessään *Suklaa, suklaa* henkilöahmoa, joka puhui väkivaltaisista asioista, joita haluaisi tehdä rakastetulleen.¹⁰⁵ Rakastettu on emotionaalisesti helpompi lähestymiskohde katsojalle, joka kuulee tähän kohdistuneesta väkivallasta. *SPRL*:ssä mainitut kohteet ovat keskiluokkaisia työläisiä, joiden esimiehet ovat puheidensa mukaan kohdelleet heitä raakalaismaisesti.

Karl: [--] Mikään ei ollut päihdyttävämpää kuin kalmankalpeat miehet palkankorotuspyyntöineen. Joskus jopa vaimoineen tai lapsineen, kun minussa yritettiin herättää sääliä. Heidän silmistään paistoi halu teloittaa minut, kusta suuhun, avata vatsani ja paskoa sisääni, jos vain olisi ollut tarpeeksi munaa. [--] Keskiaverto ihminen toimii mieluiten johdon alaisena ja välttelee vastuuta. Hänellä on kohtuullisen vähän kunnianhimoa, ja hän etsii ennen kaikkea turvallisuutta. Eivätkö kalliit professorisi opettaneet sinulle sitä?¹⁰⁶

¹⁰⁵ Timonen 2003, 111.

¹⁰⁶ Ugeux 2009, 25 – 26.

Karlin repliikistä on tulkittavissa hänen inhonsa sekä työtään että jokaista työtoveriaan kohtaan, joille hän on toiminut esimiesasemassa. Hän on jopa tuntenut nauttineensa tilanteesta, jolloin häneltä pyydetään enemmän palkkaa ja hän on voinut kieltäytyä. Hän luokittelee ihmiset ja pitää itseään automaattisesti palkkatulojensa ja esimiesasemansa kautta parempana ihmisenä kuin ne, joiden tuloihin hänellä on yrityksessä päätösvaltaa. Hän halveksii ”keskiveroihmistä” siitä, että heillä ei ole tarpeeksi kunnianhimoa eli ahneutta, jota häneltä itseltä löytyy ja tätä kautta hänelle työskennelleet ihmiset ansaitsevat huonompaa kohtelua kuin hänen kanssaan samaan sosiaaliseen ryhmään kuuluvat. *SPRL*:ssä huomionarvoista on kuitenkin myös se, että rakenteellinen väkivalta kohdistuu ulkopuolella oleviin asiakkaisiin ja työntekijöihin, mutta se toteutuu myös toimistossa kohdistuen Valériehen, joka on nousemassa työelämässään heidän eliittiinsä eli pyrkimässä töihin ja mahdollisesti uudeksi toimitusjohtajaksi asti. Valériehen kohdistuu seksististä ja naissukupuoleen liittyvää alistusta, joka liittyy myös ihmisten itsensä luomiin ja sopimuksen varaisiin asemiin.

Valérie tuntuu olevan alistunut jäämään altavastajaksi suhteessa Karliin. Hän on lähtökohtaisesti menestyneelle perheyriykselle esiteltävä miniä, ehdokas uuteen työpaikkaan sekä paikalla olevista hahmoista oletettavasti nuorin, jolloin hän suhtautuu pelonsekaisella kunnioituksella muihin kuin häntä ylempänä olevina henkilöinä. Tämä rakennelma selittää, miksi hän alistuu edes kuuntelemaan Karlilta tulevia komentoja niitä kyseenalaistamatta ja kenenkään tilanteeseen puuttumatta. Karl komentaa Valérieta viihdyttämään itseään ja soittamaan toimistossa olevaa pianoa.

Valérie: En usko, että pystyn soittamaan. En vain pysty. Ehkä myöhemmin tai toisena päivänä... mutta en tässä ja nyt. Ole kiltti, älä pyydä sitä minulta.

Karl: Mitä, ei pysty? Hän ei pysty? Kuinka yllättävää... Hänellähän on ihan tunteet? Mikä herkkyyt! Pikku prinsessa mörköjen keskellä.¹⁰⁷

Rakenteellisen väkivalta on naamioituvaa ja yhteiskunnalliset ja kulttuurilliset järjestelmät niiden takana ovat hankalasti osoitettavissa. Väkevälläksi sen määrittelee uhri tai teatterimaailmassa katsoja. Katsojana on kuitenkin tunnistettava konteksti, johon väkivalta liittyy, jotta sitä voisi pitää väkivaltana. Esimerkiksi vanhemman miehen ja nuoren naisen välistä kunnoitus – alistamis-suhdetta työolosuhteissa voi olla vaikeaa nimetä rakenteelliseksi väkivallaksi, koska sen näkyvät vahingot puuttuvat ja sen vakavuutta on helppo vähätellä. Julmuus ei myöskään tunnu sellaiselta, jota olisi vaikea katsojana käsitellä tai se pysäyttäisi katsojan huomion olemuksellaan.

¹⁰⁷ Ugeux 2009, 19.

Rakenteellinen väkivalta on myös teatterin maailmassa helposti ohitettavissa, koska tekijän ja uhrin, esimerkiksi Karlin (näyttelijä Henri Monin) ja Valérien (näyttelijätär Marie Bos), voidaan olettaa henkisesti kestävänsä teatterissa näytellyn rakenteellisen väkivallan. Näin myös katsoja sietää seksististäkin kohtelua lavalla nähtynä lukuunottamatta tapauksia, joissa katsoja voi nähdä väkivallassa jotain omakohtaista ja kokea väkivallan tämän vuoksi erityisen ahdistavana. Rakenteellinen väkivalta *SPRL*:ssä näyttää kärjistettyjä tapauksia rahanahneuden ja kilpailun luomista ihmishirviöistä. Kuten Fraser asian ilmaisee väkivalta on aina väkivaltaa. Se on valtaa ja halua dominoida toista ihmistä.¹⁰⁸ *SPRL*:n rakenteellisessa väkivallassa tätä arkipäiväistä väkivallan muotoa esitellään kärjistäen ja sen toteuttajat, Karl sekä hänen ex-vaimonsa ja hänen siskonsa Bernadette, osoitetaan katsojille alleviivaten. Rakenteellinen väkivalta ilmiönä yhdistyy helposti käsitteeseen pahuudesta. Karl johtaa perheineen yritystä, joka on varmasti kaikin tavoin laillinen, mutta joka rakenteellisesti aiheuttaa kärsimystä heidän työntekijöilleen eli uhreille, jotka ovat katsojilta näkymättömissä sekä myös toisilleen alistamisen ja nöyryyttämisen kautta. Intellektuellit ihmiset esitetään pahantahtoisina ja epämiellyttävinä, mutta ennen kuin Karl hukuttaa Vincentin, väkivalta on edelleen metatasolla tapahtuvaa loukkaamista sekä riistoa, jonka uhrin ovat tapahtumien ulkopuolella. Rakenteellinen väkivalta on yritysmaailmaan liittyen myös problemaattinen. Tiedostamme siihen liittyvän tosielämässäkkin paljon rakenteellista väkivaltaa, mutta siihen samaistuminen ja sen tuomitseminen on hankalaa. Teemu Mäki kommentoi yrittäjyyteen liittyvää väkivaltaa:

Mitä ahneempia ja verenhimoisemmin kilpailijoiden kimppuun käyviä yrittäjät ja yritykset ovat, sitä uttammin työskennellään, sitä enemmän innovaatioita, tehokkuutta ja kasvua syntyy. Niinpä pahantahtoisuudesta on tullut tässä ajattelussa hyve, joka ei johda väkivaltaan vaan tuottaa yhteishyvää.¹⁰⁹

SPRL osoittaa byrokraattiseen väkivallan kuuluvan intellektuellejen, businessjargonia suoltavien yritysjohtajien maailmankuvaan. Se esitetään liioiteltuna luonnollistumana eurooppalaisen yhteiskunnan rakenteen, jossa huipulla olevia eivät koske samat lait kuin pyramidin alaosassa työskentelevillä riistetyillä. Michel Foucault kirjoittaa teoksessaan *Tarkkailla ja rangaista* yhteiskunnallisten rakenteiden ja rankausjärjestelmien evoluutiosta eurooppalaisessa historiassa. Foucault'n mukaan rankausjärjestelmät ovat yhteiskunnan kehityksen mukana historiassa suuntautuneet jatkuvasti ruumiillisesta rangaistuksesta kohti henkistä tai parantamiseen tähtäväää

¹⁰⁸ Fraser 1974, 131 – 132.

¹⁰⁹ Mäki 2005, 41.

rankaisuatapaa. Käytännötasolla ihmisiä on historiassa rangaistu väkivaltaisella kurituksella aina 1800-luvulle asti, jolloin teollistumisen myötä rangaistus alkoi tähdätä enemmän ja enemmän ihmisen henkiseen rankaisemiseen. Rankaisujärjestelmät ovat aina liittyneet eliitin hyötymiseen alemmista sosiaaliluokista. Ruumiillinen rangaistus on pyrkinyt pakkotyön kautta kehon hyödyntämiseen ja ruumiin ”poliittiseen ekonomiaan”.¹¹⁰

Myös *SPRL*:ssä eliitti puhuu rankaisusysteemin oikeellisuudesta ja johtajien mahdollisuuksista työvoimasta hyötymiseen. Esimerkiksi Valérie toteaa heti Vincentin hukuttamisen jälkeen, että tulevaisuuden yrityksissä rangaistusjärjestelmä toteutuu varmistamalla tehottoman työntekijän erottamisella tehokkaasta. Hän puhuu ihmisten poliittisesta erottelusta eliitin hyödyksi.¹¹¹ Michel Foucault’n mukaan ihmisen keho kuuluu aina poliittiseen kenttään: eliitillä on mahdollisuus yhteiskunnassa kouluttaa ruumista, velvoittaa sitä työhön ja vaativat sitä toimimaan tietyllä tavalla. ”Tämä ihmisruumiin poliittinen haltuunotto kytkeytyy sen taloudelliseen hyväksikäyttöön moninaisin ja vastavuoroisin suhtein; ruumis katsotaan vallankäytön ja hallintatoimien kohteena suurelta osin nimenomaan tuotantovoimaksi.”¹¹² *SPRL*:n päähenkilöt toimivat väkivaltaisesti sekä suoranaisesti omia työntekijöitään kohtaan, mutta rakenteellinen riisto ulottuu myös yhteiskuntajärjestelmän alimmalle tasolle eli niihin, jotka eivät yrityksen toiminnasta hyödy millään tavalla, mutta joiden voidaan kuvitella tekevän yritykselle alipalkattua työtä esimerkiksi kolmannessa maailmassa. Näytelmän henkilöt pyrkivät hallitsemaan oman asemansa sekä välikäsien kautta myös kaikkia, jotka ovat heidän alapuolellaan. Véronique sanoo repliikissään: ”Liikkeessä oleva maailma tarvitsee koodeja ja sääntöjä. Ilman niitä kaikkialla olisi vain epäjärjestystä, rottia ja pitkätukkaisia työttömiä”.¹¹³

SPRL:n esittelemät henkilöt Véronique, Karl ja täti Bernadette ovat Foucault’n esittelemiä yhteiskunnallisia vallan haltijoita, joiden asema yhteiskunnassa ei ole heidän saavuttamansa etuoikeus vaan pikemminkin strateginen asema, jonka ylläpitäminen vaatii jatkuvaa riistävää toimintaa.¹¹⁴ Kun ajatellaan tällaisen väkivallan esittämistä teatterimaailmassa, sen osoittamien yhteiskunnallisten rakenteiden realistisuus ja Ugeux’n äärimmäinen provokatiivinen esitystapa eivät välttämättä herätä katsojan mielenkiintoa vaan puuduttavat ja turhauttavat oivalluttamisen sijaan. John Fraserin mukaan realistiset ja fasismiin viittaavat väkivallan teot eivät ole katsojia viihdyttäviä

¹¹⁰ Foucault 1975, 38.

¹¹¹ Ugeux 2009, 28.

¹¹² Foucault 1975, 39.

¹¹³ Ugeux 2009, 7.

¹¹⁴ Foucault 1974, 41.

samalla tavalla kuin irrationaaliset väkivallan teot.¹¹⁵ Rakenteellinen väkivalta *SPRL*:ssä tuntuu todellisuutta imitoivalta, mutta esimerkiksi kriitikkojen oli vaikea vaikuttua siitä. Suvannon mukaan *SPRL* ei kerro liiketaloudesta asioita, joita emme jo tietäisi.¹¹⁶ Rakenteellinen väkivalta näytelmässä saattaa lähestyä jo niin selkeästi tunnistettavia nykyisen eurooppalaisen uusliberalismin¹¹⁷ kääntöpuolia, ettei se saa katsojaa hätkähtämään näkemäänsä ja kuulemaansa vaan joko sivuuttamaan sen tai toteamaan kriitikko Suna Vuoren tavoin, että markkinatalouden mädättämien henkilöhahmojen seuraaminen on realistista, mutta se ei tee minkäänlaista vaikutusta.¹¹⁸ Se ei siten saa katsojassaan aikaan sellaista reaktiota, jota voisi verrata Aristoteleen määrittelemään katartiseen puhdistumiseen väkivallasta säälin tai pelon kautta.

3.4 Rasismi rakenteellisen väkivallan ilmauksena

Quai ouestin rakenteellisessa väkivallassa olen keskittynyt rasismiin yhtenä sen ilmenemismuodoista. Sen lisäksi, että rakenteellinen väkivalta on naamioituu ilmiönä joksikin muuksi kuin väkivallaksi, sen rakenteet ovat ihmisten luomassa kulttuuriperinnössä ja sanattomissa sopimuksissa. *Quai ouestissa* sekä Charles laskee itseään muita alemmaksi, koska hän on maahanmuuttaja. Hän puhuu itsestään rottaa alempana ja on vaihtanut etunimensä ranskalaisittain Charlesiksi alkuperäisestä nimestään Carlos.¹¹⁹ Jokaisen henkilöhahmon omaksuessa joko etnisen alkuperänsä, varallisuutensa tai sukupuolensa perusteella tietyn yhteiskunnallisen ja sosiaalisen aseman satama-alueen yhteisössä, he antavat oikeutuksen omalle huonolle kohtelulle tai kohtelevat toisiaan näiden asemien mukaan. Sosiaalisen arvojärjestyksen ylläpitämisen tai uusintamisen puheessaan välttävät vain liikemies Koch ja mykkä Abad, joista Koch lähestyy satama-alueen asukkaita pelonsekaisella kunnioituksella ja toiveena päästä hengestänsä ketään loukkaamatta tai heidän asemaansa tai etnisyyteensä viittaamatta. Abad ei puhu, joten hän ei myöskään sanallisesti yritä vaikuttaa sosiaaliseen asemaansa. Abadille osoitetaan näytelmän kulun aikana toistuvasti hänen muita alhaisempi asemansa yhteisön ainoana tummaihoisena. Hän on näytelmän muukalainen ja muiden henkilöhahmojen käskyläinen. Abad saa osakseen toistuvia elämänohjeita ja palveluspyyntöjä parhaalta ystävältään Charlesilta sekä rasistisia solvauksia myös muiden satama-alueen asukkaiden osalta. Abad ei reagoi häneen kohdistuvaan rakenteelliseen väkivaltaan verbaalisesti, mutta kehonkieleltään hän vaikuttaa joko välinpitämättömältä tai

¹¹⁵ Fraser 1974, 49.

¹¹⁶ Suvanto 6.8.2009 *AL*.

¹¹⁷ WWW15.

¹¹⁸ Vuori 7.8.2009 *HS*.

¹¹⁹ Koltès 1986, kohta 3.1. Kohtauksessa Cécile tuomitsee Charlesin siitä, että hän on vaihtanut nimensä Carlosista.

konfliktia väistävältä. Epäselväksi jää myös se, onko Abad mykkä vai vain haluton kommunikoidaan sanoin muiden kanssa. Koltèsin näytelmästä esiin nousee toistuvasti Abadia kohtaan nouseva muukalaisviha. Abadia ”mutakuonoksi” ja ”neekeriksi” nimittelevät hänen parhaan ystävänsä lisäksi Charlesin vanhemmat. Nimittelyn ohella puheeseen liittyy uhkailu ja arvonalentaminen. Äiti Cécile on nähnyt, kuinka Abad nostaneen itsemurhaa yrittäneen liikemies Kochin joesta ja pelkää Abadin hyötyvän tilanteesta hänen perheensä sijaan. Hän tuo Abadille nenäliinaa ja pyytää tätä kuivaamaan itsensä peittääkseen todisteet tämän avunannosta.

Cécile: Elettyäsi villi-ihmisenä tässä maassa, osaat varmasti olla huomaamaton, mikä oletkin. Jos en olisi kuullut päätäsi pitkien valuvia pisaroita, olisin törmännyt sinuun. Mitä sinä odotat etkä kuivaa itseäsi? Keuhkotautiako? Saaliista et kuitenkaan saa. Arvon herra osaa tehdä eron välillämme, emmekä koskaan tule kellumaan samalla kaarnalautalla. [--] Onpa likaista! Häpeän teitä. Maani viemärirotatkaan eivät parittelisi täkäläisten kanssa.¹²⁰

Cécilen repliikissä yhdistyy hänen Abadia kohtaan tuntemansa pelko. Rachid Zanoudan ohjaamassa *Quai ouest*in näyttämöversiossa Abadia näyttölee tummaihoisen, raamikas ja kookas Jean Sukama-Bamba. Hänen läsnäolonsa kohtauksissa on puhutteleva ja hänen karismansa tekee Abadin hahmosta ylvään ja jopa hieman pelottavan tarkkailijahahmon. Näyttelijä Sukama-Bamban suuri fyysinen koko lisää Abadin uhkaavuutta, kun verrataan tämän henkilöhahmon olemusta muihin satamalaiturin asukkaiden etnisyyteen ja ulkonäköön. Abad näyttäytyy sekä katsojille että muille henkilöhahmoille joko kiehtovana tai pelottavana suurena mustana miehenä, jonka aiheuttamaa kuvitteellista uhkaa pyritään rakenteellisella väkivallalla vähentämään. Konkreettisen väkivallan yhdistyminen tekijän suureen kehoon lisää väkivaltaisen aktin pelottavuutta, vaikka konkreettinen väkivaltainen teko toteutuukin vasta näytelmän loppupuolella, kun Abad ampuu Kochin ja myöhemmin ystävänsä Charlesin.¹²¹ Tätä edeltänyt häneen kohdistuva loukkaaminen ja rakenteellinen alentaminen yhdistyy Charlesin ja hänen perheensä pelkoon joutua itse satama-alueen alimpaan kastiin. Heidän ollessa maahanmuuttajia, mutta vaaleaihoisia, he pitävät itseään tummaihoista Abadia ylempänä – tai ainakin haluvat osoittaa tälle pitävänsä. Cécilen repliikistä paljastuu häntä kalvava halu päästä alueelta pois ja huoli siitä, kuinka Abad auttaessaan Kochia, voikin napata saaliin hänen nenänsä edestä. Mitään saalista ei ole, mutta kauluspaitainen liikemies on luonut Cécilelle toiveen rahasta tai arvotavarasta, jonka avulla hänen surkea elämänsä voisi viimein muuttua. Viemärirottavertaus on kohdistettu Cécileltä sekä Abadille, mutta yhtäläisesti hän yhdistää sen ”täkäläisiin” eli koko satama-alueen asukkaisiin nostoen sanoillaan itseään ja

¹²⁰ Koltès 1986, kohta 4.1.

¹²¹ Ideasta Abadin fyysisen koon vaikutuksesta häneen kohdistuvaan pelkoon haluan kiittää Tarja Sahlstedtia.

etnisyyttään myös läntisten satamalaiturilaisten yläpuolelle, jossa heidän ylpeytensä alkuperästään on kuitenkin jatkuvasti kyseenalaistettuna. Hyvä esimerkki tästä on Charles, joka on vaihtanut latinalaisperäisen nimensä ranskalaiseksi. Ohjaaja Rachid Zanoudan mukaan väkivalta Koltèsin näytelmässä alkaa jo ensimmäisistä repliikeistä, kun yleisölle esitetään Koch ja Monique yhdistettynä ympäristöön, jonne he eivät sosiaalisesti kuulu – kuin Koltès olisi laittanut lavalle ristiriitaisia elementtejä laboratoriomaisesti.¹²²

Ranskalaisille näyttelijöille oli tärkeää nopeassa luomisprosessissa unohtaa ennakkoluulonsa henkilöhahmoja ja sitä maailmaa kohtaan, josta henkilöhahmojen toteuttama käytös nousee. Zanouda olikin antanut näytelmän luettavaksi näyttelijöille jo vuotta aikaisemmin ennen ensimmäisiä harjoituksia. Zanoudan mukaan näytelmän fyysinen väkivalta on vain seurausta sosiaalisesta väkivallasta, jolloin haasteeksi muodostuukin sosiaalisen väkivallan monimuotoisuus, joka saattaa vaatia useamman lukukerran auetakseen katsojalle. Esimerkkinä Zanouda mainitsee Monique'n, jonka voi kontekstista päätellä kuuluvan korkeampaan yhteiskuntaluokkaan ja jonka menestys on taannut hänelle vallantunteen. Juuri tämä sosiaalinen valta muuttuu näytelmässä väkivallaksi.¹²³ Rasismin ilmaukset ovat tuttuja ranskalaisille jopa hallinnontasolla. Myös Zanouda mainitsee haastattelussaan ranskalaisten esikaupunkien ongelmat maahanmuuttajien ja paikallisten kesken. Suomalaisessa kontekstissa kritiikit yhdistivät rasismiin osaksi *Quai ouestin* maailmaa, vaikka ilmiöön ei otettu selkeää kantaa tai yhdistystä omaan yhteiskuntaamme. Maarit Saarelainen kuvailee *Quai ouestin* rakenteellista väkivaltaa: ”Roolihenkilöiden kielen välityksellä Koltès näyttää vastakkainasettelun ja maahanmuuttajien poliittisen dynamiikan. Näytelmässä perheen sisäiset jännitteet ovat yhtä vaikeita ja hankalia kuin suhteet ulkopuolisiin, rikkaisiin, hyväosaisiin.”¹²⁴

Teatterin väkivallan aristoteelisenä tehtävänä on antaa katsojalle mahdollisuus tunteiden puhdistumiseen pelon ja säälin kautta. Eleni Papalexion mukaan lavalla nähtävä väkivalta sekä hämmentää että provosoi katsojaa. Väkivallan läsnäolo aiheuttaa katsojissa kollektiivista stressiä. Katsoja ajetaan teatteritilanteessa nurkkaan ja tutkiskelemaan myös omaa maailmankuvaansa. Papalexion vaatii kuitenkin, että teatterissa esitetyllä väkivallalla on pedagoginen ja katharttinen ulottuvuus.¹²⁵ Koltèsin *Quai ouestin* rakenteellinen väkivalta ja rasismi ovat selkeitä osia näytelmätekstistä sekä Rachid Zanoudan PROSPERO -projektissa nähtyä toteutusta. Zanoudan

¹²² Liite 2.

¹²³ Liite 2.

¹²⁴ Saarelainen 8.8.2010 AL.

¹²⁵ Papalexion 2009, 3 – 4.

mukaan rakenteellisen väkivallan taustat ja demonstraatio lavalla on teatterissa fyysisiä väkivallantekoja vaikeampaa. Rasismista puhuminen konkreettisella ja äärimmäisellä tavalla voi olla katsojille ja näyttelijöille itselleen vaikea kokemus johtuen rasismien luonteesta olla eräänlainen tabu eli aihe, jota ei haluta nostaa keskustelun piiriin sen kiusallisen luonteen vuoksi. Katsojille ja näyttelijöille siitä vaikeaa tekee myös mahdollisuus, että jokainen ihminen on jossain vaiheessa elämäänsä syylistynyt jonkintasoiseen ennakkoluuloisuuteen erilaisia ihmisiä ja etnisiä ryhmiä kohtaan. Rasismista on itsessään tullut kirosana, joka herättää kuulijassaan negatiivisia konnotaatiota. Tässä voi olla syy siihen, että rasistiset kohtaukset *Quai ouestissa* tuntuvat kiusallisilta katsoa.

Kristian Smeds puhuu näytelmässään *Huutavan ääni korvessa* ilmaistusta rasismista. *Huutavan ääni korvessa* -näytelmä sai ensi-iltansa Kajaanissa ja se sisälsi äärimmäistä pikkukaupunkilaista rasismia esittävän monologin, jossa näytelmän henkilö Mika kertoo matkastaan Kajaanin kaupungin läpi maahanmuuttajia keräillen ja heidän kallojaan rikkoen. Lavaversiossa käytettiin kookospähkinöitä, joita näyttelijä Kalle Pakkala kiinnitti ruuvipenkkiin.¹²⁶ Kainuulaisille, kuten Pakkalalle itselleenkin, rasistinen monologi vaati taburajan ylitystä onnistuakseen päämäärässään eli yhden yhteiskunnallisen epäkohdan osoittamisessa ja muuttamisessa.¹²⁷ Smeds kertoo teoksessa *Kätkeyty näkyväksi*, että suomalaiset ovat alkujaankin kasvatettu rasistisiksi ja yhteiskuntamme on edelleen sellainen. Rasismien jokainen voi tunnistaa itsessään, vaikei käyttäytyisikään sen mukaisesti.¹²⁸ *Huutavan ääni korvessa* -näytelmän Mikan monologi sisältää aggressiivista paatosta maahanmuuttajista ja vanhuksista. Rajuksi sen teki tabuaiheiden räjäyttävä paljastaminen katsojille: Mika avoimesti vihaa maahanmuuttajia ja veteraaneja ja huutaa tunteensa puoliympyrässä istuville katsojille. Rakenteellista tarjottua väkivaltaa ei katsojana pääse karkuun, muttei myöskään omia rasistisia ajatuksiaan ja ideologioitaan. Smedsin mukaan näytelmän tarkoituksena olikin paljastaa katsojille heidän omia piileviä asenteitaan Mikan rasismien kautta. Smeds käsitteli katsojien tukahdetettuja raivontunteiden kanavointia jopa yksittäisen katsojan tavalla pyrkien paljastamaan katsojien omia asenteellisia piilorakenteita. Tällaisella esitystavalla voi Smedsin mukaan olla katarttinen mahdollisuus.¹²⁹

Smedsin näytelmän Mika edustaa rasistia, joka ei peittele haluaan maahanmuuttajien tai vanhusten tuhoamiseen. *Quai ouestissa* rasismien ilmaukset ovat suoria ja alentavia nimityksiä. Sen sijaan

¹²⁶ Ruuskanen & Smeds 2005, 191.

¹²⁷ Ruuskanen & Smeds 2005, 194.

¹²⁸ Ruuskanen & Smeds 2005, 192.

¹²⁹ Ruuskanen & Smeds 2005, 196.

ranskalaisnäytelmässä katsojat haastetaan seuraamaan rakenteellista väkivalta ulkopuolisena, kolmantena osapuolena, kun taas Mikan monologi on suoraa paatosta katsojille uhrien ollessa kookospähkinöitä. *Quai ouestissa* katsojan kokema stressi rasististen kohtausten aikana ei johdu siitä, että häntä haastettaisiin, kuten Mikan katsojille suunnatussa monologissa vaan siitä, että katsoja kokee empatiaa lavalla olevaa väkivallan uhria eli Abadia kohtaan. Suoraan puhumisen ja tabujen paljastamisen pakottavuus ja väkivaltaisuus luovat katsojassa alitajuisen tai tietoisin myötähäpeän myös Abadin hahmon takana olevan tummaihoisen näyttelijän puolesta. Vaikka rakenteellisen tai henkisen väkivallan luonne on näyteltyä ja harjoiteltua siinä missä näytelty fyysinenkin väkivalta, se on samassa olomuodossa kuin todellisuudessa ja se tekee sen seuraamisesta katsojalle raskasta. Rasismien ilmaukset *Quai ouestissa* ovat raskaita siitä syystä, että Abadin näyttelijä Jean Sukama-Bamba todella on tummaihoisen ja maahanmuuttajataustainen. Nimittely ”neekeriksi” ja ”mutakuonoksi” sekä syyttely oman maansa hylkäämisestä tekevät seuraamisesta kiusallista, vaikka katsojana tiedostaakin seuraavansa teatteria eli fiktiivistä tapahtumaa. Tämä myötäeläminen on mahdollista teatteriväkivallan ollessa lähellä todellisuutta. Rasistiset haukkumasanat kuuluvat kulttuurissamme kiellettyjen sanojen – niitä ei saa yhteisestä sopimuksesta sanoa ääneen. Konnotaatioiltaan eli viittauksiltaan ja mielikuviltaan sanat ovat sekä vanhanaikaisia että orjuuteen ja alempaan rotuun liittyviä. Vaikka sanat olivat lähes yleisessä käytössä vielä viime vuosikymmenellä, ne tunnustetaan nyky-yhteiskunnassamme kielletyiksi. Niiden sanomisesta voidaan esimerkiksi rankaista oikeustoimin kunnianloukkaussyytteessä, joten näiden sanojen tabuluonne Suomessa on vahvempi kuin seksuaalisuuteen tai uskontoon liittyvissä kiro sanoissa. Tästä johtuen näiden sanojen kuuleminen teatterissa voi aiheuttaa kollektiivista myötähäpeää ja ahdistusta riippumatta siitä, kuinka syvästi katsoja ymmärtää todistavansa näyteltyä tilannetta. Rachid Zanouadan mukaan teatterin tehtävä on puhua niistä väkivaltaisuuksista, joita tunnustamme yhteiskunnastamme, jolloin teatteri on myös rasististen epäkohtien luonnollinen kriitikko.¹³⁰

Koltès on Abadin kohtalolla ja hahmolla pyrkinyt luomaan esimerkin muukalaisvihasta, joka ulottuu näytelmän maailmassa jokaiselle tasolle. Sosiaalinen väkivalta ei näy pelkästään yksittäisissä haukkumasanoissa vaan yleisessä puhuttelussa ja statusasetelmien verbaalisessa osoittamisessa. Myös ennakkoluuloja kohtaava Charles ja hänen äitinsä pyrkivät polkemaan Abadia alemmas kokeakseen pysyvänsä itse edes jonkun yläpuolella satamalaiturialueen yhteisössä. Todelliseksi muukalaisvihaajaksi näytelmässä jääkin se, joka nämä luokkaerot tunnistaa tai tekee

¹³⁰ Liite 2.

puheellaan olemassaoleviksi. Charles puhuu karkaamisesta Kochin autolla ja pohtii Abadille, kuinka he elävät vain matalan tason ylimmällä portaalla. Hän haluaa elämässään korkeammalle, vaikka se olisi vain ylimmän tason matalin.

Charles: Minä olen kuolla rahanahneuteen ja sinä olet jo kuollut. Ei hyvä yhdistelmä. [--] Jos olisit halunnut, olisimme käyttäneet aseita ja olisimme kuninkaita. Mutta olet liian tyhmä. Ase ei pyydä palveluksia, se ei pakota tekemään töitä, hikoilemaan tai tottelemaan. Se ei pakota sinua mihinkään, mutta antaa kaiken, minkä haluat. Tänä päivänä aseeton on orja. Sinä mutakuono olet orja ja lisäksi idiootti. En halua enää nähdä sinua.¹³¹

Sen lisäksi, että Charles halventaa ystäväänsä sosiaalisesti, hän loukkaa Abadia myös ystävänä. Aiemmin hän on sanonut rakastavansa Abadia ja sittemmin hän jättää julmat hyvästinsä. Charlesin ja Abadin suhde on alun käsikkäin kävelyn ja rakkauden sanallistamisen kautta tulkittavissa yhdestä näkökulmasta jopa homoeroottiseksi rakkaussuhteeksi. Miesten henkisten ja alueen luomien estojen vuoksi suhde on mahdoton ja tunteet kääntyvät rakkaudesta vastakkaiseksi, henkiseksi ja fyysiseksi väkivallaksi. Ensin Charles loukkaa Abadia ja hylkää tämän ja lopulta Abad tappaa ystävänsä. Rakenteellinen ja henkinen väkivalta kietoutuvat Charlesin monologissa erottamattomasti toisiinsa, ja koskettaa samalla katsojaa viittauksilla ihmisten itsensä luomista ja ylläpitämistä luokkaeroista.

Vaikka henkilöhahmot ja näytelmän luomat maailmat sekä *SPRL*:ssä ja *Quai ouestissa* ovat kuvitteellisia, niiden esittelemä rakenteellinen väkivalta on teatterin ulkopuolista todellisuutta. *Quai ouest* esittelee sen väkivaltaisia ilmentymiä pyramidin alapäästä kun taas *SPRL*:n perheyritys näyttää rakenteellisen väkivallan tekijät huipulta. Molemmat näytelmät osoittavat sosiaalisen väkivallan aiheuttamia tuloksia. Satamalaiturin köyhät asukkaat haaveilevat pääsystä rikkaaseen tai edes siedettävään elämään polkemalla toisiaan omien tavoitteiden saavuttamiseksi. *SPRL*:n yrittäjäperhe elää huipulla, mutta ahneus on tehnyt eliitin jäsenistäkin lopulta toisiaan syöviä hirviöitä. Kummassakaan näytelmässä raha ei tuo onnea. Näytelmien taustalta nousevat näkökulmat vallitseviin sosiaalisiin rakenteisiin ja niiden sisältämiin erilaisiin väkivallan muotoihin yhdistyvät samassa teatteriprojektissa osaksi yhtenäistä kokonaisuutta eurooppalaisella nykyteatterikentällä.

¹³¹ Koltès 1986, kohta 4.3.

3.5 *Fyysinen väkivalta Quai ouestissa ja SPRL:ssä*

Fyysinen väkivalta on väkivallan lajeista helpoiten ymmärrettävissä: se on sitä väkivaltaa, jonka tunnistamme selkeästi tahdonvastaiseksi ja uhria vahingoittavaksi toiminnaksi. Sekä teko että siitä aiheutuva kärsimys ovat suurelta osin ruumiillisia ilmiöitä, jotka seuraavat toisiaan. Esimerkiksi toisen henkilön lyöminen on väkivallan tekijän tuottamaa tahallista toimintaa, joka aiheuttaa ruumiillista vahinkoa välittömästi.¹³² Fyysistä väkivaltaa kokeneet tietävät sen olevan rumaa ja vastenmielistä. Tuomas Timonen on väkivaltaa näyttämöllä käsitelleessä artikkelissaan haastatellut näyttelijä Taisto Reimaluotoa, joka toteaa, että todellinen fyysinen väkivalta on vaivalloista ja kömpelöä. Todellista väkivaltaa ei ole leikattu esteettiseen muotoon, siitä syntyvät äänet eivät ole miellyttäviä eikä esimerkiksi tappo tai jonkun pahoinpitely tapahtumana suju yksinkertaisesti.¹³³ Monissa nimenomaan fyysistä väkivaltaa käsittelevissä teksteissä todetaan fyysisen väkivallan esittämisen yleiseksi tunnusmerkiksi sen estetisoimisen – muuttaminen kauniiksi metaforaksi siitä, mitä se todellisuudessa on. Juha-Pekka Hotinen kuvailee teatterissa esitettävää väkivaltaa merkitykseltään edelleen väkivallaksi, mutta sen esittämisestä on tullut nautiskelevaa ja herkullista – haavekuvan omaista.¹³⁴

Väkivaltaa ilmaistaan teatterissa usein metaforin: Kristian Smedsin *Huutavan ääni korvessa* -näytelmässä höylättiin kookospähkinöitä esittämään maahanmuuttajien kalloja ja samaisen ohjaajan *Tuntemattomassa Sotilaassa* hakattiin pyykinpesukoneita venäläisten sotilaiden sijaan. Eleni Papalexioi puhuu väkivaltaan liittyen *shokin estetiikasta*, jonka mukaan katsojat tavoittavat tunteena väkivallan ilmaiseman kauheuden katsoessaan näyttelijän käyttämässä kehoaan äärimmäisten tapahtumien ilmaisemiseen.¹³⁵ Fyysinen väkivalta on siis harvoin taiteessa samalla tavalla kömpelöä tai rahvaanomaista, jollaisena sitä helposti pidetään tosielämässä. Hotisen mukaan vallalla on ajattelu, jonka mukaan kaikkien aitojen tabuaiheiden esittäminen teatterinlavalla väkivallasta seksuaalisuuteen sekä syömiseen luhistuvat näyttämöllä joksikin banaaliksi ja latteaksi esitykseksi niiden todellisesta luonteesta. Kömpelyyden välttämiseksi väkivaltaa esitetään helposti

¹³² Mäki 2005, 20.

¹³³ Timonen 2003, 122.

¹³⁴ Hotinen 2003, 3 – 4.

¹³⁵ Papalexioi 2009, 5.

poissaolon kautta, kuten esimerkiksi silloin, kun jollakulla näytelmän henkilöahmolla esitellään mustaksi lyödyt silmät.¹³⁶

Quai ouestissa eräänlaisena elliptisenä rakenteena väkivallan esittämisessä voidaan pitää Fakin ja Clairen dialogia, jossa Fak suostuttelee Clairea kanssaan varastoon. Katsoja voi aavistaa uhkaavana väittelynä käyvästä dialogista sekä Fakin manipuloinnista mahdollisuuden tulevasta seksiin pakottamisesta. Fyysisistä väkivaltaisista kohtauksista näytelmissä *Quai ouest* tässä tutkielmassa esimerkeiksi on nostettu Fakin ja Clairen välillä tapahtuva raiskauskohtaus sekä Abadin ja Maurice Kochin välillä tapahtuva ampuminen, jota tulkitseen myös eräänlaisena armomurhana. *SPRL*:ssä fyysisestä väkivallasta selkeimpänä hetkenä voidaan pitää kohtausta, jossa isä Karl nousee tuolistaan ja hukuttaa vaimonsa ainoan pojan Vincentin tapahtumapaikkana olevan toimiston akvaarioon.

3.6 Pukumiehen hukutus

Ugeux'n teksti ja Tampereen teatterikesässäkin 2009 nähty näyttämöversio *SPRL*:stä ovat yhtenevät. Isä Karl haukkuu poikansa Vincentin tapaa tehdä töitään pitkän ja kalliin koulutuksen avulla, piiloutumalla hienon yrityssanaston taakse ja arvostelee miniäehdokas Valérieta rehellisyyden puutteesta ja uskaltamattomuudesta. Karl kehuu, että hän on aina työssään toiminut rehellisesti itsensä uhraten, muttei ole saanut vastineeksi mitään. Katkera dialogi perheenjäsenten välillä jatkuu Karlin selostuksella siitä, että hän on aina tehnyt työnsä ja työmatkansa valittamatta väsymyksestä ja uhrautumisestaan, mutta on avoimesti nauttinut yläluokkaisista eduista työmatkoillaan: hienoista ravintoloista, prostituoiduista ja kalliista viineistä. Lopulta hän ei ole halunnut muuta kuin tietää, missä vessa on ja vastineeksi häntä katsotaan kuin muukalaista. Tähän äiti Véronique vastaa, että Karl onkin muukalainen, joka on tuhonnut kaiken elämässään ja hän on perheelleen täysin turha ja kallis jäsen. Karl ei ole vaimonsa mukaan perheelleen kuin haiseva, säälittävä, sairas mies.¹³⁷

SPRL:n dialogi sisältää julmaa, armotonta ja henkistä väkivaltaa henkilöiden välillä. Dialogin julmuus ja hyökkäävyys on näytelmän tekstissä jo alusta pitäen, kun esimerkiksi Véronique ja Karl sylkevät toistensa päälle toistuvasti mitä erilaisempia loukkauksia. Tätä henkistä väkivaltaa *SPRL* viljelee siis jatkuvasti, mutta kuten Teemu Mäkikin *Näkyvässä pimeydessä* toteaa: henkisen

¹³⁶ Hotinen 2003, 5.

¹³⁷ Ugeux 2009, 27.

väkivallan rajat ovat paljon ruumiillista väkivaltaa liukuvammat ja sallivammat. Yhteiskunnassamme sanan- ja ilmaisunvapaus takaavat meille oikeuden arvostella toisiamme säälimättömästi. Henkinen väkivalta on siis tosielämässäkkin vähemmän ilmeistä ja tulkinnanvaraisempaa.¹³⁸ Tämän lisäksi on otettava huomioon henkisen väkivallan viihteellisyys osana dramaturgista toteutusta: on hyvin vaikea järkyttyä henkisestä väkivallasta, jota todistamme teatteriesityksenä. *SPRL*:ää katsoessa haluaa nähdä, kuinka pitkälle henkinen väkivalta uskalletaan viedä. Henkistä väkivaltaa pystyy teatteriesityksenä seuraamaan helposti, koska suojamekanismina voi aina torjua väkivallan todellisuuden. Kuultu ja nähty henkinen väkivalta on kuitenkin vain teatteria. Fyysinen väkivalta nähtynä on vaikeammin torjuttavissa. *SPRL*:n henkinen väkivalta tarjoaa nautittavan tirkistysaukon tosielämään peilattavaan raakuuteen, sillä jokaisen katsojan voi olettaa kokeneen tai toteuttaneen henkistä väkivaltaa elämässään.

SPRL:n hukutuskohtausta edeltää siis täysi näytelmällinen henkistä väkivaltaa. Loukkaavan ja painostavan dialogin katkaisee Karlin väkivaltainen teko poikaansa Vincentiä kohtaan. Hän lavatoteutuksessa kävelee vaimonsa luota akvaarioita tutkiskelevan poikansa selän taakse, tarttuu tätä väkevällä otteella niskasta ja upottaa tämän pään valtavaan akvaarioon. Aikuinen poika räpiköi ja taistelee vastaan, mutta Karl painaa päätä veden pinnan alle niin kauan, että vastaan taisteleminen päättyy ja Vincentin voidaan olettaa hukkuneen. Samassa kohtauksessa oleva äiti Véronique koittaa estää miehensä teon kirkumalla hänen nimeään. Vincentin naisystävä Valérie saapuu kohtaukseen kesken hukuttamisen, mutta ei tee elettäkään estääkseen tapahtumaa. Täti Bernadette seuraa tapahtumaa lamaantuneena kauempaa ruokapöydän äärestä. Karl syyllistää seuraavalla repliikillään kaikki läsnäolevat murhaajiksi ja Valérie puhuu rangaistussysteemistä, jonka mukaan hyödyttömät on tuhottava hyödyllisten yksilöiden tieltä. Kohtaus on omasta katsojannäkökulmastani yllättävä ja erittäin väkivaltainen. Vaikka henkilöhahmojen välinen dialogi sisältää jatkuvasti toisiaan kohtaan kohdistuvaa henkistä väkivaltaa sekä aukipuhuttua rakenteellista väkivaltaa yhteiskunnallisella tasolla, konkreettinen väkivallanteko pysäyttää ja hämmentää katsojan. Hukutuskohtauksesta tekee realistisen sen pitkä kesto. Vincentiä näytelleen Yoann Blancin päätä pidetään pinnan alla tavattoman kauan, mikä tekee katsomiskokemuksesta aidontuntuisen ja ahdistavan. Lisäksi henkilöhahmon vastaanpaneminen ja rimpuilu antaa kohtaukseen aitouden tuntua, josta näyttelijä Taisto Reimaluoto Timosen haastattelussakin puhuu: todellisessa väkivallassa on samaa eläimellisyyttä kuin luonto-ohjelmien hetkissä, joissa esimerkiksi krokotiili repii irti antiloopin jalan.¹³⁹ Kohtauksen katsomisesta tulee jollain tavalla kiusallista ja tirkistelevää, kun se kestää

¹³⁸ Mäki 2005, 23 – 25.

¹³⁹ Timonen 2003, 122.

kauan ja siihen sisältyy aidontuntuista vastaanpanemista. Raskauttavaksi väkivallanteon näytelmän sisäisen maailman kannalta tekee sen tapahtuminen kahden perheenjäsenen välillä – isä tappaa poikansa hetken mielijohteesta. Teemu Mäki kommentoi kissantappokohtaustaan ¹⁴⁰ videoteoksessaan *My Way, a Work in Progress* (1988 – 1995) ja kertoo arvaamattoman väkivallan herättämästä tunnereaktiosta seuraavasti:

Räikeä ja ”tarkoitukseton” (tai itsetarkoituksellinen) väkivalta on niin voimakas efekti, että pienikin annos sitä on paljon, se kauhistuttaa ja/tai ristiriitaisin tuntein viehättää katsojaa ja väkivallantekijää. Rakenteellinen väkivalta on hissutellen naamioituvaa, ja siksi tulkutonkaan määrä sitä ei tunnu paljon miltään. ¹⁴¹

Hukutuskohtaus edustaa siis Mäen puhumaa itsetarkoituksellista väkivaltaa, joka on koko näytelmän mittakaavassa pieni osa, mutta onnistuu tästäkin huolimatta pysäyttämään katsojan ja jäämään hallitsevana kohtauksena tarinasta mieleen. *SPRL*:stä kirjoittaneet kriitikot olivat antaneet kohtaukselle painoarvoa siinä määrin, että koko näytelmää tulkittiin tarinana kuolemasta ja väkivallasta. Pojan tappo huomattiin ja nostettiin kritiikkeissä esille, mutta syystä tai toisesta se ei kuitenkaan belgialaisnäytelmän suomalaisia kriitikkoja tuntunut hätkäyttävän. *Helsingin Sanomien* teatterikriitikko Suna Vuori on otsikoinut arvostelunsa *Perhe voi tappaa tai pelastaa*. Vuori on huomioinut kritiikissään näytelmän bisneskielen taakse piilotetun raakuuden sekä kieroutuneet perhesuhteet. Kritiikki summaa tapahtuman väkivaltaisen kohtauksen ja katsojan reaktiot kertomalla:

[- -] ”Lopussa isä hukuttaa poikansa näyttämön keskellä vettä valuttavaan veistokselliseen akvaarioon, ja oletettua kovemaksi osoittautuneesta miniäkokelaasta tulee perheyriyksen uusi toimitusjohtaja. [- -] Henkilöt ovat niin epämiellyttäviä, liike-elämän ehtojen mädättämiä, että suruton ihmissyönti ja toisten kaikinpuolisen arvottomuuden osoittaminen ei lopulta tee suurtakaan vaikutusta.” ¹⁴²

Kritiikki kertoo sen, että kohtaus on tehnyt vaikutuksen, mutta sen vertailu näytelmän sanomaan ja koko kontekstiin jättää sen kuitenkin kriitikon näkökulmasta mitäänsanomattomaksi. *SPRL*:n maailma on verbaalisella tasolla jo niin kylmä ja väkivaltainen, ettei konkreettinen väkivallanteko muuta näytelmän sisältöä. Myös *Aamulehden* kriitikko Jussi Suvanto on kirjoittanut näytelmästä Vuoren kanssa yhtenevästi. Suvannon mukaan:

¹⁴⁰ Teemu Mäki hankki eläinsuojeluyhdistykseltä vuonna 1988 taideteostaan *My Way, a Work in Progress* varten kissan, teloitti sen kirveellä ja masturboi sen päälle. Videolla kissantappokohtaus kestää kuusi sekuntia.

¹⁴¹ Mäki 2005, 81.

¹⁴² Vuori 7.8.2009 *HS*.

[- -] Se jokin jää puuttumaan – aito jännite, katsomoon välittyvä väkivallan ja seksuaalisuuden tuntu.

[- -] Vesialtaassa killuva poika ja visiot itseään tuhoavasta ihmissuvusta antavat vihjeitä siitä, mihin suuntaan näytelmää olisi voinut viedä hurjemmin.¹⁴³

Yksittäinen hukutuskohtaus jääkin näytelmän ainoaksi esimerkiksi ruumiillisesta väkivallasta. Kyseenalaiseksi jääkin kriitikoiden toive *SPRL*:n radikaaleimmista mahdollisuuksista tappamiskohtauksen ohella. Olisiko näyttämötoteutus vaatinut bisnespuheen taakse piilotetun henkisen väkivallan lisäksi muita konkreettisia tekoja? Näytelmässä huomionarvoinen on se seikka, että se rakentuu pitkälle pitkien puheenvuorojen eli monologiin ja terävän dialogin varaan. Tämä kaikki on piilotettu yritysdiskurssin - eräänlaisen bisnesjargonin taakse. Ranskankielinen näytelmä on raskasta seurattavaa suomalaiselle katsojalle, jonka täytyy seurata tätä vierasta ja haastavaa kieltä tekstityksen kautta. Dialogin voima vähenee oletettavasti, kun sen kaikki nyanssit eivät välitykään katsojalle kielimuurin vuoksi. Tällaisessa tilanteessa on ymmärrettävää, että näytelmän lopulla esitettävä konkreettinen, yllättävä ja järkyttävä ratkaisu herättää katsojan ja jää siitä elävänä mieleen mutta kokonaisuus koetaan silti puuduttavana.

3.7 *Kaksi laukausta Quai ouestissa*

*Quai ouest*in tarina perustuu aseelle, joka kiertää henkilöltä toiselle antaen mahdollisuuden valtaan tai pakokeinoon satamalaiturialueelta. Ase on alunperin Rodolfen, Charlesin isän, joka joko tekeytyy mielenvikaiseksi tai on todella sodassa menettänyt järkensä. Perheelleen hän sanoo olevansa hullu, joka tahtois vain olla rauhassa. Hän käskää Charlesin jättää hänet yksin, koska sota ja vanhuus ovat tehneet hänestä vajaamielisen.¹⁴⁴ Abadille Rodolfe kuitenkin uskoutuu ja väittää päinvastaista:

Rodolfe: Nämä rakit luulevat sodan runnelleen aivoni, jalkani ja sääreni niin, etten pystyisi kävelemään. Syynä on kuitenkin tämä valtava ase, jota olen kantanut mukani päivin öin tappiosta asti. Auta minua pääsemään siitä eroon.¹⁴⁵

Aseen antama valta muuttaa Abadin aseman satamalaiturin yhteisössä lopullisesti. Hän yrittää sekasortoisella hetkellä päästä aseesta eroon antamalla sen ystävälleen Charlesille, joka kieltäytyy

¹⁴³ Suvanto 7.8.2009 *AL*.

¹⁴⁴ Koltès 1986, kohta 6.2.

¹⁴⁵ Koltès 1986, kohta 5.3.

aseesta nauraen muiden paikalla olevien ollessa kauhuissaan mustan villin omistaessa alueen ainoan aseensa. Mauricen, jonka ainoa tavoite on päästä hengestään, taivuttelee Abadin ampumaan itsensä. Maurice Kochin taivutuksessa Abadia armomurhaan samanaikaisena kohtauksena valojen avulla katsojan edessä vuorottelevat Kochin yksinpuhelu Abadille sekä Fakin ja Clairen välillä tapahtuva raiskaus. Rachid Zanoudan versiossa *Quai ouestista* väkivaltaa enteilevää tunnelmaa loivat Pierre Stéphanen synkkä ja uhkaava viulumusiikki sekä kahden kohtauksen rytmillinen vaihtuminen. Kohtausten valoilla tehty tummennus ja valaistus eri puolille lavaa, Abadin aseella osoittaminen ja kahden nuoren välillä tapahtuva väkisinmakaaminen simultaanisina tapahtumina luovat väkivaltaisen ja sekasortoisen näyttämökuvan, joka kokonaisuudessaan on lähellä Artaud'n julmuuden teatterissa käytettyä äänien, musiikin ja kehon liikkeiden sekasortoa, josta teatterin yhteys todellisuuden julmuuteen juontuu.¹⁴⁶

Itse ampumisessa eli paukkupatruunoilla täytetyn leikkiaseen käytössä toisen ihmisen tappamiseen teatterillisena keinona, ei ole artaudlaista uutta synnyttävää tai katsojan käsitteisiin vaikuttavaa julmuutta. Aseen käyttöön lavalla liittyy se kirjoittamaton sääntö, että aseella täytyy myös ampua. Katsoja tiedostaa osoittavan aseensa mahdollisesti laukeavan ja väkivaltaisimmalta tuntuukin paukkupanoksesta lähtevä vihlaiseva pamaus. Laukauksen kovaa ääntä säestää Clairen kiljaisu yhdynnän päättyessä. Ampumisen jälkeen Koch kaatuu kuolleen lavalle ja Abad kantaa tämän pois. Runollisesti ilmaistuna myös Clairessa voi olettaa kuolleen sisäisesti jotain raiskauksensa jälkeen. Ampuminen fyysisenä väkivaltana on kuitenkin erittäin lyhyt hetki lavalla. Teatterissa ja elokuvissa toteutetut ampumiset päättyvät usein samalla tavalla: luoti osuu kohteeseensa, osuman saanut kaatuu luodin kohtaa pidellen ja tuntuu jäävän tapahtumasta tiedottomaksi muutamassa sekunnissa. Juha-Pekka Hotinen on erotellut väkivallan myös siihen liittyen, onko se aggressiivista vai ei-aggressiivista väkivaltaa. Esimerkkinä väkivallasta, joka ei esitettyinä tunnu sisältävän aggressiivisuutta, hän käyttää *Quai ouestissakin* nähtävää armomurhaa. Hotisen mukaan väkivalta on aina väkivaltaa huolimatta teon aggressiivisuudesta tai esimerkiksi verenmäärästä, mutta aggressiivisuus voi jokatapauksessa puuttua väkivaltaisesta aktista.¹⁴⁷

Abadin laukaus on seurausta Kochin selkeästä vaatimuksesta ja pyynnöstä tulla ammutuksi. Hän jopa uhkailee Abadia seurauksilla, jos tämä ei ammu häntä. Abad tuntuu heltyvän toiveeseen, ei suorittavan väkivaltaista aktia omien mielihalujensa tai vihansa tähden. Ahdistavinta katsojan kannalta onkin tunne lähestyvistä väkivallasta sekä taustalla tapahtuvan seksuaalisen väkivallan

¹⁴⁶ Artaud 1974, 111.

¹⁴⁷ Hotinen 2003, 10–11.

läsnäolosta. Itse murha ei tee kohtauksesta väkivaltaista, vaikka se onkin konkreettista ja väkivallaksi yleisesti tunnistettavaa toimintaa. Jopa aseella uhkaaminen on luonteeltaan pakottavampaa ja painostavampaa kuin itse tapahtuma. Väkivallan mahdollisuus on läsnä hetkessä, jolloin ihminen osoittaa toista aseella. Aseeseen liittyy mahdollisuus väkivallan äärimmäisestä muodosta eli toisen ihmisen tappamisesta. Ampuminen ei kuitenkaan näyttäyty sellaisena fyysisenä väkivaltana, joka aiheuttaisi katsojassa samanlaista ahdistusta kuin esimerkiksi vaihtoehto, jossa Abad pahoinpitelisi Kochin kuoliaaksi. Aseella ampumiseen ja luotiin kuolemiseen liittyy vahvaa väkivallan estetisoimista ja sellaista traagisuutta, joka tekee väkivallasta pikemminkin kiehtovaa kuin ahdistavaa. Ase on katsojalle vieras, mutta kiehtova vallan elementti, jonka käytöstä harvalla on kokemusta tosielämässä. *Quai ouestin* katsojissa on voinut olla armeijassa asetta käsitelleitä miehiä tai naisia. Silti mielestäni voidaan helposti yleistää, ettei katsojissa ole montaa henkilöä, joka olisi kokenut sellaista väkivaltaa elämässään, jossa heitä osoitettaisiin käsiaseella. *Quai ouestin* ruumiillinen ja ampumiseen liittyvä väkivalta on siis ainakin suomalaisessa kontekstissa tosielämälle vierasta ja helposti seurattavaa väkivaltaa verrattuna esimerkiksi rasistiseen nimittelyyn tai perheen sisällä tapahtuvaan henkiseen parhaamiseen.

Näytelmä päättyy kohtaukseen, jossa Abad ja Charles tanssivat yhdessä rituaalisen tanssin. He lyövät rytmiä yhdessä polviinsa vastakkain. Maurice Kochin ruumis on heitetty jokeen ja tunnelmassa vallitsee yhteisymmärrys. Abad kuitenkin jättää Charlesin tanssimaan yksin ja palaa kalashnikovin kanssa. Hän tähtää tanssivaa Charlesia, joka ei kerkeä huomata mitään, ennen kuin Abad ampuu hänet. Lava pimenee ja kuten kriitikko Maarit Saarelainen loppua kuvailee: ”Vastausta kysymyksiin ei anneta”.¹⁴⁸ Viimeinen väkivaltainen akti on myös *Quai ouestin* viimeinen tapahtuma, joka tarjoillaan katsojille eräänlaisena ratkaisuna ongelmiin. Väkivaltana se jää leijumaan yhtä estetisoituna ja yksinkertaistettuna hetkenä kuin aiemmin näytelmässä tapahtunut Maurice Kochin ampuminen. Kuollutta ruumista ei ehdi lavalla näkemään, vaan pimeys jättää mielikuvituksen varaan sekä kuoleman, että tarinan sisäiset mahdollisuudet tulevista tapahtumista satamalaiturilla. Väkivaltaisena tapahtumana eniten järkyttää sen yllätyksellisyys juonellisena käänteenä Abdin ampuessa parhaan ystävänsä, jonka kanssa hän on aiemmin kävellyt käsikkäin ja jolle hän on jopa tarjonnut asetta saatuaan sen Rodolfelta. Väkivaltaisen aktin yllättävyyden luoma järkytys sekä arkielämässä että teatterissa perustuu siihen, ettei sitä vastaan ehdi puolustautua. Kun ihminen kohtaa arjessa yllättävää väkivaltaa, avuttomuuden ja pelon tunne nousee siitä, ettei tapahtumaa olisi edes voinut välttämättä estää. Esimerkiksi pommi-iskut ja koulusurmat aiheuttavat

¹⁴⁸ Saarelainen 8.8.2010, *AL*.

siitä kuulevissa että varsinkin sitä todistaneissa hallitsematonta ahdistusta ja pelkoa, koska ne ovat ennakoimatonta väkivaltaa. Tällaisia reaktioita Bernard-Marie Koltès on erään tulkinnan mukaan katsojissaan näytelmäkirjallisuudellaan halunnutkin herättää. Johanna Enckell kirjoittaa:

”Mielestäni Koltès on paremmin kuin kukaan muu näytelmäkirjailija kuvannut maailmantilanteen, joka piirtyi rajulla tavalla kaikkien tietoisuuteen kaksitoista vuotta hänen kuolemansa jälkeen. Kun kuolemanpilotit 11. syyskuuta 2001 törmäsivät New Yorkin World Trade Centeriin, oli kuin Koltèsin koko tuotanto olisi toteutunut. Väkivalta on tunnusomaista todellisuudelle. Rakkaus ja anteliaisuus loistavat poissaolollaan.”¹⁴⁹

Teatteriesityksessä ampuminen ratkaisuna tai yllättävänä käänteenä tuntuu kuluneelta. John Fraserin mukaan teatteriväkivalta alkoi menettää otettaan vaikuttavuudessa jo 1960-luvun lopulla. Isona tekijänä väkivaltaisten aktien kuluneeseen luonteeseen ja latteuteen oli televisiosta opittu tapa esittää väkivaltaa; tapa, joka sisältää valtavasti kliseitä ja toteuttamissääntöjä. Lyömiset, repimiset ja ruhjomiset teatterilavalla muistuttavat toisiaan ja hakevat mallia niiden opituista esittämistavasta mediasta.¹⁵⁰ Samoin ampumistapahtuma representaationa todellisesta ampumisesta tuntuu yhtä todelliselta kuin poikien välinen pyssyleikki, jossa toista kohti osoitetaan muoviaseella ja tehdään laukauksen ääni suulla. Epäaidolta se tuntuu siitäkin huolimatta, että todellisia ihmisiin kohdistuneita ampumiskokemuksia ei monellakaan teatteriväkivaltaa näkevällä ole. Abadin suorittama Maurice Kochin ja Charlesin ampuminen on väkivaltana yhtä nopeaa ja kliinistä kuin toimintaelokuvien ampumiskohtauksissa. On tosin kysyttävä, miten pitkitetty ampumiskohtaus olisi sisällöllisesti muuttanut *Quai ouestia*? Jos ammuttu Koch tai Charles olisi noussut toistuvasti tai kiemurrellut tuskissaan maassa, olisiko se tuonut katsojalle katartisen kokemuksen pelon ja säälin kautta? Pelkoa ampuminen ei herätä juuri senkään vuoksi, että ampuva Abad on ollut näytelmän uhri. Rasistisesti alistettu, manipuloitu ja hyväksikäytetty Abad ampuu Kochin, joka on itse pyytänyt tätä auttamaan häntä kuolemaan. Myöhemmin hän ampuu Charlesin, joka on näytelmän päähenkilö, muttei kuitenkaan näytelmän empatiaa herättävä hahmo. Charles on kiero, itsekäs ja muita alistava mies, joka myöntää tekevänsä asioita vaan saadakseen rahaa ja päästäkseen pois satamalaiturilta. Kun Abad ampuu sekä Kochin että myöhemmin ystävänsä, sympatiat eivät käänny ammuttaviin vaan pikemminkin Abadiin, joka suorittaa teot sekä paineesta että mahdollisesti kostosta Charlesille. Väkivaltaiset teot eivät kuitenkaan tapahtumina ole häiritseviä tai uusia ajatuksia herättäviä.

¹⁴⁹ Enckell 2003, 117 – 118.

¹⁵⁰ Fraser 1974, 44.

Yksi tekijä Zanoudan väkivaltakohtausten yksinkertaisuudessa ja sujuvuudessa on ollut kuitenkin ohjaajan haluttomuus tehdä kohtauksista raaempia. Zanouda kertoo, ettei hän ole oikein teatterissa esitettävän väkivallan kannattaja, koska se ei anna sen katsojille toivoa epätoivoiseen tilanteeseen. *Quai ouestissa* väkivalta on seurausta olosuhteista, muttei itsetarkoituksellista.¹⁵¹ Ohjaajan näkemys väkivaltaan ja sen esittämiseen voi muuttaa koko näytelmän poliittisen funktion siinä tavassa, jolla se esittää väkivaltaisen aktin katsojilleen. *Quai ouestissa* ampuminen on tehty helpoksi ja sujuvaksi, jolloin avainasemaan jääkin väkivaltaisen teon yllättävä tekijä eli näytelmän uhrina ja empatiankohteena pidettävä Abad.

3.8 Raiskaus estetisoina hetkenä

Quai ouestissa esitettävä raiskaus ei ole suoraan kirjoitettu näytelmään raiskauksena, vaan makaamiseen pakottaminen on pääteltävissä näyttämöohjeista, repliikeistä ja vihjeistä (didascalies) ohjaaja Rachid Zanoudan mukaan. Zanoudan ohjaamassa versiossa raiskauskohtaus tapahtuu limittäin Abadin ja Kochin välisen ampumakohtauksen kanssa. Kohtauksen kulku näyttämöversiossa etenee siten, että Fak ja Claire ilmestyvät pimeydestä keskelle lavaa. He pitävät toisiaan kädestä ja keskustelevat etenemisestään pimeällä varastoalueella. Heidät nostetaan vaijereiden varassa ilmaan, lähelle katonrajaa. Nouseminen tapahtuu vaijereiden ja valjaiden avulla helposti ja antaa vaikutelman, jonka mukaan henkilöhahmot liittäisivät ilman halki. Näyttämön yläpuolella leijuessaan Fak kääntää Clairen itsestään pois päin asentoon, joka on tulkittavissa seksuaaliseksi kanssakäymiseksi huolimatta näyttelijöiden väliin jäävästä noin puolen metrin etäisyydestä toisiinsa nähden. Clairen ja Fakin kohtaukseen liittyy myös tekijöitä, jotka saavat kohtaukseen myös hellyyteen ja rakkaussuhteeseen rinnastettavia tekoja. Fak ja Claire pitävät esimerkiksi toisiaan käsistä noustessaan ilmaan eli mennessään yhdessä viimein paikkaan¹⁵², jonne Fak on Clairea houkuttellut jo aiemmin.

Pysäytettynä hetkenä esitetty yhdyntä on jokatapauksessa tulkittavissa raiskaukseksi eli väkisinmakaamiseksi monista sen ympärillä olevista tekijöistä. Ensinnäkin Claire mainitaan näytelmän alun henkilöiden esittelyssä vasta 14-vuotiaaksi eli hän on jokatapauksessa taivuteltavissa kanssakäymiseen, joka on sekä suomalaisen että ranskalaisen lain mukaan tulkittavissa seksuaalirikokseksi. Lisäksi Fak on manipuloinut Clairea tulemaan kanssaan

¹⁵¹ Liite 2.

¹⁵² Koltèsin alkuperäistekstissä Fak viittaa paikkaan ”là-dedans”, jonne haluaa Clairen viedä. Paikkaa ei siis nimetä ja on katsojan tai ohjaajan tulkittavissa, mikä paikka ”là-dedans” eli sananmukaisesti ”tuonne” tai ”tuolla” on.

kahdestaan paikkaan, jossa tapahtuvasta seksuaalisesta kanssakäymisestä molemmat ovat tietoisia jo näytelmän alkupuolella käytävän dialogin perusteella, jossa Claire ilmaisee olevansa jo niin iso tyttö, että sanoo tietävänsä, mitä hämärässä paikassa tapahtuu kahden ihmisen välillä eikä siksi halua tulla. Claire myös yrittää ilmaista ahdistuksensa tapahtuvasta yhdynnästä sanomalla, ettei koe kanssakäymistä nautinnollisena, mikä on tulkittavissa yritykseksi saada Fak lopettamaan. Hän myös ilmaisee, että häntä pelottaa, mutta Fak jatkaa sanomalla, että pelko tilanteessa on tavallista ja kuuluu asiaan.¹⁵³ On epäselvää, milloin yhdyntä alkaa ja päättyy, mutta dialogin välillä Fak ja Claire leijuvat stabiilissa yhdyntäasennossa katonrajassa, kun samanaikaisesti Koch käy suostuttelumongia Abadin kanssa. Nämä väkivaltaiset manipulaation ja fyysisen väkivallan huipentumat Zanoudan ohjaamassa *Quai ouestissa* tapahtuvat siis simultaanisesti. Kaksi leijuvaa näyttelijää, viiltävä viulumusiikki ja lavan edessä lattiatasolla tapahtuva Kochin samanaikainen aseella osoittaminen tekevät kohtauksesta kiivaan ja väkivallan huipentumista ennakoivan, mutta ennenkaikkea simultaanikohtaus on visuaalisella tavalla kaunis. Katonrajassa leijuvat nuoret vaikuttavat olevan unimaisessa ja surrealistisessa tilassa ja estetisoidun kohtauksen taustalla oleva tapahtuma nuorta tyttöä kohtaan tapahtuvasta väkivallanteosta on etäännetetty todellisuudesta mahdollisimman kauas. Kun Abad laukaisee kalashnikovin, samanaikaisesti kuuluu Clairen kiljaisu, joka repäisee katsojan takaisin realistiseen kerrontaan estetisoidun väkivallan ja musiikin kiihkeytyvän rytmityksen jälkeen.

Raiskauskohtaus *Quai ouestissa* on hyvä esimerkki nykyteatterissa usein käytetystä tavasta etäännyttää väkivalta sen todellisuudesta. Juha-Pekka Hotinen kirjoittaa erilaisista tavoista estetisoida ja vieraannuttaa väkivalta sen todellisuudesta. Väkivallasta puhutaan metaforien ja erilaisten taiteellisten ja visuaalisten keinojen avulla. Kuten Hotinen asian ilmaisee: ”Väkivalta kylläkin *merkitsee* edelleen väkivaltaa, mutta ei enää *tunnu* siltä, koska siitä on tullut nautiskelevaa, herkullista.”¹⁵⁴ Zanouda kertoo haastattelussaan, että Fakin ja Clairen välisessä kohtauksessa on kyse raiskauksesta, jonka hän asetti tapahtumaan toteutuksessaan samanaikaisesti Kochin murhan kanssa. Hän halusi asetelmallaan osoittaa Clairen ja Kochin kohtaloiden samanarvoisuuden sekä sen hetken Koltèsin näytelmässä, jolloin päähenkilöt joutuvat lopulta sellaiseen kiihdytykseen, jota he eivät pysty enää hallitsemaan.¹⁵⁵ Raiskaus ja murha voidaan siis tulkita käännekohdaksi, jonka jälkeen mikään ei näytelmän henkilöihahmojen tarinassa palaa ennalleen.

¹⁵³ Koltès 1986, kohtaus 6.1.

¹⁵⁴ Hotinen 2003, 4.

¹⁵⁵ Liite 2.

Raiskauksen todellinen luonne ja sen seuraukset eivät Zanoudan esitystavassa katsojalle paljastu. Zanouda kertoo itse toivovansa näyttelijöidensä kanssa ilmaisemaan väkivaltaa taidemaalarin tai kuvanveistäjän tavoin.¹⁵⁶ Vaikka raiskaus on Zanoudan ohjauksessa kuvattu kauniina ja visuaalisena hetkenä, sen väkivaltaisuus on todellisena tapahtumana sekä henkisesti että fyysisesti raskauttavaa laatua. Raiskaus voi traumatisoida uhrinsa loppuelämäkseen ja tehdä seksuaalisuuden harjoittamisesta käytännössä mahdotonta. Pakottaminen voi laukaista uhrissa pelkotiloja myöhemmin ja vaikeuttaa ihmisiin luottamista niin parisuhteissa kuin muussakin kanssakäymisessä. Teemu Mäki kirjoittaa raiskauksen väkivaltaisuuden moniulotteisuudesta, jossa teon ruumiillisuus on samalla myös vankkumaton todiste sen aiheuttamasta henkisestä väkivallasta, vaikka henkistä väkivaltaa onkin vaikeampi osoittaa toteen ruumiillisiin vahinkoihin verrattuna.¹⁵⁷ Zanouda on itse kommentoinut, ettei pidä väkivallan esittämisestä näyttämöllä, sillä se ei anna toivoa annettuun tilanteeseen.¹⁵⁸ Väkivallan etäännyttämisellä todellisuudesta, katsojan mieli rakentaa kokonaisuuden lavalla esitetystä tapahtumasta. Tuomas Timosen haastattelussa Taisto Reimaluoto kertoo, että katsojan on suostuttava annettuun illuusioon ja hyväksyttävä sen metaforisuuden taakse kätkeytyvä väkivaltainen todellisuus. Esimerkiksi tilanteessa, jossa vesimeloni lyödään rikki, teon vertauskuvallisuus ja katsojan mielikuviutus kirjoittavat tarinan loppuun. Itse teon aikeessa voi nähdä niin paljon väkivaltaista halua, että sen voi helposti siirtää sen kuvaamaan tapahtumaan.¹⁵⁹ Kun *SPRL*:ssä kuvattu kiusallisen pitkä ja sensuroimaton hukutuskohtaus paljastaa katsojalleen hukutustapahtuman työläyden ja voimankäytön tarpeen, *Quai ouest* on mahdollisimman etäällä realistisesta raiskaustapahtumasta, joka vaatii tekijältään ponnistuksia ja paljastaa vastusteluna uhrinsa tuntemukset. Estetisoidun raiskauskohtauksen stabiilisuus kuvastaa toisaalta Clairen alistunutta luonnetta tapahtumassa. Hän ei saa aiempaa suostumustaan seksiin enää peruutettua ja on voimaton esimerkiksi kieltämään Fakia koskemasta itseensä tai karkaamaan tilanteesta. Fak käyttää hyväkseen Clairen lupauksia aiemmin ja vie tapahtuman loppuun aina Clairen kiljaisuun asti. Tämä onkin ainoa konkreettinen osoitus fyysisestä väkivallasta, jota kohtaus esittää.

Esteettisyys kohtauksessa kuvastaa myös miehen näkökulmaa nuoreen tyttöön kohdistuvasta seksuaalisesta halusta. Kohtauksen hektisyyttä kuvastaa pelkästään sen kanssa samaan aikaan vuorotteleva Kochin monologi, jossa hän pyytää Abadia ampumaan itsensä. Viiltävä ja surullinen viulumusiikki luo kohtaukseen sen traagisen ulottuvuuden, vaikka taiteellisenä elämyksenä kohtaus onkin kiehtova ja kaunis. Katsoja voikin kokea äärimmäisen väkivaltaisesta kohtauksesta

¹⁵⁶ Liite 2.

¹⁵⁷ Mäki 2005, 24.

¹⁵⁸ Liite 2.

¹⁵⁹ Timonen 2003, 124.

taiteellisenä elämyksenä nauttumisesta ristiriitaiseksi omaa etiikkaansa vasten. Järkytys *Quai ouestin* raiskauskohtauksesta voikin syntyä vasta jälkikäteen ja sen estetiikasta nauttiminen voi tuntua katsojasta kiusalliselta ja tirkistelevältä. Mäen mukaan taide on aina suoran kommunikaation vastakohta. Taide on kuvaus siitä todellisuudesta, johon se viittaa. Yleisö ei koskaan saavuta sitä ajatusten kokonaisuutta, mitä taiteilija on työllään halunnut ilmaista eikä taiteilija ole myöskään vastuussa katsojilleen ilmaisunsa tavoista. Taiteilijan tulee sen sijaan pyrkiä ilmiön moninäkökulmaisuuksiin ja tätä kautta kokonaisvaltaisuuteen. Näin taide voi todella syventyä esittämäänsä ilmiöön ja ylettää jopa keskustelua syvempään pyyteettömyyteen ja aitouteen.¹⁶⁰

Mäki kirjoittaa väitöskirjassaan myös kriittisen taiteen mahdollisuudesta ja oikeudesta olla katsojalleen nautinnollista. Clairen ja Fakin välinen raiskauskohtaus voi siis olla erittäin kriittinen kuvaus nuoren tytön viattomuuden varastamisesta, mutta samaan aikaan se saattaa olla utopia ja miehinen fantasia nuoreen tyttöön kajoamisesta. Kantaaottava taide voi ylittää Mäen mukaan kriittisyyden juuri esittäessään fantasian poikkeuksellisen julkeana, paljaana ja äärimmilleen vietyinä.¹⁶¹ On katsojien tulkinnoista ja tuntemuksista riippuvaa, onko esitetyllä taiteella katharttinen ja pedagoginen ulottuvuus vai jääkö se mieleen fantasiana tai utopiana. Raiskauskohtaus voidaan siis nähdä sekä naisiin kohdistuvaa väkivaltaa vastustavana kohtauksena, että nuoren naisen neitsyyden viemisen estetisoimisena. Zanoudan ohjaamasta raiskauskohtauksesta voi nauttia myös kriittisenä taideteoksena. Kuten Mäki asian ilmaisee: ”Kriittinen taide pyrkii olemaan terveellistä, tuottamaan hyvää elämää, mutta se voi samaan aikaan myös olla hyvää elämää, maistua hyvältä. Sen halu käsitellä vaikeita ja kipeitä asioita ei tee siitä välttämättä kivuliasta nauttia.”¹⁶² Kreikkalainen teatterintutkija Eleni Papalexioiu kirjoittaa, ettei katsoja etsi teatterissa itseään mairittelevaa kuvaa vaan peiliä, joka kauhistuttaa. Tuo peili voi tarjota katsojalle terveen tavan nauttia esitetystä väkivallasta.¹⁶³

Toisinsanoen kriittisen taiteen ei tarvitse aina järkyttää katsojaansa, jotta sillä voisi olla katarttinen vaikutus. Katsoja voi viehättyä myös puhtaasti raa’an kohtauksen taiteellisesti esteettisestä tai mielenkiintoisesta esitystavasta siitäkin huolimatta, että hän ymmärtää väkivaltaisen teon kauheuden, jos se olisi todellinen. Teatteri on paikka, jossa voidaan esittää väkivaltaisia tapahtumia taiteellisin ja vaihtoehtoisin keinoin. Katsoja ymmärtää seuratessaan esimerkiksi väkivaltaa, joka esittää historiassamme tapahtuneista kauheuksista, että se esittää vain taiteellisen ja ohuen version

¹⁶⁰ Mäki 2005, 116.

¹⁶¹ Mäki 2005, 123.

¹⁶² Mäki 2005, 123.

¹⁶³ Papalexioiu 2009, 6.

todellisuudesta ja tekee vaivoin oikeutta samojen väkivaltaisten tapausten todellisille uhreille. Mutta kuten Teemu Mäkikin asian ilmaisee, teatteriohjaaja ei ole kohtausta tehdessään velvollinen ottamaan vastuuta siitä tavasta, kuinka katsoja esitetyn taiteen ymmärtää. Katsoja keskustelee aina katsoessaan taideteosta tai kuten tässä tapauksessa, katsoessaan väkivaltaista kohtausta, kohtauksen eikä ohjaajan kanssa. Tulkinta on katsojan yksinoikeus.¹⁶⁴ Teatteri väkivallan kuvaajana esittää niin realistisena kuin metaforisena toteutuksena representaation eli yhden kuvauksen halutusta kohteesta tai väkivaltaisesta tapahtumasta. On kuitenkin aina katsojasta, hänen tulkinnoistaan sekä tunnetilastaan kiinni, saako nähty väkivalta aikaan katarttisen, opettavaisen tai muunlaisen reaktion vai onko se hänelle vain yksi taiteellinen kohtaus muiden lomassa.

¹⁶⁴ Mäki 2005, 116.

4 VÄKIVALTAISTEN KOHTAUSTEN FUNKTIO NÄYTELMIEN JUONELLISELTA KANNALTA

Kun tutkitaan väkivaltaisia kohtauksia, niiden funktio näytelmässä voi olla juonellisesti eli tarinan tasolla käännteentekevä. Kun henkinen ja rakenteellinen väkivalta ovat *SPRL*:n ja *Quai ouestin* tarinoiden kannattava voima, fyysisellä väkivallalla on aina koko tarinan rakenteen muuttava vaikutus. Huomattavaa esimerkiksi on, että molemmat PROSPERO -projektin näytelmät päättyvät tappoon. *SPRL*:ssä annetaan viitteitä siitä, mihin tarina saattaa Vincentin hukuttamisen jälkeen viedä, kun Valérie osoittaa kylmäkiskoisesti olevansa valmis tarttumaan yrityksen toimitusjohtajan tehtäviin samassa kohtauksessa, kun hetkeä aiemmin hänen yrityksen pyörittämiseen liian pehmeä avomiehensä on hukutettu. Dialogia käydään hetken ajan ja hukutettu Vincent nousee akvaariossa puhumaan monologia, joka kertoo hänen toiveestaan ikuiseen uneen. Kuolleen hän syyttää isäänsä omaksumistaan kuolettavista opeista ja loppuunpalamisestaan. Kuolema on ollut hänelle parasta, mitä hänen kohdalleen lopulta sattui. Näytelmä päättyy Valérien monologtiin uuden yrityksen ja sen johtajan tekemästä uudesta järjestyksestä. *Quai ouestissa* Abad tanssii parhaan ystävänsä Charlesin kanssa, joka on juuri Fakin avustuksella heittänyt Kochin ruumiin jokeen. Abad lopettaa rituaalinen tanssinsa ja noutaa hänelle päätyneen kalashnikovin, jonka hän laukaisee Charlesia kohti. Musiikki hiljenee ja Claire puhaltaa ilmaan kuin sammuttaakseen kynttilän. Valo sammuu ja näytelmä päättyy.

Molemmat näytelmät saavat lopullisen ratkaisunsa väkivallassa: Vincent kuolee yritysnäytelmässä ja Charles satamalaiturille, jolta hän ei koskaan päässyt pois. Molemmat ovat ympäristönsä vankeja, mutta heidän tappamisellaan on vaikutus heidän läheistensä elämään. Tarkoituksenani onkin eritellä seuraavaksi, mikä tehtävä väkivaltaisilla kohtauksilla on näytelmien sisäisen kerronnan sekä henkilöhahmojen kannalta eli eritellä väkivallan merkitystä näytelmän juonellisena käännekohtana. Keskityn *SPRL*:ssä päähenkilöihin eli äiti Véronique'een kärsijänä, isä Karliin väkivallan tekijänä ja poika Vincentiin uhrina. *Quai ouestissa* fyysisen väkivallan uhreja ovat Charles ja Claire sekä kavalluksen tehnyt liikemies Maurice Koch. Väkivallan toteuttajan on kuitenkin koko näytelmän viattomin ja alistetuin henkilöhahmo eli Abad. Fyysinen väkivalta ei siis kohdistu läntisellä satamalaiturilla viattomimpaan hahmoon vaan roolit kääntyvät aseiden vallan mukaan. Tämän lisäksi on tietenkin toisenlainen väkivallan toteuttaja eli Fak, joka raiskaa Clairen täysin hedonistisista eli nautintoon tähtäävistä syistä. Fyysisen väkivallan toteuttamisen jälkeen mikään ei ole enää

satamalaiturilla kuten ennen: Clairen viattomuus on menetetty, Charles on kuollut ja jo aiemmin alistetun Abadin kohtalo voi vaan kääntyä pahempaan.

4.1 *Karl väkivallan toteuttajana*

Sen lisäksi, että hukutuskohtausta *SPRL*:ssä voi pitää eräänlaisena herättäjänä ja hätkähdyttäjänä, on mielenkiintoista pohtia sen taiteellista funktiota näytelmässä. Väkivalta kuuluu taiteeseen yhtä erottelemattomalla tavalla kuin se kuuluu elämään. John Fraser pohtii väkivallan suhdetta taiteeseen useista eri näkökulmista teoksessaan *Violence in the Arts* (1974). Fraserin mukaan väkivallan näyttämisen rohkaistuminen ja yleistyminen 1960-luvulta lähtien antoi sivistyneille katsojilleen mahdollisuuden nauttia tästä myytistä. Väkivallan esittäminen vapautui samaan aikaan seksuaalisuuden esittämisen kanssa, mutta samalla Fraser toteaa, että väkivallan esittäminen ulottui laajemmalle ja erilaisille tasoille.¹⁶⁵ Gangstereiden ja psykopaattien esittämisen kautta muodostui myös kuva intellektuellista väkivallan toteuttajasta, joka on erottamaton osa yhteiskuntaa ja sen yläluokkaa. Mukaan tulivat tilanteet, jolloin murhamies toimii täysin päämäärätietoisesti ja tahdonalaisesti.¹⁶⁶ Väkivallan älyllistäminen on Fraserin mukaan myös tapa karata vallitsevaa yhteiskuntajärjestelmää tai päinvastoin se on katsojan pakottamista näkemään vallitseva yhteiskunta väkivallan kautta.¹⁶⁷

Ohjaaja Jean-Benoît Ugeux'n haastattelu *Aamulehdessä* ei anna mitään yksittäistä selitystä väkivaltaisen kohtauksen taiteelliseen funktioon, mutta näytelmän tekemisen idea oli lähtenyt hänen huomattuaan perheenisien lähettävän jatkuvasti työtekstiviestejä ja -sähköposteja. Ihmiset eivät Ugeux'n mukaan enää erota työ- ja perhe-elämää, ja tällä on perheen kannalta tuhoisia seurauksia.¹⁶⁸ Voi siis varmasti olettaa, että *SPRL* on yhteiskuntakriittinen näytelmä ja tätä kautta hukutuskohtaus on kirjoitettu alleviivaamaan yritysmaailmaa kohtaan asetettua kriittistä näkökulmaa. Ugeux on haastattelussaan nostanut esille erityisesti isien ja lapsien väliset suhteet, ja hukutuskohtaus on irvokas ja kärjistetty esimerkki perheestä, jossa sukulaisten keskinäinen suhde ei ole läheinen ja rakastava vaan päinvastoin etäinen ja tuhoava.

Perheyriksen toimivuus kärsii sovitteluksi ja kiltiksi esitetystä Vincentistä ja isä päättää poistaa kelvottoman rattaan. Juonellisesti ratkaisun voi ymmärtää impulsiivisena ja aggressiivisena esitetyn

¹⁶⁵ Fraser 1974, 8 – 9.

¹⁶⁶ Fraser 1974, 20 – 24.

¹⁶⁷ Fraser 1974, 42 ja 49.

¹⁶⁸ Holopainen 5.8.2009 *AL*.

Karlin käytöksen kautta. Hahmo muistuttaa Fraserin mainitsemaa intellektuellia väkivallan toteuttajaa, joka löytyy yhteiskuntaluokan yläpäästä ja jonka toiminnassa voi nähdä kylmää harkintaa ja varmuutta. Olettaa voi, että kyseessä on myös eräänlainen kosto Karlia korkeampaa statusta näytelmän alkupuolen kantaneelle vaimolle, jonka repliikit ovat täynnä inhoa ja vihaa miestään kohtaan. Ennen kuin Karl sanoo pystyvänsä tekemään ainakin yhden asian oikein, Véronique syöksee repliikissään vastenmielisyytensä aviomiestään kohtaan:

Véronique: Sinä voit sanoa aivan mitä tahansa, et ole kyvykäs järjestämään kahta lausetta, joissa olisi järkeä. Hah, hän on kaukana miehestä, jota rakastin. Voitonriemuisesta kapteenista, joka jätti paikkansa... tuolle!

Karl: Kelpaan ainakin yhteen asiaan... (*Karl kävelee Vincentin taakse ja hukuttaa hänet. Valérie saapuu.*)

169

Vaimon korkeampi status, määräysvalta ja komentelu saavat tästä yhteisen pojan taposta käännekohdan. Véronique huutaa esityksessä Karlin nimeä Karlin pitäessä Vincentin päätä desingakvaariossa pinnan alla. Tästä kohdasta Karl osoittaa asemansa yrityksen johtajana ja kostaa vaimonsa aiemmin syyttämät loukkaukset ja vihamielisyydet. Véronique esittää esimerkiksi aiemmin näytelmässä, ettei hän muista Karlin oikeaa nimeä, vaan kutsuu tätä kautta linjan Charlesiksi.¹⁷⁰ Véronique'n Charles -nimitys saattaa olla hänen oma käänöksensä kansainvälisessä yritysmaailmassa myyvämmästä nimestä. Hukutuskohtauksessa Véronique'n huutaminen jää epäselväksi ranskalaisesta lausumisesta johtuen: ei ole selvää, huutaako tämä ”Charlesia” vai ”Karlia”. Näytelmätekstissä Véroniqueille ei ole kirjoitettu repliikkiä, josta selviäisi, kumpaa nimeä hän huutaa. Vaikka Véronique muistaisikin yhtäkkiä Karlin oikean nimen, ei huudolla ole tämän väkivaltaiseen tekoon minkäänlaista vaikutusta.

Jos väkivaltaista kohtausta selitetään Karlin arvaamattomalla ja väkivaltaisella luonteella, voidaan esityksessä nähtävä julmuus yhdistää Antonin Artaud'n käsityksiin julmuuden teatterista. Antonin Artaud'ta vaivasi teostensa mukaan syvä viha sivistynyttä yhteiskuntaa ja ihmistä kohtaan. Teatteri kaipasi Artaud'n mukaan uudistumista niin kielessä, teatteritilassa kuin taustalla olevissa arvoissakin. Teoksessaan *Kohti kriittistä teatteria* Artaud kärjistää teatterin olevan verrattavissa ruttoon, joka paljastaa ihmisestä julmuuden uinuvat pohjamudat ja mielen vääristymät. Ruton tavoin teatteri oli Artaud'sta kriisi, joka purkautuu kuolemaan tai parantumiseen.¹⁷¹ Artaud pyrki

¹⁶⁹ Ugeux 2009, 28.

¹⁷⁰ Ugeux 2009, 5 – 6.

¹⁷¹ Artaud 1974, 37 – 39.

ravistelemaan olemassa olevia arvoja ja antamaan katsojalleen mahdollisuuden elpymiseen julmuuden näkemisen kautta. Artaud piti sivistynyttä ihmistä hirviönä ja teatteri pystyi näyttämään ihmisen petollisuuden julmuuden kautta.¹⁷² Artaud'n mukaan lavalla voi vedota välittömästi sellaiseen kauhuun ja julmuuteen, joka koskettaa katsojan elinvoimaa. ”Kaikki mikä toimii on julmuutta”, Artaud toteaa.¹⁷³ *SPRL* vie Karlin hahmossa julmuuden äärimmilleen. Karlin julmuus johtuu Artaud -luennassa yhteiskunnan rappiotilasta, johon ahneus ja loputon kilpailu on lopulta hänet henkilöhahmona vienyt. Katsojasta näyttää, että tappo syntyy kohtauksessa hetken mielihohteesta – kuin yllätyksenä tekijälle itselleenkin. Tappo on äärimäinen toiminta, jossa Karlin julma luonne paljastuu. Artaud'n tarkoituksena olikin paljastaa ihmiset sellaisina kuin he pohjimmiltaan todella ovat ja tässä sadistiselta vaikuttavassa teossaan Karl paljastuukin näytelmän pahaksi hahmoksi, kun taas Véronique edustaa henkistä väkivaltaa tappokohtaukseen asti. Karlin teon kylmyys ja äärimmäisyys viittaa päämäärätietoisuuteen ja varmuuteen omasta toiminnastaan.

Karl ei kuitenkaan täysin vastaa Fraserin esittelemää määritelmää varmasta ja yläluokkaisesta psykopaatista, jonka teon luonne ei häiritse häntä pienessäkään määrin.¹⁷⁴ Karlin hahmo toimii impulsiivisesti ja arvaamattomasti, muttei tekoa voida kuitenkaan pitää väkivaltaisesta teosta nauttimisena, kuten Itkonen sadismin käsitteen *Udessa kielioppaassaan* määrittelee.¹⁷⁵ Karl tuntuu toimivan hetken mielihohteesta ja adrenaliinin voimalla, mutta väkivallasta saatava nautinnontunne liittyy enemmän Véroniquelle aiheutettuun mielipahaan ja kostonjanon sammuttamiseen kuin tunteeseen, jonka itse väkivallan toteuttaminen tuottaa.

Teemu Mäki nimeää tarkoituksettoman väkivallan ”kivaksi” väkivallaksi. Kivaa väkivaltaa harjoitetaan sen itsensä vuoksi eikä sen tekijälle seuraa teostaan mitään selkeää palkintoa, vaikka se voi pahimmillaan tuottaakin tälle kestävästi mielihyvää.¹⁷⁶ *SPRL*:ssä Karlin tuntemuksista hukutuskohtauksen jälkeen voi aistia kostonriemun sekä syyllistämisen antaman helpotuksen: Karl kääntää seuraavan repliikkinsä muille huoneessaolijoille ja syyttää heitä, ettei kukaan heistä pysäyttänyt hänen kättään ja heistä kaikista kuuluu loputon nauru.¹⁷⁷ Karl siis syyttää siis samalla muita itsetarkoituksellisesta väkivallanteosta nauttimisesta, mutta tämä ei silti osoita hänen saaneen

¹⁷² Artaud 1974, 11.

¹⁷³ Artaud, 106 – 107.

¹⁷⁴ Fraser 1974, 24.

¹⁷⁵ Itkonen 2000, 331.

¹⁷⁶ Mäki 2005, 51.

¹⁷⁷ Ugeux 2009, 28.

tyydytystä itse teostaan. Fraserin mukaan väkivalta taiteessa paljastaa aina ihmisten todellisen luonteen: hänen levottomuutensa ja halun tuhota.¹⁷⁸

Motiivi Karlin toimintaan löytyy näytelmän sisältäkin kostosta. Näytelmän alussa esitettävässä Vincentin monologissa kerrotaan, että Véronique ja Karl erosivat myöhemmin Véronique'n petettyä miestänsä Karlia heidän yhteisen työtoverinsa kanssa.¹⁷⁹ Myöhemmin Karl vihjaa Véroniqueelle, miten kevytkenkäisenä ja halpana hän tätä pitää:

Karl: Ei sillä ole väliä, tärkeintä on kohdata toinen silmästä silmään. Viis veisata niistä kaikista kyrvistä, joita on tai ei ole imenyt...

Véronique: Minusta sinä annoit itsestäsi hyvän kuvan. Vai kuinka, Charles?¹⁸⁰

Olettaa myös voi, ettei Vincent alunperinkään ole Karlin poika vaan vaimon syrjähyypyn tulos, jo edesmenneen työkaverin biologinen lapsi. Vincent on Karlille vain ja ainoastaan työtoveri, jonka kanssa hänellä on etäiset ja penseät välit. Vincentin tappaminen on Karlille yhtäkkiä aukeava mahdollisuus kostaa Véroniqueelle tämän petollisuus ja vuosien myötä heidän välilleen kasvanut katkeruus. Karlilla ei siis tämän tulkinnan mukaan ole poikaa itsellään ollenkaan. Hän on joutunut tästäkin huolimatta teeskentelmään yritysmaailmassa, että Vincent on hänen poikansa ja tätä kautta hän on perheellinen ja normaali - hyvä mies:

Karl: [- -] He luulivat typerästi, että auttaisin heitä, etten voisi olla niin tunteeeton, että minulla muka olisi sydän. Koska minulla omakin poika... alhainen karjalauma!¹⁸¹

Karlin teon pahuus on kiistämätöntä, mutta tämä absoluuttinen julmuus paljastuu vasta tämä konkreettisen ja väkivaltaisen kohtauksen jälkeen. Ennen hukutuksen sisältämää käännekohtaa Karlia on pitänyt vaarattomana Véronique'n häneen kohdistuneen haukkumisen, hänen koomisten pyörätuolisisääntulojensa sekä yksinkertaisen valittamisen takia. Karl esitelläänkin yleisölle näytelmän alussa ensimmäisessä kohtauksessa siten, että hänellä on teippiä nenänpäässään. Hänestä on siis annettu tavalla tai toisella tahallinen seniili ja koominen vaikutelma, jonka absoluuttisen väkivaltaisen kohtaus näytelmän loppupuolella muuttaa. Todellisena verenimijänä esiintyvä vaimo Véronique näyttäytyy *SPRL*:ssä heikkona vasta anoessaan Karlia säästämään heidän poikansa hengen.

¹⁷⁸ Fraser 1974, 109.

¹⁷⁹ Ugeux 2009, 3.

¹⁸⁰ Ugeux 2009, 6.

¹⁸¹ Ugeux 2009, 26.

4.2 Abad hyvään pyrkivänä tappajana

Jos Karlin teon motiivi *SPRL*:ssä voidaan luokitella kostoksi, Abadin murhatyön motiivi jäänee monitulkintaisemmaksi. Abad ampuu parhaan ystävänsä Charlesin, jonka kanssa he ovat jakaneet ”niin rahansa kuin kurjuuden kutinansa”, kuten Charles ensimmäisessä monologissaan Abadille ilmaisee.¹⁸² Kahden eri tavalla hyljeksityn miehen ystävyys näkyy heidän alkunäytelmän tavassa kävellä käsikkäin ja Abadin eleessä koittaa antaa Rodolfelta saamaansa kalashnikovia Charlesille. Lopun ampuminen on Abadilta yllättävä ratkaisu siihen nähden, että hän on koko näytelmän ajan toiminut muiden kuin itsensä hyväksi. Hän pelastaa Kochin itsemurhayritykseltä eli nostaa tämän joesta, Abad ottaa myös Rodolfelta kalashnikovin, jota tämä kovasti tälle tyrkyttää ja koittaa antaa asetta ystävälleen myöhemmin. Lisäksi Abad kuuntelee niin äiti Cécilen, ystävänsä Charlesin ja isä Rodolfen nimittelyt neekeriksi ja pahan onnen tuojaksi sekä lainaa kaikki rahansa Charlesille, jotta tämä voisi näyttäytyä sihteeri Monique’n silmissä varakkaana miehenä. Kochin hän ampuu liikemiehen omasta anelusta ja on näin toiminut näytelmän tarinassa alusta loppuun muiden toiveiden sanelemana. Ensimmäinen vastus hänen käskyttämiseensä onkin aivan näytelmän lopussa, kun hän päättää ampua Charlesin. Abadin kiltin luonteen perusteella ratkaisu on hämmentävä ja sen purkaminen vaatii näytelmän aiempien tapahtumien analysointia Abadin kannalta.

Motivaationa Abadin suorittamaan ystävänsä tappoon voi olettaa kahta syytä: joko hän tekee sen täysin egoistisista syistä häneen kohdistuneeseen rakenteelliseen alistamiseen ja henkisen väkivallan vastauksena. Hän kostaa lopullisella tavalla nimittelynsä ja sen, että häntä pidetään täysin arvottomana satama-alueen yhteisössä. Aseen omistaminen ja sen käyttö antaa hänelle yhteisössä vallan mahdollisuuden tavalla, jota hänellä ei ole aiemmin ollut. Tappamalla Charlesin, hän kostaa tälle kerralla kaikki loukkaukset ja purkaa kertyneen katkeruutensa yhdellä ainoalla iskulla. Toinen vaihtoehto kostolle voi olla pyrkimys yhteiseen hyvään. Kuten Teemu Mäki teoksessaan *Näkyvä pimeys* kirjoittaa, väkivalta voi pyrkiä myös luonteeltaan positiivisiin tuloksiin. Yhteiskunnallisissa oloissa olemme antaneet väkivaltamonopolin armeijalle, poliisilaitokselle ja oikeuslaitokselle, ja he ovat myös niitä tahoja, joille olemme sallineet oikeuden myös fyysiseen väkivaltaan kuten kehon vangitsemiseen ja pakottamiseen. Tietyissä oloissa hyväksymme myös

¹⁸² Koltès 1986, kohta 3.2.

väkivallan, jolla on selkeä pyrkimys yhteisen hyvän tuottamiseen. Esimerkiksi Irakin sota on ollut joistakin tahoista oikeutettu, kun sitä on perusteltu yhteishyvään tähtäävillä tavoitteilla.¹⁸³

Abad ei tapa Charlesia itsepuolustuksesta, jota usein pidetään hyväksyttynä ruumillisen väkivallan muotona, mutta hänen motiivinsa tekoon voi olla pyrkimys parantaa Charlesin kuoleman kautta oloja satama-alueella, josta kaikki henkilöihahmot ovat pyrkineet pääsemään pois. Charles on ollut joukosta se, joka saa aikaan ympärillään olevissa pyrkimystä lähteä alueelta ja hänen voi tulkita rikkoneen alueen tasaisen elämänrytmin pakkomielteellään hyötyä liikemis Kochista ja Monique’sta ja päästä satamalaiturilta ainakin toiselle puolen jokea. Kochin ja varsinkin Charlesin ampumisen jälkeen alueella on mahdollisuus löytää tasapaino hämärällä laita-alueella. Charles on kuitenkin ollut näytelmän henkilöistä se, joka aiheuttaa Claïressa ahdistusta ja pakonomaista halua päästä alueelta jonnekin. Isoveljen mahdollinen lähteminen saa hänet hakemaan turvaa ja antautumaan Charlesin hyväksikäyttävälle ystävälle Fakille. Charlesin kuoleman myötä myös halu lähteä pois voi tyyntyä ja mahdollisuus tasapainoiseen yhteisöön saattaisi viimein olla mahdollinen. Abadin voi olettaa myös uhraavan itsensä tämän paremman elämän vuoksi: hänellä on satama-alueella selkeästi sosiaalisista luokista alin ollessaan maahanmuuttaja ja tummaihoisen. Häntä on moneen otteeseen uhkailtu mahdollisella väkivallalla, jos hän ei tottele hänelle annettuja käskyjä. Esimerkiksi Rodolfe käytännössä pakottaa Abadin ottamaan häneltä aseensa ja käyttämään sitä Kochin teloittamiseen.

Rodolfe: Jos et nyt nekeri tapa tällä sitä läskiä, kävelen itse toiselle puolelle kertomaan keventynein askelin, että näin jonkun pitelevän kalashnikovia täällä niin kuin näen sinun pitelevän nyt ja käsken niitä piirittämään korttelin joukolla, koska juokset nopeasti ja äänettömästi ja saat turpaasi.¹⁸⁴

On siis hyvin todennäköistä, että tarinan sisäisessä maailmassa Charlesin ampuminen johtaa Abadin teloittamiseen tai vähintään pahoinpitelyyn, hänen tapettuaan henkilö, jota monet varmasti pitivät ystävänään huolimatta Charlesin itsekkyydestä ja rakkaudettomuudesta. Esimerkki Charlesin luonteesta on kohtaaminen, jossa hän ja Fak väittelevät Claïren pahoinpitelystä. Charlesin mukaan Claïre tulisi hakata siitä syystä, että hän oli liian myöhään ulkona pojan kanssa. Claïre hakeutuu myöhemmin näytelmässä Charlesin luo ja pyytää, etteivät he hyvästelisi. Charles toteaa: ”Ei se nyt ole iso juttu. Yhtenä päivänä en vain ole enää täällä. Muistat paikan, jossa näit minut viimeisen

¹⁸³ Mäki 2005, 22 – 23.

¹⁸⁴ Koltès 1986, kohta 5.3.

kerran ja etsit minua sieltä löytämättä. Siinä kaikki.”¹⁸⁵ Abadin suorittama tappo estää Charlesia satuttamasta enää muita tai aiheuttamasta alueelle Charlesin aloittamaa muuttoliikettä. Niin perheellä kuin satama-alueella on mahdollisuus aloittaa elämä uudestaan Charlesin väkivaltaisen kuoleman jälkeen.

4.3 Vincent ja Claire väkivallan uhreina

Karlin väkivalta kohdistuu hänen aikuiseen poikaansa Vincentiin. Vincent on näytelmässä koulunsa käynyt nuori pukumies, jolla on hyvät käytöstavat, opetellut arvot ja kaunis avovaimo Valérie. Vincent jää näyttämösovituksessa hieman taustalle Karlin ja Valérien kiivaiden keskusteluiden viedessä huomiota. Vincent näyttäytyy isänsä uralle ajautuneena kilttinä poikana, joka on kuitenkin valmis jatkamaan perheyrittystä hinnalla millä hyvänsä. Vincentin ja Karlin välit eivät ole näytelmässä lämpimät, mutta niin ne eivät ole muidenkaan henkilöhahmojen välillä. Heidän välinsä eivät joka tapauksessa ole erityisen vihamielisetkään. Katsoi *SPRL*:ää kuinka tahansa, Vincentin hukuttaminen on aina yllätys. Miksi Vincent? Miksi ei esimerkiksi vihainen vaimo Véronique tai uusi yrityskumppaniehdokas Valérie?

John Fraserin mukaan jo 1960 -luvulla oli aistittavissa tendenssi, jonka mukaan lavalla nähty väkivalta ei tuntunut juuri missään. Yleisö alkoi kerjätä shokeeraamista ja tästä vastareaktiona teatterissa alettiin järkyttää katsojia satuttamalla lavalla viattomia ja avuttomia henkilöhahmoja.¹⁸⁶ Viattomien satuttaminen on katsojista häiritsevää. Fraser viittaa myös siihen, että taiteissa ja viihteessä esitellään usein henkilöhahmoja, joiden ei missään nimessä olettaisi päätyvän uhreiksi, ja nämä väkivallanteot hämmentävät ja närkästyttävät katsojaa. Viaton uhri sisältää epäluonnollisen väkivallan ajatuksen. Toisaalta viatonta hahmoa vastaan hyökkääminen perustuu myös yllättävyyteen ja erikoisuuteen. Fraser esittää esimerkkinä Cecil B. DeMillen elokuvan *The Plainsman*, joka jäi lapsuudesta hänen mieleensä juuri siitä syystä, että Gary Cooperin esittämä sankari saa lopussa luodin niskaansa.¹⁸⁷ Katsoja pitää väkivallantekoa epäoikeuden mukaisena ja ärsyttävänä, mutta toisaalta ärsytystä voi tuntea myös siitä, ettei tunne syyllisyyttä. Fraser puhuu myös viattoman hahmon herättämästä ärsytyksestä.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Koltès 1986, kohta 2.2.

¹⁸⁶ Fraser 1974, 44.

¹⁸⁷ Fraser 1974, 72 – 74.

¹⁸⁸ Fraser 1974, 59.

Ongelmaksi katsojan kannalta muodostuu se, että Vincentin hahmo on kaikista henkilöistä helpoiten samaistuttavissa: hän on tavallinen, mukava nuori mies, jolla on ystävällinen katse. Hänen voi ajatella jo alkumonologistaan lähtien kyseenalaistavan yritysmaailman teennäisyyttä ja monissa konfliktitilanteissa hän väistyy isänsä tieltä. Tästä huolimatta hän koittaa sovittelevasti puolustaa avovaimoaan Valérieta, jota Karl painostaa soittamaan pianoa häntä viihdyttääkseen.¹⁸⁹ Vincent on pitkälti myös sivuunvetäytyjä ja pohdiskelija. Hänen monet repliikkinsa esitetään siten, että hän puhuu itsekseen eli käytännössä yleisölle. Vincent pohtii työnkuvaansa ja arvostelee sitä eikä välillä tunnu olevan ollenkaan mukana siinä, mitä tapahtuu hänen ympärillään. Katsojana Vincentiä on helppo jäädä seuraamaan ja samaistua hänen ihmettelyynsä ja herkkyyteensä. Näyttelijä Yoann Blanc on komea, hyvävartaloine ja vaalea mies, joka jo nuoren ikänsä ja sympaattisuutensa takia tuntuu katsojasta samaistuttavalta päähenkilöltä. Tämän takia Vincentin kuolema tuntuu erittäin epäoikeudenmukaiselta ja vastenmieliseltä. Vincent on *SPRL*:ssä Karlille ainoa miespuolinen väkivallan kohde. Bisnesmaailma näyttäytyy helposti maskuliinisena maailmana, jolloin Vincentiä pitäisi luonnollisena yrityksen jatkajana isälleen Karlille. Isä kuitenkin tappaa tämän maskuliinisen yrityksen jatkajan ja jättää yrityksen jatkamisen näin Vincentin avopuolisolle Valérielle, joka osoittaa yllättävän kovapintaisuutensa vasta väkivaltaisen tapon jälkeen. Väkivalta liittyy ajattelussamme maskuliinisuuteen. Hotinen kärjistää artikkelissaan, että kaikki naisten toteuttama väkivalta on vain joko miesten väkivallan matkimista tai liittyy koston aiheuttamaan motivaatioon.¹⁹⁰ Karl teollaan tuhoaa toisen maskuliinisen osapuolen perheytyksestään ja jäljelle jäävät vain naiset. Feminiinisyteen yhdistettävä Vincentin kiltteys tuhotaan väkivalloin yrityksen erilaisen tulevaisuuden ja Véronique'lle kostamisen vuoksi.

Naiseen kohdistuvaa väkivaltaa selkeimmillään edustaa Clairen raiskaus näytelmässä *Quai ouest*. Claire on Charlesin pikkuvanha ja omapäinen pikkusisar, joka hallitsee niin väittelyt Fakin kanssa kuin epätasapainoisen äitinsä käsittelyn. Hän on keksinyt tavan kasvaa nopeasti aikuiseksi juomalla kahvia pystyen näin valvomaan yöt Charlesin tavoin. Hänen haaveensa ei välttämättä ole päästä pois satama-alueelta vaan paremminkin päästä mukaan poikien tekoihin ja yhdessäoloon. Claire seisoo näyttämötoteutuksessa lavan etuosassa kädet puuskassa ja kiukuttelee Charlesille ja Fakille:

¹⁸⁹ Ugeux 2009, 19.

¹⁹⁰ Hotinen 2003, 10.

Claire: [--] Kerron äitille ja järjestän kohtauksen. Tehän ette häivy ilman kohtausta tai otatte minut mukaanne. Keskenään naureskelevat pojat, tuo auto, niin kuin kaikki muukin, suututtaa minua! Juon kahvia kunnes kuolen. Viekö se kauan, että oppii puolustamaan itseään?¹⁹¹

Clairin repliikki paljastaa hänen uhittelevan lapsellisuutensa, mutta myös kyvyn toimia ja tehdä päätöksiä itsenäisesti alueella, jossa hänellä ei esitellä olevan juurikaan muita ystäviä kuin veljensä ja tämän toveri Fak. Clairin toive tulla hyväksytyksi ja otetuksi mukaan poikien suunnitelmiin nousee hänen toimintaansa ohjaavaksi tavoitteekseen. *Quai ouest* on osittain myös nuoren tytön kasvutarina, jossa tuen ja rakkauden puute perheeltä ajaa hänet hakemaan lohtua viattomuutta hyväksikäyttävältä mieheltä. Fakin taito hyödyntää Clairin epävarmuutta ja naiiviutta johtaa siihen, että Claire antautuu tapaamaan Fakin yöllä tietäen, että sovituksessa paikassa tapaaminen tarkoittaa seksuaalista kanssakäymistä. Tieto Charlesin lähtemisestä satama-alueelta tekee Clairesta onnettoman ja tätä surua Fak käyttää säälimättä hyväkseen:

Claire: Olen hyvin onneton.

Fak: Oikeasti onneton myöntyisi välillä. Kieltäytyjä on ainakin osittain onnellinen.

Claire: En ole silti enää yhtään onnellinen.

Fak: Jos se on totta, sinun on sanottava kyllä.

Claire: Kyllä.¹⁹²

Kuten *SPRL*:ssä hukutetun Vincentin, myös Clairin kohtalo tuntuu epäoikeudenmukaiselta. Hän on sympaattinen voimakastahtoinen tyttö, jonka sukkelan väittelytahdon ja lavalla otetut taisteluliikkeitä muistuttavat askellukset tekevät hahmosta rohkean ja veikeän. Claire on synkkien Charlesin, Cécilen ja Rodolfen ohella koominen ja eläväinen hahmo, jonka taistelutahdon katsoja tahtoisiksi pysyvän yllä loppuun asti. Juha-Pekka Hotisen mukaan katsojan kokemus lavalla esitettävästä väkivallasta on voimakkain silloin, kun se kohdistuu kaikkein puolustuskyvyttömimpiin hahmoihin.¹⁹³ Naisen ollessa heikompana nähtävä sukupuoli, väkivalta tuntuu katsojasta erittäin epäoikeudenmukaiselta kohdistuessaan nuoreen tyttöön. Vincentin olisi voinut odottaa *SPRL*:ssä olevan kyvykäs estämään häneen kohdistuvan väkivaltaisen teon hänen edustaessaan ”vahvempaa sukupuolta” hänen hyökkääjänsä tavoin. Lähtökohtaisesti naisen olettaa helposti olevan miestä heikompi ja kyvyttömämpi sukupuoli vastustamaan tähän kohdistuvaa väkivaltaa. Katsoja joutuu Clairin raiskausta todistaessaan vahvistamaan yleisen käsityksen, jonka mukaan nainen ei ole tarpeeksi vahva estämään häneen kohdistuvaa tarkoituksellista väkivaltaa.

¹⁹¹ Koltès 1986, kohta 2.3.

¹⁹² Koltès 1986, kohta 4.2.

¹⁹³ Hotinen 2003, 8.

Clairen hyväksikäyttö tuntuu lannistavalta takaiskulta katsojan seurattua häntä vahvana ja omapäisenä tyttönä, joka toistuvasti on onnistunut kieltäytymään Fakin houkuttelulta. Vaikka itse raiskauskohtaus on estetisoitu, se ei vähennä ärsytystä näytelmän sisäisestä faktasta, että Claire antaa Fakin tehdä itselleen jotain, mitä hän ei toivonut. Vastenmielisyyttä Clairen kohtaloon lisää repliikki, jolla hän vielä viime hetkellä yrittää perääntyä vetoamalla siihen, että häntä pelottaa. Clairen uhrilahmon taustalta nousee myös elävä heijastus todellisuudessa tapahtuvaan naisiin ja tyttöihin kohdistuvaan väkivaltaan ja hyväksikäyttöön. Clairen kehoon kohdistuva väkivalta avaa diskurssia toisen kehon loukkaamisesta ja väkivaltaisesta hyödyntämisestä, ja katsojan sääli kohdistuu ennenkaikkea nuorempaan ja heikompaan Claireen. John Fraser kirjoittaa heikkoihin samaistumisen poliittisuudesta, että katsojien toivoessa shokkeja ja väkivaltaa teatterissa, on uskallettu enemmän ja enemmän vahingoittaa lavalla ja elokuvissa juuri kaikkein puolustuskyvyttömintä hahmoa.¹⁹⁴ Kun Vincent on *SPRL*:n sympaattinen ja sivuunvetäytyvä hahmo, Claire on eloisa ja itseään tykötuova henkilö *Quai ouestista*. Kiltteydestä ja muiden itsekkyydestä heidät molemmat uhrataan välikappaleena jonkin toisen päämäärän vuoksi. Vincent on Karlille koston väline, Claire on Fakille nautinnon ja vallantunteen lähde. Heidän kohtalonsa näytelmissä ovat molemmat häiritseviä siitä syystä, että he ovat viimeisiä kaikista, jotka kostaisivat tai nousisivat vastaan heitä vahingoittavia mieshahmoja.

4.4 Kosto äidille – Véronique kärsijänä

Kun Karl hukuttaa *SPRL*:ssä poikansa Vincentin hänen vaimonsa Véronique'n häntä alentavien sanojen jälkeen. Véronique'n mukaan Karl ei muistuta enää vähääkään sitä miestä, johon hän on aikoinaan rakastunut. Tähän Karl vastaa, että hän pystyy tekemään kuitenkin yhden asian ja tappaa heidän yhteisen ja oletettavasti ainoan lapsensa toimistossa olevaan akvaarioon. Vaikka kollektiivinen tunnelma on suhteellisen välinpitämätön ja väkivaltaiseen tekoon reagoiminen huomaamatonta ja kylmää, voidaan Véronique'n olettaa kärsivän tapahtumasta eniten. Véronique on hukutuskohtauksen alkaessa ylipäänsä näytelmän ainoa henkilö, joka reagoi tapahtumaan. Hän nousee sohvalta ja huutaa Karlin nimeä koittaen saada tämän havahtumaan ja lopettamaan Vincentin pään painamisen akvaarion veden pinnan alle. Muut perheenjäsenet Vincentin avovaimo mukaan luettuna eivät käyttäydy tämän ulkoisen syyn johdosta mitenkään edellisistä kohtauksista poikkeavasti ja heidän voidaan tästä syystä tulkita hyväksyvän tapahtuvan tapon. Miksi Véronique on ainoa, joka pyrkii puuttumaan väkivallantekoon? Muiden voi olettaa jättää toimimasta joko

¹⁹⁴ Fraser 1974, 44.

pelosta tai haluttomuudesta joutua itse väkivallan kohteeksi. Véronique'n voi myös olettaa tarkoittavan repliikillään ”Hah, hän on kaukana miehestä, jota rakastin. Voitonriemuisesta kapteenista, joka jätti paikkansa... tuolle!”¹⁹⁵, että Vincent jatkaa Karlin asemaa johtajana. Repliikki osoittaa Véronique'n tässä tapauksessa myös irvailevan Karlille, että hän luovuttaa paikkansa ”tuolle” eli hänen kilttinä esitetyle pojalleen Vincentille. Karl voi siis tappa Vincentin kokiessaan asemansa uhatuksi yrityksen pitkäaikaisena johtajana.

Voidaan myös tulkita, että Vincent on osoittautunut yritykselle tarpeettomaksi ja sen tulevaisuus näyttäytyykin yhtäkkiä valoisampana ilman Vincentin osaa yrityksen toiminnassa. Vincent uhrataan kollektiivisesti yrityksen paremman jatkon puolesta. Véronique pyrkii kuitenkin estämään tämän ratkaisun. Karl kostaa tapossaan vaimolleen, joka on juuri säittänyt tätä Karlin tarpeettomuudesta ja surkeudesta. Kyse ei luultavasti ole pelkästään näistä yksittäisistä loukkauksista, joita Véronique viljelee kielenkäytössään jatkuvasti, vaan parisuhteessa pitkittyneesti kasvaneesta vihasta, joka purkautuu yllättävällä tavalla. Karlhan voisi vaihtoehtoisesti hukuttaa jonkun muunkin perheenjäsenensä, kuten itse Véronique'n, mutta hän valitsee hetken mielihohteesta akvaariota tarkastelevan Vincentin. Teollaan hän kostaa jo keski-iän ylittäneelle Véronique'lle pahimmalla mahdollisella tavalla: tappamalla hedelmällisen iän ohittaneen äidin ainoan pojan ja katkaisemalla tätä kautta Véronique'n suvun jatkumisen. Kyseessä on oletettavasti nimenomaan Véronique'n biologinen lapsi ja Karlille jäänyt ikävä todiste vaimon pettämisestä ja rakkaudettomuudesta. Vincent itsessään merkitsee moninkertaisesti enemmän tunnetasolla Véronique'lle kuin entiselle miehelleen Karlille. Näytelmäteksti vihjaa Véronique'n repliikissä myös mahdollisuuteen, että Karl ei koskaan pystynyt saamaan lapsia Véronique'n kanssa. Kun Vincent osoittautuu näytelmässä heikkona, hänen äitinsä solvaa tätäkin vertaamalla häntä Karliin. Repliikki tarjoaa myös sen mahdollisuuden, että Karl on joskus yrittänyt olla Vincentille isä tai Véronique on puhunut Karlista Vincentille isänä.

Vincent: Jokainen uusi tapaaminen pitäisi aloittaa avoimin mielin, ilman ennakkoluuloja. Antaa mahdollisuus oppia uutta ja luoda kontakti toiseen.

Véronique: Todellakin, sinullehan se sopisi! Pyyteetön ja hedelmällinen yhteys... kun itse on steriili... Sellainen poika kuin isäkin!¹⁹⁶

Perheenjäsenen tappaminen koston sille, jolle tapettu merkitsee eniten, on jo antiikin tragedioissa esiintynyt väkivallanteko. Tragedioissa isät uhraavat tyttäriään esimerkiksi jumalten

¹⁹⁵ Ugeux 2009, 28.

¹⁹⁶ Ugeux 2009, 13.

lepyttelytarkoituksessa ja kostona äiti murhaa miehensä tai poikansa. Esimerkkeinä antiikin tragedioista voisi mainita Aiskhyloksen *Oresteia* –triologian (458 e.a.a), jossa kuningas Agamemnon uhraa tyttärensä Ifigenian, josta kostona vaimo Klytaimnestra murhaa miehensä Agamemnonin. *Oresteian* jatko-osassa Orestes kostaa äidilleen isänsä murhan ja tappaa tämän ja hänen rakastajansa Aighistoksen sisarensa Elektran avustamana.¹⁹⁷ Antiikin tragedioissa kostetaan tavanomaisesti tappamalla vihamiehensä rakkain perheenjäsen: äidit tappavat miestensä poikia ja miehet vaimojensa tyttäriä. *SPRL*:ssä Véronique'lle rakkain on hänen ainoa jälkeläisensä Vincent. Karl ei oletettavasti tunne poikaansa Vincentiä kohtaan niin suurta kostonhimoa kuin Véronique'a, joka teosta kärsii äitinä eniten.

Jos *SPRL*:ssä tapahtuvaa Vincentin tappoa tulkittaisiin Ugeux'n alkuperäisen näkemyksen mukaan, jossa Karl tappaa poikansa tämän rakastajan ja äitipuolen edessä, teko olisi vaikeammin selitettävissä kostona Véronique'lle vaan pikemminkin Karlin ex-vaimolle, jota näytelmässä ei siis Ugeux'n mukaan edes esitellä. Tällöin Karlin teko tuntuisi olevan suunnattu joko Vincentin naisystävä Valérielle, joka ei kuitenkaan reagoi siihen millään tavalla. Véronique'n ollessa ainoa tekoon reagoanut, voisi hänellä olettaa olevan rakastavia tunteita Vincentiä kohtaan, jolloin tarinan pohjavire viittaa uskottomuuteen ja kolmiodraamaan pojan, tämän isän ja uuden äitipuolen välillä. Tämä taustatarina on näkemykseni mukaan vähemmän perusteltu, mutta myös mahdollinen ja viittaa samanlaisiin juonikuvioidiin kuin antiikin draaman perhetragedioissa. Pitäydyn kuitenkin analyysissäni, jonka mukaan Véronique on Karlin ex-vaimo ja Vincent hänen biologinen poikansa.

Euripideen *Medeiassa* (431 e.a.a) Medeian rakastaja Jason hylkää tämän uuden rakastajan ja valtakunnan tähden. Hylätyksi tultuaan Medeia ei keksi muuta kostontietä kuin tappaa heidän yhteiset poikansa, jotka hän tietää Jasonille hyvin rakkaiksi. Tätä ennen Medeia on myös tappanut Jasonin uuden puolison, Kreonin tyttären - Korintin tulevan hallitsijattaren. Jasonille poikien menetys tarkoittaa myös hänen koko tulevaisuutensa tuhoa:

Jason: Sinä iljetys, sinä inho, kammottavin nainen, Jumalille, minulle ja koko ihmiskunnalle!
Sinä hirvesit työntää miekan omiin lapsiin, jotka synnytit! Ja tuhosit minut, jäin ilman lapsia!
[- -] Minä voin vain vaikeroida kohtaloani. Ei ole mitään hyötyä uudesta avioliitosta,
[sic] Eivätkä lapset jotka siitin ja kasvatin, ole elossa, [sic]Puhumassa kanssani – kaiken menetin.”¹⁹⁸

¹⁹⁷ Aiskhylos 1991.

¹⁹⁸ Euripides 1999, 46.

Jasonin kohtalo vastaa eri sukupuolen näkökulmasta Véronique'n kohtaloa: hän menettää Vincentin kuoleman kautta toiveen jälkeläisten tuomasta onnesta ja mahdollisuudesta inhimilliseen perhe-elämään, jota *SPRL*:n perheyritys ei vastaa. Karl tekee tyhjäksi toiveen paremmasta elämästä ja todellisuus muuttuu äidin näkökulmasta entistä kamalammaksi. Tapon jälkeen Véronique istuu toimeettomana ja lamaantuneena. Hänen Karlia lopulta alempi statuksensa henkilöahmona paljastuu hänen ollessaan kuitenkin liian heikko mennäkseen fyysisesti tapon väliin. Kun Karl pystyy hetkessä ryhtymään sanoista tekoihin, Véronique pysyy verbaalisena loukkaajana ja myös vastustajana.

Véronique on *SPRL*:ssä ainoa, joka edes sanallisesti hyökkää johtajahahmona pidettävää mieshenkilöä vastaan muiden ollessa niin kutsutusti Karlin myötäilijöitä. Véronique on myös *Quai ouestin* henkilöahmoihin verrattuna korkea-arvoinen nainen, joka vastustaa voimalla tyrannimaista miesjohtajaa. *Quai ouestissa* äiti Cécile hyökkää henkisesti väkivallalla tytärtään ja Abadia vastaan. Näitä henkilöahmoja Cécile myös pitää itseään alempiarvoisina, ja hän ei toisaalta uskalla vastustaa miestänsä Rodolfea saati muita mieshenkilöitä. Véronique'ssa on siis maskuliinista voimaa hänen käyttäessään henkistä väkivaltaa vallankäyttäjämiestään vastaan. Véronique'n väkivaltaisuus jää kuitenkin vain tälle henkisen väkivallan tasolle eikä hän koskaan fyysisesti nouse vastaan tai käytä ruumiillista väkivaltaa ketään kohtaan. Hän hyökkää Karlia vastaan *SPRL*:ssä toistuvasti sanoin, muttei pysty hädän hetkelläkään kuin suullisesti vetoamaan mieheensä. Hänen valtansa perustuu henkiseen väkivaltaan, joka kuitenkin on voimatonta verrattuna ruumiillisen väkivallan voimaan ja vaikutukseen. Véronique on siis niin hyvässä kuin pahassa vain suunsoittaja, kykenemätön siirtymään sanoista tekoihin eikä hänen henkinen valtansa kannakaan yllättävän väkivallanteon yli. Karlin suorittama tappo osoittaa siis konkreettisten asioiden tasolla hänen vahvuutensa vaimoonsa verrattuna ja Véronique alistuu kohtaloonsa jäädessään kykenemättömäksi asettumaan miehensä ja poikansa väliseen kamppailuun.

4.5 Väkivaltainen kohtaaminen käännekohtana

Aristoteleen mukaan tragedian juoneen kuuluvat *peripetia* eli toiminnan kääntyminen vastakkaiseksi, tunnistaminen sekä kärsimys.¹⁹⁹ Vaikkei *SPRL* olekaan aristoteelinen tragedia, kärsimyksen esittäminen on selkeä osa näytelmän maailmaa. Hukutuskohtaaminen oli huomattu kritiikeissä ja sitä pidettiin yllättävänä. Suna Vuori paljastaa kritiikissään loppukohtaamisen ja lavalla esitettävän tapon johtuen siitä, että *SPRL*:n pystyi näkemään Suomessa vain Tampereen teatterikesässä 2009.²⁰⁰ Suna Vuori täydentää sähköpostiviestissään vastausta *SPRL*:n hukutuskohtauksesta kirjoittamiseen:

[- -] Mikäli jokin kohtaaminen on mielestäni näytelmän kokonaisanalyysin kannalta olennainen, kirjoitan siitä. Ilman konkreettisia, esityksen ja tarpeen vaatiessa myös draaman juonen ***lukijoille*** avaavia yksityiskohtia tai esimerkkejä on varsin vaikea kirjoittaa teoksen sisällöstä.²⁰¹

Kritiikin ei siis ollut tarkoitus saada esitykselle katsojia vaan eritellä ja analysoida siinä nähtyä ja koettua ja liittää arviointi antamaan kuvaa myös teatteritapahtumasta. Ennen kaikkea hukutuskohtaaminen avaa *SPRL*:n kokonaisuuden kiistämättömällä tavalla ja sen huomioiminen ja mainitseminen kritiikeissä tukee näytelmän ymmärtämistä. *SPRL* huipentuu tähän lopun tappoon. John Fraserin mukaan katsojaa provosoi väkivalta ja tuhoaminen, jotka esitetään täysin luonnollisina tapahtumina. Katsoja voi hänen mukaansa myös viehättyä tapahtuman kamaluudesta, koska mitä normaalimpana se esitetään, sitä vähemmän katsoja tuntee tarvetta taistella sitä vastaan.²⁰² Tähän tapahtuman luonnollisuuden Vuorikin kritiikissään viittaa: väkivallan teko oli raju, mutta se ei tunnu hätkähdyttävän katsojia varten luodussa ihmissyöjämäisessä liike-elämässä.²⁰³ Aristoteelista peripetiaa eli todellista käännekohtan luonnetta, joka muuttaa jo nähdyn tarinan *SPRL*:n hukutuskohtaaminen ei vastaa täysin juuri muiden henkilöhahmojen välinpitämättömän suhtautumisten vuoksi.

Quai ouestissa yllättäviä käännekohtia eivät ole Clairen raiskaus tai liikemies Kochin kuolema, sillä tapahtumat ovat selkeä jatkumo Fakin manipuloinnille sekä Kochin omalle tavoitteelle päästä

¹⁹⁹ Aristoteles 1982, 35 – 36.

²⁰⁰ Vuori 7.8.2009 *HS*.

²⁰¹ Suna Vuoren sähköpostiviesti 13.7.2010 Anja Keräselle. Kirjoittajan hallussa.

²⁰² Fraser 1974, 125.

²⁰³ Vuori 7.8.2009 *HS*.

hengestänsä tehtyään miljoonien kavalluksen. Väkivaltaiset kohtaukset eivät muuta tarinan kulkua tavoilla, joita voisi pitää selkeinä käännekohtina. Tätä käännekohtaa eli peripetiaa *Quai ouestista* on yleisesti vaikea löytää. Lopun tappoa, jossa Abad ampuu ystävänsä Charlesin, voisi paremminkin pitää näytelmän yllättävänä loppuratkaisuna, jonka jälkeiset tapahtumat jäävät katsojalle mysteeriksi. Jos Charlesin tappaminen olisi näytelmän aristoteelinen käännekohta, katsojat näkisivät myös tapahtumat, jotka seuraavat tätä kohtausta.

Näytelmän kirjoittaja Koltès tai ohjaaja Rachid Zanouda eivät ole kerrontatavoissaan vihjanneet näytelmän tulevasta loppuratkaisusta millään tavalla. Kiusaantunut katsoja seuraa koko pitkän näytelmän, joka kertoo osittain mykän tummaihoisen ja avuliaan Abadin tarinan. Abad on näytelmän henkilöhahmoista kastin alimmaisena, muiden alistamana ja hyväksikäyttämänä. Nimittelyyn ja palvelusten pyytämiseen tai manipulointiin Abad kääntää aina toisen posken. Hän on Clairen ohella näytelmän kiltti ja samaistuttava hahmo. Hiljaisuus voidaan tulkita myöntymisenä ja sallimisena, mutta lopun käänne voikin olla vastaus hiljaisuuden alla kyteneestä katkeruuteen ja haluun kostaa Charlesin itsekkyyttä. Toisin kuin *SPRL:ssä*, jossa katsoja pääsee todistamaan vielä viimeisen kohtauksen hukutuksen jälkeisiä reaktioita muissa henkilöhahmoissa, *Quai ouest* päättyy laukaukseen. Edes vieressä seisovan Fakin ilmettä ei ehdi katsojana todistamaan, kun pimeys laskeutuu lavan ylle. Käännekohtana tai ratkaisuna seuraukset ovat katsojan mielikuvituksen varassa. Kriitikot *Quai ouestista* pitivät tapporatkaisua mysteerinä, joka ei tarjonnut vastausta aiemmin tapahtuneelle. *Aamulehden* kriitikko Maaret Saarelainen kirjoittaa:

Tragedian lopussa kaikki tarpeeton – kello, rahat, virranjakajan kansi – heitetään hiekkaan, Charles ja mykky musta mies tanssivat rituaalisen tanssin. Kaksi ihmistä kuolee. Vastausta kysymyksiin ei anneta.²⁰⁴

Kriitikko ei anna Charlesin ampumiseen omaa tulkintaansa, vaan sen syyt ja seuraukset jätetään katsojien pääteltäväksi. *Helsingin Sanomien* kriitikko Maria Säkö taas toteaa, että: ”Alusta asti on selvää, että kaikille käy huonosti. [--] Hengestänsä pääsee muutama muukin kuin vain liikemies.”²⁰⁵ Säkön kritiikin mukaan liikemiehen ohella kuolisi muutama muukin, vaikka näytelmässä ei tapeta lopussa kuin Charles. Lopun tanssi, transsimainen musiikki ja Monique’n aiempi hidas liukuminen lavalta voivat toki antaa viitteitä siitä, ettei muidenkaan kohtalo ole sen parempi. Varsinkin Abadille voi olettaa käyvän huonosti hänen suorittaessaan veriteon, mutta muita selkeitä kuolleita ei Charlesin ja Kochin ohella katsojille näytetä. Edes Charlesin kuolemasta ei ehdi näkemään kuin

²⁰⁴ Saarelainen 8.8.2010 *AL*.

²⁰⁵ Säkö 9.8.2010 *HS*.

kaatumisen, kun näytelmä päättyy. Kuitenkin nimenomaan Charlesin ja Kochin kuolemat ovat samalla sekä ratkaisu että käännekohta niitä edeltäneille tapahtumille näytelmässä. Koch antoi asukkaille toiveen rahasta ja auton, jolla karata. Charles oli henkilö, joka päätti jättää sekä ystävänsä että perheensä aloittaakseen luvatus elämän muualla. Kun miehet ovat kuolleet, ei satama-alueen asukkailla ole enää syytä lähteä Charlesia seuraten saati yrittää hyötyä varoista, joita Kochin uskotaan omistavan. Kuten Saarelainen *Aamulehdessä* toteaa: kaikki materiaallinen omaisuus todetaan loppujen lopuksi turhaksi. Jäljellä on vain makasiinialueen jäljellä olevien asukkaiden mahdollisuus rakentaa elämä alusta uudestaan. Abad on teollaan mahdollisesti ainoa vastuuseen saatettava, vaikka alueella voidaan olettaa toteutuvan pitkälle jokaisen omankädenoikeuden.²⁰⁶

Quai ouestin jokainen hahmo saa uuden mahdollisuuden löytää onnensa niistä oloista, jotka heille on tarjottu. Clairen raiskaus on henkilöahmolle näytelmän sisäisen maailman tasolla tapahtuma, joka muuttaa hänen käsityksensä miehistä ja luottamuksesta pitkiksi ajoiksi. Jollain tavalla raiskaus muuttaa lenkkikengissä ja verkkahousuissa juoksevan Clairen ulkoisestikin kylmemmäksi ja vanhemmaksi. Vaatetuksen kautta hän hakee aikuisempaa ulkonäköä kohti näytelmän loppua. Väkivaltainen kohtaaminen on siis Clairen henkilöahmon tarinan kannalta käännekohta, vaikka se ei muutakaan näytelmän tapahtumien kulkua laajemmalla tasolla. Clairen lenkkitosut vaihtuvat korkokenkiin ja verkkahousut tiukkoihin farkkuihin. Hän myös sanoo äidilleen ensi kerran vastaan eikä suostu hakemaan veljeään tai pesemään lattiaa äitinsä pyynnöstä. On kuin raiskaus olisi pakottanut Clairen kasvamaan 14-vuotiaasta hetkessä aikuiseksi ja veljen häipyminen kotoa on saanut Clairen ymmärtämään, ettei hän voi saada tukea sen paremmin perheeltä kuin muiltakaan hylätyn alueen asukkailta. Tarinan jatkotapahtumien kannalta on kuitenkin pääteltävissä, että Clairen havahduttua ihmisten petollisuuteen ja itsekkyyteen niin perheessään kuin Fakin kaltaisissa ystäväissä, ulkonäön ja käytöksen tasolla tapahtuvista muutoksista voivat olla merkkeinä Clairen päätöksestä lähteä alueelta elättämään itsensä omin neuvoin. Lähtemispäätös näkyy välinpitämättömyytenä äiti Cécilen käskyihin sekä aikuista ulkonäköä tavoittelevassa pukeutumisessa.

SPRL:n hukutuskohtausta käännekohtana arvioitessa voidaan tarkastella myös muiden henkilöahmojen reagoimista väkivaltaan. *Quai ouestissa* muiden henkilöahmojen reaktioita Charlesin tappamiseen ei Rachid Zanoudan versiosta ehdi nähdä näyttämövalojen sammuesssa lähes välittömästi laukauksen jälkeen. *SPRL:ssä* taas reaktiot tai niiden vähäisyys ovat tulkinnan kannalta

²⁰⁶ Näytelmässä puhutaan ”niistä, jotka tarkkailevat”, joiden voidaan olettaa tarkoittavan viranomaisia tai järjestyneen rikollisliigan suorittamaa valvontaa. (ks. Koltès 1986, kohtaus 1.2).

huomionarvoisessa asemassa. Hukutuskohtauksen aikana vaimo Véronique on ainoa, joka reagoi tekoon tavalla, jota voi pitää luonnollisena: hän huutaa miehensä nimeä yrittäen saada tämän lopettamaan tekonsa kesken. Sen sijaan muut läsnäolevat – paikalle saapuva Valérie tai tati Bernadette eivät tee mitään. Valérie kulkee rauhallisesti akvaarion ohi, jossa hänen kuollut avomiehensä kelluu. Tämän jälkeen hän jatkaa puhetta rangaistussysteemin oikeellisuudesta sekä ihmisten eriarvoisuudesta: heikkojen yksilöiden eliminoiminen on täysin oikeutettua.²⁰⁷ John Fraserin mukaan taiteessa väkivalta, jossa näennäisesti älykkäät ihmiset toimivatkin yllättäen itsenäisesti ja väkivaltaisesti, kiehtoo katsojaa.²⁰⁸ Väkivallan funktio näytelmän rakenteessa voi siis olla myös katsojan miellyttäminen.

Teemu Mäen mukaan väkivallan ja kuoleman toistuminen liittyy niiden mysteeriseen luonteeseen ja pelkoon: ihminen haluaa väkivaltaa katsoessaan käsitellä näitä ratkaisemattomia peruskysymyksiä.²⁰⁹ *SPRL*:n väkivalta näyttäytyy katsojalleen järjettömänä ja arvaamattomana siitäkin syystä, että se on kovinkin toiminnasta nauttivaa, itsetarkoituksellista väkivaltaa, joka pienessäkin määrin joko viehättää tai kauhistuttaa katsojaa. Lyhyesti hukutuskohtauksen järkyttävyyden voi kiteyttää siihen yksinkertaiseen seikkaan, että katsojille näytetään konkreettisesti, kuinka isä hukuttaa vastaantaistelevan poikansa akvaarioon ilman seuraamuksia. Elämä ympärillä ei tunnu muuttuvan lukuunottamatta yrityisperheen äidin tyhjää katsetta teon jälkeen. Riku Roihankorven mukaan *SPRL*:ssä nähtävä väkivalta menee lähelle Emmanuel Levinasin *Macbeth* -luentaa, joissa tappaminen ja kuolema voidaan nähdä väistöliikkeenä olemisesta. Kuolema vain jää olemisen jatkuvuuden jalkoihin. Murhaamisen hetkellä oleellista on se, että olemisen kannalta teon merkitys jää olemattomaksi – kuin mitään ei olisi tapahtunut. Roihankorpi kommentoi Vincentin olemusta näyttämöllä: ”Ruumis jäi kellumaan muun näyttämötoiminnan joukkoon, ikään kuin henkilöhahmon olemisen tapa näyttämöllä olisi vain erilainen, siinä kaikki”.²¹⁰ *SPRL* tosin jatkuu hukutuskohtauksen jälkeen vielä siten, että Vincentin kuollut hahmo nousee akvaariosta toistamaan varioidusti Karlin aiemmin esittämää repliikkiä bisnesmatkailusta ja aivan lopuksi Vincent jää kuin kuoleman takaa puhumaan kuolemasta ja haaveesta jäädä kuolleeksi:

Vincent: Haluaisin yksinkertaisesti jäädä makaamaan ruohikolle, tunneiksi ja tunneiksi hyvin rauhallista musiikkia kuunnellen. Rauhallisesti. Liikuttamatta yhtä ainoaa lihasta, ei edes silmiä. Ei mitään! Se on

²⁰⁷ Ugeux 2009, 28.

²⁰⁸ Fraser 1974, 90.

²⁰⁹ Mäki 2005, 13.

²¹⁰ Riku Roihankorven sähköpostiviesti 13.5.2010 Anja Keräselle. Kirjoittajan hallussa.

ainoa asia, jota haluaisin. Mutta minä en aio pysähtyä. En tiedä miksi. Jokin minussa vetää minua yhä eteenpäin. Jokin absoluuttinen, mahtava...²¹¹

Vincentin kuolema jää tappotavan konkreettisuudesta ja mahdollisimman aidosti suoritetusta toiminnasta huolimatta absurdiksi ympäröiviin repliikkeihin ja kohtaukseen verrattuna. Tuomas Timonen nostaa artikkelissaan ”Väkivallasta näyttämöllä” väkivallan esittämisen aitouteen liittyvän tärkeän huomion: se ei saa olla liian sujuvaa. Kun Timonen työpajassaan esitti väkivaltaa, hän tuomitsi itsensä jälkikäteen ”liialliseen sujuvuuteen”.²¹² Väkivaltaisen teon suorittaminen ei ole koskaan tekijälleen vaivaton. *SPRL*:ssä Karlin suorittama tappo sujuu lähes leikiten – vain Vincentin vastaanpyristely tekee kohtauksesta edes hieman työläästi suoritettavan. Kohtaus olisi saattanut olla vähemmän absurdi, jos Karl olisi tehdessään osoittanut kokevansa suurta tuskaa, esimerkiksi itkenyt tai taistellut empatiantunteitaan vastaan. Karl ei kuitenkaan osoita minkäänlaisia inhimillisiä piirteitä, jotka osoittaisivat hukuttamisen olevan vaikeaa. Päinvastoin teko näyttää *SPRL*:ssä helposti suoritettavalta. Timosen mukaan näyttäminen on turvallinen ratkaisu verrattuna siihen, että jotain ei näytetä katsojalle.²¹³ Ehkä isän poikaansa kohtaan suorittama tappo olisi ollut uskottavampi ja todellisempi kuultuna kuin nopeana, elokuvamaisena otoksena? Väkivallan esittämisen uskottavuus on haaste. Timosen periaatteita sovellettuna väkivaltaisen kohtauksen vaikuttavuus perustuu sen toteuttamisen taiteelliseen luovuuteen. Jos kohtauksen toteuttamiseen sovelletaan luovia ja erilaisia ratkaisutapoja, sen on mahdollista olla katsojasta mielenkiintoisempi ja vaikuttavampi. *SPRL*:n kohtaus juonellisena tapahtumana on kieltämättä yllättävä, mutta toteutustapa näytelmätekstille täysin uskollinen sekä realistisuuteen pyrkivä ja vaikuttaa siten ratkaisuna melko yksinkertaiselta.

Herbert Blaun Artaud -luennassa yleisö on tullut teatteriin katsomaan ei kuulemaan esitystä.²¹⁴ Tämän takia ihmisiin vaikutetaan Blaun käsitysten mukaan hyvässä näytelmässä väkevämmin näytetyillä teoilla – ei puhuttuna, kuten esimerkiksi Timonen toteutti väkivallan esittämisen omassa projektissaan. Blau puhuu esteettisestä katsojasta, joka saa näytelmästä eniten, kun nämä kaksi – ääni ja kuva – yhdistetään yllättävillä ja rohkeilla menetelmillä.²¹⁵ *SPRL*:n hukutuskohtaus oli painottunut visuaaliseen ilmaisuun, katsojille kaiken paljastavaan esittämistapaan. Kohtauksesta olisi voinut tulla vaikuttavampi esimerkiksi silloin kun sen taustalla soi pianomusiikkia, kuten näytelmässä ollut pianisti ajoittain soittikin. Hukutuskohtauksessa pianisti ei ollut paikallaan ja

²¹¹ Ugeux 2009, 30.

²¹² Timonen 2003, 112.

²¹³ Timonen 2003, 112.

²¹⁴ Blau 1990, 101.

²¹⁵ Blau 1990, 100.

kohtauksen äänimaailmana olivat vedenloiske ja Véronique'n huutaminen, mitkä eivät tehneet hukutuskohtauksesta millään lailla esteettisesti miellyttävää katsomiskokemusta. Mielenkiintoinen olisi ollut vaihtoehto, jossa väkivaltainen kohtaus olisi sensuroitu eli sitä ei olisi näytetty suoraan vaan vihjattu muilla teoilla ja sanoilla kuten esimerkiksi antiikin tragedioissa. *Quai ouestin* ampumiskohtaus oli väkivaltaisena kohtauksena vielä *SPRL*:n hukutuskohtausta sujuvampi ja nopeampi. Kuoleman voi olettaa olevan luonteva seuraus laukaukselle, jonka seurauksesta Charles kaatuu maahan. Väkivaltaisena kohtauksena se on vahvasti estetisoitu sekä sitä edeltävällä Charlesin sekä murhaajansa Abadin välisellä yhteisellä tanssilla sekä Pierre Stéphanin hypnoottisella viulumusiikilla. Katsojan on asean osoittamisesta ja laukauksesta ymmärrettävä yllättävä tappo sekä käänne ystävien välisessä suhteessa sekä koko alueen elämässä. Charles on kuitenkin ollut näytelmän johtohahmo ja rytmin määrittäjä, kuten kriitikko Maarit Saarelainenkin kritiikissään toteaa.²¹⁶

Tappokohtauksen latteuteen vaikuttaa myös sen helppous tapahtumien ratkaisijana. Kuolema on ikuinen ja klassinen tekijä, jonka avulla näytelmän tapahtumat voidaan saattaa muutoksen kautta päätökseen. Yllättävää apua tai ratkaisua nimitetään antiikin teatterin perinteessä *deus ex machinaksi*, jolla alunperin tarkoitettiin kreikkalaisissa näytelmissä nosturin avulla lavalle siirrettyä jumalhahmoa, joka saapui ratkaisemaan ihmisten ongelmat näytelmän loppuvaiheessa – silloin, kun ihmiset eivät enää omin voimin pystyneet ratkaisemaan ongelmiaan. *Deus ex machina* suosi esimerkiksi Euripides, kun taas Aristoteleen mukaan ratkaisun tuli päinvastoin syntyä juonesta itsestään.²¹⁷ Vincentin ja Charlesin tapot vaikuttavat sekä *SPRL*:ssä että *Quai ouestissa* juuri ulkoapäin tulleilta ratkaisuilta, joissa kuolema muuttaa tapahtumat radikaalisti ja johtaa samalla tarinan päätökseensä. Vaikka Karlia sen paremmin kuin Abadia voidaan tuskin pitää näytelmien jumalhahmoina, ottavat he kuitenkin yliluonnollisen vallan päättämällä poikansa tai ystävänsä kohtalosta. Karl ratkaisee teollaan myös yrityksen tulevaisuuden: Vincent ei ainakaan voi olla perheyriksen seuraava toimitusjohtaja, joten tämä on valittava kokonaan uudelleen jäljellä olevista perheenjäsenistä tai sen ulkopuolelta. Abad muuttaa oman yhteisönsä järjestyksen ampumalla henkilön, joka on saanut sekä oman perheensä että ihmiset ympärillään haaveilemaan paremmasta elämästä muualla. Charles on myös se joukosta, joka on levittänyt pelon ja epäluulon kaikkien asukkaiden keskuuteen puhumalla ulkopuolisista valvojista, rahantuoksusta ja asean vallasta. Herbert Blaun mukaan kuoleman esittäminen on näyttelijän perustavanlaatuisia rooleja. Kuolema on läsnä rooleissakin, joihin sitä ei ole tietoisesti haluttu asettaa. Kuolema vain esittäytyy

²¹⁶ Saarelainen 8.8.2010 *AL*.

²¹⁷ Hosiainsluoma 2003, 145 – 146.

lavalla näyttelijän kehon kautta ja näin katsojat joutuvat pohtimaan tuota heitä alati ahdistavaa tematiikkaa.²¹⁸ Karl ja Abad esiintyvät näytelmien lopussa molemmat kuolemana - vieraana toiseutena, joka puuttuu tapahtumiin ja muuttaa ne peruuttamattomasti. Tappokohtaukseen asti niin *SPRL* kuin *Quai ouestikaan* eivät ole päätyneet radikaaleihin ratkaisuihin tai muutoksiin yrityksen toimintasuunnitelmassa tai ihmissuhteissakaan. Vincentin hukuttaminen ja Charlesin ampuminen muuttavat tapahtumat peruuttamattomasti ja antavat samalla sekä belgialais- että ranskalaisnäytelmille loppuratkaisut.

²¹⁸ Blau 1999, 138.

5 VÄKIVALTAISTEN KOHTAUSTEN POLIITTISET FUNKTIOT

Väkivallan esittämisellä teatterissa on oltava Eleni Papalexion mukaan sekä katarttinen että pedagoginen lähtökohta. Väkivallan ei tule olla vain uusi teatterimuoto, vaan esittämisen taustalta on löydettävä katsojien valaisemiseen ja parempaan todellisuuteen tähtäävä tavoite.²¹⁹ Euroopan unionin rahoittamaan PROSPERO -projektiin valitut näytelmät *SPRL* ja *Quai ouest* sisältävät väkivaltaa, jolla on poliittinen funktio eli käyttötarkoitus. Väkivaltaiset kohtaukset ovat näytelmäkirjailijoiden ja ohjaajien luomia kokonaisuuksia, joiden voi olettaa olevan osa jotain laajempaa tekijöidensä maailmasta muodostamaa kuvaa. Rachid Zanouda kertoo haastattelussa, että väkivaltaa teatterissa esitettäessä on kyse myös pitkälti siitä tosiasiasta, ettei teatteri saa valehdella tai peitellä niitä asioita, joita ohjaaja tai muut tekijät pitävät todellisuutena. Väkivalta kuuluu valitettavalla tavalla todellisuuteemme ja teatteri sovittaa omalla tavallaan nuo heijastukset länsimaisesta yhteiskunnasta katsojille esitettäväksi.²²⁰

SPRL:n ohjaaja-käsikirjoittaja Jean-Benoît Ugeux kertoo *Aamulehden* artikkelin mukaan ottavansa teoksellaan kantaa taloususkovaisuuden leviämiseen. Ugeux'n mukaan ihmiset eivät enää erota työ- ja perhe-elämää toisistaan. Jatkuva suorittaminen työelämässä tuhoaa lopulta myös perheet.²²¹ Sekä Zanouda että Ugeux kertovat siis poliittisista tekijöistä ohjaustensa takana. Ugeux on myös kirjoittanut näytelmän *SPRL*, joten hukutuskohtaus on ollut hänelle osa kokonaisuutta, joka kertoo kärjistetyn tarinan yritysmailman ja perhe-elämän sekoittumisesta ja sen seurauksista.

Täynnä kaksoismerkityksiä ja raamatullistakin kieltä oleva *SPRL* sekä runollinen ja yhteiskunnallisesta eriarvoisuudesta puhuva *Quai ouest* ovat kiistämättä tehty esittämään katsojilleen kritiikkiä eurooppalaisesta nyky-yhteiskunnasta, arvoista, yritysmailmasta ja rasismista. Näytelmää, joka pyrkii nostamaan esille sekä esityksen kielellä että väkivaltaisuudella huomioita, joiden tarkoitus on vaikuttaa kriittisesti katsojiensa arvomaailmaan ja käsitykseen ympäröivästä maailmasta, voidaan pitää poliittisena esityksenä. Väkivallan käytöllä on *SPRL*:ssä poliittinen ja kriittinen funktio osoittaa katsojalle nyky maailman rytmin, yritysmailman ja suuriin voittoihin ja tuloksiin tähtäävän arvomaailman negatiiviset puolet kärjistämällä niiden seuraukset yhden perheenjäsenen hukuttamiseen. *Quai ouestissa* väkivalta on seurausta köyhyydestä,

²¹⁹ Papalexion 2009, 6.

²²⁰ Liite 2.

²²¹ Holopainen 5.8.2009 *AL*.

alentamisesta ja epätoivosta. Perheyrietyksen rikkaus tai satamalaiturin köyhyys ovat ympäristöinä toistensa ääripäitä, joissa molemmissa yhteisön paineet synnyttävät yksilössä väkivaltaisia tekoja. John Fraserin mukaan taiteessa nähtävä väkivalta on osattava yhdistää aina siihen, mitä vastaan se hyökkää. Irrationaaliselutakin tuntuvat väkivaltaiseltä aktit on tehty osoittamaan jotain vallitsevista instituutioista, ihmisistä tai yhteiskunnasta kokonaisuudessaan.²²² Fraserin esittämä näkökulma väkivallan poliittisesta funktioista nousee vastaan väkivallan tarkoituksetonta käyttöä esimerkiksi viihdetarkoituksessa. Fraserin mukaan väkivallan suora tuomitseminen typeryydeksi ohittaa usein helposti ja huomaamatta teon taustalla olevat poliittiset merkitykset.²²³

SPRL:ssä teon yllättävyyteen liittyy yritysmaailmaan ja yläluokkaan liitetyt konnotaatiot sivistyneestä ja hyväkäyttösisestä eliitistä. Toki koko näytelmän kieli sisältää huomattavan määrän henkistä väkivaltaa, kiroilua ja alatyylisiä puhetta piilotettuna sivistyneen bisneskielen taakse, joten hukutuskohtaus sopii kokonaisuuteen näytelmän perheyrietyksen raadollisuuden osoittamisessa. Konkreettisen ja itsetarkoituksellisen väkivallan liittäminen niinkutsuttuihin ”parempiin ihmisiin” on erikoinen, mutta ehdottomasti poliittinen ratkaisu. Taloudellinen menestys lisää väistämättä eri yhteiskuntaluokkien välistä eriarvoisuutta ja korkeaan yhteiskuntaluokkaan kuuluvien valtaa. Ugeux osoittaa näytelmällään vallankäytön mahdollisuudet, jotka ulottuvat äärimmäisyyksiin asti. Koltèsin näytelmä satamalaiturille sijoittuvasta köyhälistöstä osoittaa puolestaan yhteiskunnallisen arvottomuuden ja pelon synnyttämiä reaktioita ihmisten luomien yhteisöjen toisessa päässä. Hyljätyksi tulemisen pelko saa Clairen hakemaan läheisyyttä häntä lopulta hyväksikäyttävästä Fakista ja Abad ampuu ystävänsä joko tämän omaan katkeruuteen liittyvistä syistä tai muiden onnellisuuden turvaamiseksi. *Quai ouestissa* esitettävien väkivallantekojen taustalla on kuitenkin toistuvasti köyhydestä ja alistamisesta syntynyt kollektiivinen pelko. Charles puhuu jo ensimmäisessä Kochille suunnatussa monologissaan alueen levottomasta ilmapiiristä, jonka herättää ulkopuolinen tarkkailu. Heidän satama-alueelleen ei pysähdy enää lautta ja vesi on katkaistu.

Charles: Pyysin olemaan varuillaan, koska ne tarkkailevat meitä – ne vaanivat hiljaisintakin huokaustanne ja hauraintakin haavettanne. Epäillessään vähäisintäkin laittomuutta ne repivät sen hiljaisuudessa ja pimeydessä luolastaan, kriminalisoivat sen osoittaakseen olleensa oikeassa, voidakseen pitää meitä perustellusti paskiaisina.²²⁴

²²² Fraser 1974, 139.

²²³ Fraser, 158 – 159.

²²⁴ Koltès 1986, kohta 1.2.

Pelko ajaa satama-alueen ihmisiä epätoivoisiin tekoihin ja tätä kautta myös väkivaltaan. Abadia ei pidä näytelmän pahana tai väkivaltaan taipuvaisena henkilöihahmona ennen suoritettuja veritekoja. Lopussa Charlesin ampuminen ei tapahdu kenenkään selkeästä painostuksesta vaan Abad tekee sen syistä, joiden tulkitseminen jää katsojalle. Ongelmiin hänen voi olettaa jäävän tekonsa jälkeen näytelmän sisäisessä maailmassa hänen ollessaan alusta pitäen alueen halveksituin ja pelätyin asukas muiden alueella oleskelevien keskuudessa. Kuten Rolf Bamberg *Uutispäivä Demarissa Quai ouestin* lopusta toteaa:” Näytelmässä on oikeastaan vain yksi sympatioita herättävä henkilö, vaikenava musta mies, jota muut nimittelevät mutakuonoksi, ja kuinka ollakaan näyttämölle putkahtava ladattu Kalashnikov [sic] päätyy hänen käsiinsä. Ja jos näyttämöllä on ladattu ase, niin toki sitä käytetään. Eli se siitä sympaattisuudesta”.²²⁵ Bambergin kommentti tiivistää katsojakokemuksena vastenmielisyyden, joka väkivallan yllättävää tekijää eli Abadia kohtaan voi yleisössä ja näytelmän yhteisössä nousta. Pelottavan, alistetun ja aluksi sympatiaa herättäneen henkilön asettaminen vihatun henkilöihahmon asemaan, muuttaa tarinan kokonaisuudessaan katsojan omia ennakkoluuloja tai pelkoja vastaavaksi - sympaattinen musta mies onkin näytelmän murhaaja. Omanlaistaan ennakkoluuloa edustaa myös se valkoisen katsojan toive tai sympatia tummaihoista henkilöihahmoa kohtaan. Samanlainen sympatia voi näkyä myös arkielämässämme esimerkiksi ylitsevuotana ymmärryksenä toisen ihmisen etnisestä taustasta nousevia ongelmatilanteita kohtaan.

Johanna Enckellin mukaan Charlesin ampumisen taustalla on kahden nuoren miehen välillä tapahtuva petos. ”Valkoihoinen on pettänyt mustan – joka lopussa melkein leikillään tai vahingossa ampuu valkoihaisen.”²²⁶ Väkivaltainen lopetus antaa niin ranskalaiselle kuin suomalaisellekin katsojalle mahdollisuuden kohdata omia ennakkoluulojaan sekä tuntemuksia näyttämöllä suoritettavan teatteritapon poliittisista motivaatioista. Enckellin mukaan näytelmäkirjailija Koltèsin oli elämänsä aikana yhä vaikeampi sietää ranskalaisten ja länsimaalaisten ylimielisyyttä muihin kansoihin verrattuna. Ulkomaalaisiin kohdistuvaan negatiiviseen asennoitumiseen törmäsi Enckellin Koltès -kerronnan mukaan varsinkin ranskalaisilla syrjäseuduilla.²²⁷ Eräänlaiseksi rasistiseksi syrjäseuduksi Koltèsin kirjoittama läntinen satamalaiturikin voidaan selkeästi tulkita. Näyttämökuva paljastaa sekä henkilöiden välisen kanssakäymisen että katsojan omien ennakkoluulojen kautta poliittisia ja rasistisia rakenteita, joita on löydettävissä myös teatteriesityksen ulkopuolisesta maailmasta. Katsoja joutuu kysymään itseltään, miksi hän

²²⁵ Bamberg 9.8.2010. *Uutispäivä Demari*.

²²⁶ Enckell 2003, 114.

²²⁷ Enckell 2003, 116.

esimerkiksi sympatisoi Abadia tai tuntee toisaalta vastenmielisyyttä tätä kohtaan. Onko Balmberginkin huomiosta luettavissa alusta asti Abadia kohtaan etnisistä syistä ja myötätunnosta syntyvä ymmärtäminen, jonka romuttamiseksi tarvitaan veriteko, jolla Abad laskeutuu kansaeläjiensä tasolle. Katsoja ei mieluusti liittäisi tappamista näytelmän ainoaan tummaihoiseen, mutta Koltès on kirjoittanut pelkojen ja ennakkoluulojen ottavan muodon juuri tässä läpi näytelmän alistetussa henkilössä. Katsoja joutuu Abadin suorittaman veriteon tulkinnassa pohtimaan, synnyttääkö tarinassa nähtävä ja kuultava rasismi henkilössä niin paljon katkeruutta, että hän kostosta päätyy ampumaan ystävänsä vai voiko vaikeneva Abad yksinkertaisesti olla alueen asukkaista yhtä alhainen ja heikko kuin muutkin. Onko hänen nimittämisensä murhaajaksi ja väkivallan toteuttajaksi vaikeaa näytelmän analysoijan pelätessä omien ennakkoluulojensa paljastuvan tummaihoista henkilöihahmon tekoja arvioidessaan?

SPRL:ssä taas joko nautinnosta, vihasta tai näyttämisenhalusta tapon suorittava Karl ei tunnu pelkäävän seuraamuksia ja katsojanakin vaikutelmaksi jää, ettei ympäröivät perheenjäsenet tai itse Karlkaan tunnu hätkähtävän siitä tosiasiasta, että heidän poikansa Vincent on hukkunut kattohuoneiston jättämiseen akvaarioon. Näytelmän henkilöiden käytös antaa katsojan ymmärtää, ettei heidän tarvitse pelätä tapon jälkeisiä seurauksia, vaan esimerkiksi Valérie voi alkaa suunnitella uraansa firman tulevana toimitusjohtajana eikä hänen tarvitse ollenkaan reagoida liian heikoksi osoittautuneeseen avomieheensä. Tapa, jolla väkivaltaiseen tapahtumaan reagoidaan, osoittaa siis sietämätöntä julmuutta myös muilta henkilöihahmoilta kuin itse tekijältä Karlilta. Ihminen, joka ei reagoi järkyttyneesti, surullisesti tai kauhuissaan näin selkeään ja konkreettiseen väkivallantekoon, näyttäytyy katsojalle tunteettomana tai suorastaan pahana ihmisenä. Tätä kautta Ugeux'n luomat henkilöt edustavat kukin markkina-arvojen mädättämiä, eleganteiksi naamioituja julmureita, joilta normaali empatiakyky puuttuu täysin. Fraserin mukaan väkivalta taiteissa pystyy paljastamaan ihmisten todellisen luonteen. Taide on siis eräänlainen peili katsojille. Ihminen on syntyjään peto, epäjärjestäytynyt eläin, jolla on taipumus tuhota heikompiensa tai ne jotka seisovat tavoitteiden tiellä.²²⁸ Antonin Artaud lähti liikkeelle julmuuden teatterissaan vihasta ihmisiä ja ihmisen petollisuutta vastaan. Järkyttävien kohtausten näyttäminen oli hänelle tapa herättää katsojat maailman epätasa-arvoisuuteen ja mädännäisyyteen. Nähty julmuus oli Artaud'sta puhtautta ja paljastaa vallitsevat myytit.

²²⁸ Fraser 1974, 109.

Julmuuden teatteri valitsee sellaisia aiheita ja teemoja, jotka vastaavat meidän ajallemme luonteenomaista ahdistusta ja kiihkoa. [- -] vastapainoksi taloudellisten, utilitarististen ja teknologisten pyyteiden helmaan luisuneelle maailmalle se asettaa ihmiskunnan oleelliset huolet ja suuret intohimot, jotka nykyajan teatteri on peittänyt epäaidon kulttuurin pintakiillon alle.²²⁹

Vaikka Artaud'n aikanaan luoma uusi teatteri olikin esimerkiksi Ugeux'n tai Koltèsin näytelmiä paljon symbolisempaa ja vaikeaselkoisempaa, teorian takaa on löydettävissä yhteneväisyys nykykulttuurin hektisyyteen ja äärimmäisyyksiin asti ulottuvan tulosahneuden vaikutuksiin yhteiskunnassa ja sen asukkaissa. Sekä *SPRL*:stä että *Quai ouestistista* voi niiden yhteiskuntakriittisyydessä nähdä Artaud'n jättämän perinnön eurooppalaiseen teatteriin ja tapoihin näyttää katsojilleen haluttuja poliittisia epäkohtia mahdollisimman julmasti. Tätä kautta Ugeux , Koltès ja Koltèsin näytelmän toteuttanut Zanouda rinnastuvat teatterintekijöinä Fraserin nimeämäksi artisteiksi, jotka toimivat yhteiskuntaa vastaan taiteen nimissä ja joka poliittisena suuntauksena on ollut teatteriyleisölle tuttua jo 1960 -luvulta lähtien.²³⁰

Taiteen poliittista päämäärää korostaa esseissään myös Teemu Mäki. Mäkeä esimerkiksi hävettää kissan tappamisesta taiteen vuoksi noussut kohu, mutta hän toivoo, että väkivaltainen teos saa ihmiset miettimään yhteiskunnassa vallitsevia kuolemanvakavia ongelmia kuten ihmisiin kohdistuvaa, eriarvoisuudesta nousevaa rakenteellista väkivaltaa. Mäen mukaan taiteen perimmäinen ajatus on yritys saada ihmiset pohtimaan perimmäisiä yhteiskunnallisia ongelmia, herättää keskustelua ja kohdistaa huomiota tabuinakin pidettäviin seikkoihin.²³¹ Ugeux'n teoksen poliittinen sanoma ei liene jäänyt sen katsojille epäselväksi: nyky-yhteiskunnan tarjoilemat arvot kuten jatkuva kannustus tuottamiseen, kuluttamiseen ja kilpailuun aiheuttaa itsetuhoisuutta, eristäytymistä ja väkivaltaisuuksia. Zanoudan Koltès -ohjaus ottaa kantaa köyhyyden ja pelon synnyttämistä reaktioista yhteiskunnan hyljeksittyjen yksilöiden muodostamassa yhteisössä. Se on myös merkittävä puheenvuoro ennakkoluulojen ja rasismien synnyttämistä väkivaltaisuuksista. Mäki painottaa kuitenkin poliittista taidetta arvioidessaan, ettei minkään teoksen poliittista funktiota voida kiteyttää yhteen päämäärään. Taiteella on aina olemassa vilpittömämpi taiteellinen taso, vaikka se olisikin saanut vaikutteita jostain ihmiskäsityksestä tai vallitsevasta arvosta. Mäen mukaan suorasukaisinkin poliittinen taide on aina väitelauseitaan enemmän.²³²

²²⁹ Artaud 1974, 149 – 150.

²³⁰ Fraser 1974, 44.

²³¹ Mäki 2005, 97.

²³² Mäki 2005, 191.

Tarkasteltujen näytelmien väkivaltaiset kohtaukset saattavat tuntua suorasukaiselta propagandalta vallitsevia yhteiskuntarakenteita kohtaan alleviivaamalla yläluokkaisen ja arvaamattoman henkilöahmon pahuutta sekä ympäröivien hahmojen välinpitämättömyyttä väkivaltaa kohtaan, mutta sen merkitykset esimerkiksi visuaaliselta ja puhtaasti taiteelliselta kannalta jäävät tällöin sivuosaan. Lavastuksen ja puvustuksen punamustassa ympäristössä keskellä kirkkaana pulppuava akvaario valkoisine muoviulpukoineen vaatii lavastuselementtinä käyttöä. Hukutus tapahtuu keskellä lavaa ja muuten liikekieleltään verkkaisessa *SPRL*:ssä hukutuskohtaus on energinen nousukohta. Ugeux'n motivaatiota käyttää radikaalia väkivaltaista kohtausta liikemaailmaan sijoittuvassa näytelmässä voidaan siis tarkastella sen kannalta, että se on visuaalisesti näyttävä ja energinen käännekohta. Toisaalta siihen liittyy myös sen arvaamattomuus ja absurdius.

*Quai ouest*in estetisoitu raiskauskohtaus ja kiehtovan tanssin katkaiseva ampuminen kuuluvat ohjauksen valoilla ja varjoilla leikittelevään ja symbolisen yksinkertaistettuun näyttämökuvaan. Näyttämöä ympäröi musta hiekka ja lavalla on pieni kivikasan muodostama mäennyppylä, jonne Claire toistuvasti nousee. Fakin suunnittelema kutupaikka on taas lattiassa lakanalla merkitty pimeä aukko. Asukkaalta toiselle kiertävä kalashnikov vaatii odotushorisontillisesti käyttöä ja sen kautta Abad suorittaa kaksi murhaa. Näyttämöllä nähtävä synkkyys ja yksinäisyys tarttuvat ja väkivaltaisuus tuntuu kuuluvan luonnollisena osana satamalaiturialueen maailmaan.

Mäen mukaan taideteoksen funktio on olla enemmän kuin nippu väitelauseita ja pysyä moniselitteisenä.²³³ Tätä kautta taideteos herättää ihmisiä keskustelemaan heitä koskevista vakavista ja elintärkeistä asioista kuten yhteiskunnallisista tai heidän omaa elämäänsä koskevista tosiasioista. *SPRL*:n hukutuskohtaus on saanut esimerkiksi kriitikot tarkastelemaan kohtausta koko näytelmän juonen ja poliittisen päämäärän kannalta. Hukuttaminen on yllättävä osa nykyeurooppalaista elämänmenoa käsittelevää näytelmää, mutta sen kohtauksen funktion voi ymmärtää poliittiselta kannalta osana laajempaa ja katsojankin arkea koskevaa kokonaisuutta. Ampuminen ja raiskaus satamalaiturilla saavat taas katsojat pohtimaan tekoja köyhien olojen aiheuttamina väistämättöminä tapahtumina tai köyhyyden aiheuttamina ongelmina. Väkivaltaisten kohtauksien poliittinen tulkinta jää kuitenkin aina subjektiivisen katsojan vapaavalintaiseksi tehtäväksi. On tärkeää, että taide on - kuten Mäkin asian ilmaisee - vain välillisesti poliittista.²³⁴ Vaikka *Quai ouest* ja *SPRL* kommentoivatkin suhteellisen suoraan eurooppalaisen kulutus- ja tuottamishysterian ja toisaalta äärimmäisen köyhyyden ja arvottomuuden tunteen aiheuttamia ongelmia, on niiden aiheuttama

²³³ Mäki 2005, 203.

²³⁴ Mäki 2005, 202.

taiteellinen ja poliittinen vaikutus tunteiden, ajatusten ja näkökulmien muuttajana laaja-alaisempaa ja vaikeammin mitattavissa olevaa. Nuo tarkoitukselliset tai tahattomat poliittiset tulkinnat ovat katsojan ja tulkitsijan luomia eivätkä absoluuttisia totuuksia huolimatta niistä julkilausutuistakin tavoitteista, joita näytelmien ohjaajat ovat teoksilleen asettaneet.

SPRL:n hukutuskohtaus sekä *Quai ouestin* raiskaus- sekä ampumiskohtaukset ovat yllättävyydestään ja groteskiudestaan huolimatta huomiota herättäviä ja erilaisia merkityksiä kantavia näytelmänosia. Väkivalta ja julmuus eivät ole uusia tapoja hätkähdyttää katsojakuntaa, mutta niillä on kiistämätön vaikutus tunteiden muutoksiin ja ajatteluun. Perusteltu väkivaltainen kohtaus toimii parhaimmillaan maailmankatsomuksen avartajana ja uudenlaisen keskustelun avaajana. Huonoimmillaan väkivalta vaikuttaa katsojaansa pelkästään herättämällä negatiivisia ja torjuvia tuntemuksia sen sijaan, että vaikuttava kohtaus kannustaisi katsojaa ajattelemaan väkivallan esittämisen taustalla olevia ideologisia tai poliittisia syitä tai sen esitystaiteellista funktiota. Tuomas Timonen viittaa Teemu Mäen ”kissantappovideoon” ja korostaa, että väkivalta voi pahimmillan leimata koko teoksen ja tekijänsäkin useiksi vuosiksi.²³⁵

John Fraserin mukaan väkivallan leimaaminen älyttömyydeksi on tietämättömyyttä. Väkivalta on erottamaton osa elämää ja teatteritaidetta huolimatta sen esittämisen herättämistä negatiivisista ajatuksista ja katsojassa syntyneistä mielikuvista. Väkivallasta puhuminen taiteellisen ilmaisun kautta on merkittävää huolimatta siitä, että sen esittäminen taiteellisessa mielessä tuntuu olevan ikuinen tabu tai että sitä esitetään toisinaan puhtaasti katsojan kohahduttamis- ja huomionhakatarkoituksella. Väkivalta kuuluu todellisuutensa myötä myös teatteriin, vaikka sen esittäminen jakaakin katsojien ideologiat ja tunneskaalat. Fraser päättää teoksensa yhdistämällä taiteen ulkopuolisen maailman ja taiteen sisältämän väkivallan ja toteaa niiden olevan lähtöisin samasta ihmismielestä ja rehellisyydestä omia taiteellisia tavoitteita kohtaan. Tärkeitä ovat ne intellektuellit ajatukset ja ideologiat, jotka yhdistyvät taiteessa siihen konkreettiseen maailmaan, jossa väkivaltaa esiintyy. Taiteissa esitettävän väkivallan tarkoitus ei kuitenkaan koskaan ole laskeutua sille alhaiselle tasolle, jota se todellisuudessa suoritettuna tekona vastaisi.²³⁶

²³⁵ Timonen 2003, 112.

²³⁶ Fraser 1974, 162.

6 LÄHTEET

6.1 Sähköiset lähteet

WWW1. T7:n internetsivu ”Belgialainen S.P.R.L – Perheyritys Tampereen teatterikesään!”
Tulostettu 19.5.2010. Saatavilla osoitteessa: <http://t7.uta.fi/fi/events/events.php?cat=2&item=37>

WWW2. T7:n internetsivu ”Alvis Hermanisin Wilkon neidot Tampereen Teatterikesään vuonna 2010 osana PROSPERO –hanketta”. 24.08.2009. Viitattu 6.9.2010. Saatavilla osoitteesta <http://t7.uta.fi/fi/current/news.php?cat=1&item=118>

WWW3. Jade, Christian. 15.7.2010. ”Angelica Lidell ou la douleur sans partagé”. Etelä-belgialaisen yleisradion verkkosivuston uutiset Avignonin teatterifestivaaleilla esitetystä ”*La casa de la Fuerzasta*”. Viitattu 30.8.2010. Saatavilla osoitteesta <http://www.rtbf.be/culture/scenes/avignon-2010angelica-liddell-ou-la-douleur-sans-partage/>

WWW4. Tohtori.fi:n sivuston Terveysklinikat – Epätyypilliset seksuaalisuudet. *Voyerismi*. 2010 Darwin Media Oy. Viitattu 11.09.2010. Saatavilla osoitteesta <http://www.tohtori.fi/?page=2095362&id=9310903>

WWW5. Wikipedian jakama artikkeli Jumalan teatteri -ryhmästä. Päivitetty 22.10.2010. Viitattu 9.10.2010. Saatavilla osoitteesta http://fi.wikipedia.org/wiki/Jumalan_teatteri

WWW6. T7:n internetsivu ”Prospero”. PROSPERO -projektia esittelevä sivusto. Viitattu 14.9.2010. Saatavilla osoitteesta <http://t7.uta.fi/fi/projects/030000.html>

WWW7. YLEn artikkeli ”Ranskan hallitus rakoilee maahanmuuttopolitiikan vuoksi”. Päivitetty 31.8.2010. YLE Ulkomaat. Reuters, AFP. Viitattu 16.9.2010. Saatavilla osoitteesta http://yle.fi/uutiset/ulkomaat/2010/08/ranskan_hallitus_rakoilee_maahanmuuttopolitiikan_vuoksi_1945269.html

WWW8. YLEn artikkeli ”Sarkozy pitää kiinni kansalaisuuslain muutoksesta”. Päivitetty 6.10.2010. YLE Ulkomaat. Reuters, AFP. Viitattu 16.9.2010. Saatavilla osoitteesta http://yle.fi/uutiset/ulkomaat/2010/09/sarkozy_pitaa_kiinni_kansalaisuuslain_muutoksesta_1958932.html

WWW9. STT:n artikkeli Iltalehdessä. 25.11.2010. ”Helsinki maksaa matkan: Helsinki lähettää romanikerjäläiset kotimaahan. Viitattu 2.12.2010. Saatavilla osoitteesta http://www.iltalehti.fi/uutiset/2010112512763808_uu.shtml

WWW10. Wikipedian jakama artikkeli ketšuan kielestä. Päivitetty 9.10.2010. Viitattu 16.9.2010. Saatavilla osoitteesta <http://fi.wikipedia.org/wiki/Ket%C5%A1ua>

WWW11. Wikidotin artikkeli maahanmuuttomääristä Suomessa. 15.1.2009. Viitattu 16.9.2010. Saatavilla osoitteesta <http://maahanmuuttotieto.wikidot.com/maahanmuuttopolitiikka#toc3>

WWW12. Junkkari, Marko. 19.3.2010. ”Stubb: Mamu-keskustelu muuttunut vastenmieliseksi”. *Helsingin Sanomien* internetsivusto. Viitattu 16.9.2010. Saatavilla osoitteesta <http://www.hs.fi/politiikka/artikkeli/Stubb+Mamu-keskustelu+on+muuttunut+vastenmieliseksi/1135254803142>

WWW13. Mediaprojekti Takkun sivusto. 27.7.2010 ”Mellakka pikkukylässä poliisin tapettua romanikiertolaisen”. Viitattu 18.9.2010. Saatavilla osoitteesta <http://takku.net/article.php/20100727140514685>

WWW14. Interpolin sivut seksuaalisista ikärajoista. ”Legislation of INTERPOL member states on sexual offences against children”. Sivusto päivitetty 7.10.2010. Viitattu 27.9.2010. Saatavilla osoitteesta <http://www.interpol.int/Public/Children/SexualAbuse/NationalLaws/Default.asp>

WWW15. Patomäki, Heikki. 5.10.2007. ”Globaali uusliberalismi Suomen näkökulmasta”. Viitattu 2.10.2010. Saatavilla osoitteessa <http://www.maailmantalous.net/?q=fi/node/187>

Hotinen, Juha-Pekka. 2003. ”Väkivalta” V Verkkopoluilla: *Tekstuaalista häirintää* -kirjan verkkosuus. Teatterikorkeakoulun julkaisut. 2/03. Tulostettu 26.8.2010. Saatavilla osoitteessa http://www2.teak.fi/julkaisut/Elektra4_Vakivalta.htm

Papalexiou, Eleni. 2008. « Violences sur la scène contemporaine : nécessité ou gratuité ? » Artikkelijulkaisusta *L'Annuaire Théâtral*, nro 43-44, Printemps-automne. Vastaanotettu 24.8.2010 sähköpostiin anja.keranen@uta.fi Tulostettu 24.8.2010. Kirjoittajan hallussa.

Roihankorpi, Riku. 13.5.2010. *Väkivallan esittämisestä näyttämöllä*. Email anja.keranen@uta.fi Roihankorven sähköpostiviesti koskien *SPRL*:ää. Tulostettu 19.5.2010. Kirjoittajan hallussa.

Ugeux, Jean-Benoît. 2010. *Une question pour Monsieur Ugeux*. Email anja.keranen@uta.fi Jean-Benoît'n sähköpostiviestit. Vastaanotettu 3. ja 6.10.2010. Tulostettu 8.10.2010. (Ks. Liite 1).

Zanouda, Rachid. 2010. *Questions sur Quai Ouest pour Rachid Zanouda*. Email anja.keranen@uta.fi Rachid Zanoudan sähköpostihaastattelu. Vastaanotettu ja tulostettu 6.10.2010. (Ks. Liite 2).

Vuori, Suna. 2010. *VS: Kysymys eräästä kritiikistäsi vuoden takaa*. Email anja.keranen@uta.fi Suna Vuoren sähköpostivastaus kysymykseen *SPRL*:n kritiikistä Tampereen Teatterikesässä 2010. Vastaanotettu ja tulostettu 13.07.2010. Kirjoittajan hallussa.

6.2 Kirjallisuus

Aiskhylos. 458eaa. *Oresteia*. Kirsti Simonsuuren käännös 1991. Helsinki: Love Kirjat.

Aristoteles. 330 - 320eaa. *Runousoppi*. Pentti Saarikosken käännös. 1982. (1967). Helsinki: Otava.

Artaud, Antonin. 1974. *Kohti kriittistä teatteria*. (Éditions Gallimard 1964) Helsinki: Otava.

Blau, Herbert. 1999. (1990). *The Audience*. Lontoo: The John Hopkins University Press.

Enckell, Johanna. 2003. *Antonin Artaud'n jäljet ranskalaisessa teatterissa*. Essee. Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja Elektra nro 5. Helsinki: Like.

Euripides. 431. e.a.a. *Medeia*. Kirsti Simonsuuren käännös 1999. (Euripides: *Medeia*. Ed. D.L. Page. Oxford 1967 (1938)). Helsinki: Lasipalatsi.

Foucault, Michel. 2005. (Éditions Gallimard 1975). *Tarkkailla ja rangaista*. Helsinki: Otava.

Fraser, John. 1974. *Violence in the Arts*. Lontoo: Cambridge University Press.

Hosiaislouma, Yrjö. 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Itkonen, Terho. 2000. *Uusi kieliopas*. 2. painos. Helsinki: Tammi.

Kaimio, Maarit, Aronen, Jaakko & Sihvola, Juha (toim.). 1998. *Väkivalta antiikin kulttuurissa*. Helsinki: Gaudeamus Kirja / Oy Yliopistokustannus University Press Finland LTD.

Kaimio, Maarit, Oksala, Teivas & Riikonen, H.K. 2008. *Antiikin kirjallisuus ja sen perintö*. 6.painos. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. Oy Yliopistokustannus, Hyy Yhtymä.

Kitto, H.D.F. 1961. *Greek Tragedy. A Literary Study*. 3.painos. Lontoo: Methuen & CO LTD.

Koltès, Bernard-Marie. 1986. *Quai ouest*. (Käytössä Satu Koistisen kääntämä tekstitys 2010).

Mäki, Teemu. 2005. *Näkyvä pimeys – Esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*. Helsinki: Like.

Ruuskanen, Annukka & Smeds, Kristian. 2005. *Kätkeyty näkyväksi. Mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa*. Helsinki: Tammi.

Timonen, Tuomas. 2003. Essee *Väkivallasta näyttämöllä* teoksesta *Esitystaidetta kohti. Opiskelijoiden esseitä*. (Toim. Anette Arlander). Teatterikorkeakoulu. 110 – 127.

Ugeux, Jean-Benoît. 2009. *SPRL*. (Oma käännös ranskankielisestä alkuperäistekstistä, lisäksi käytössä Maria Salomaan kääntämä tekstitys 2009).

6.3 Arvostelut

Bamberg, Rolf. 9.8.2010. *Teatteri: Makasiinin luona. Uutispäivä Demari*.

Holopainen, Simo. 5.8.2009. *Perheyrittäjä vai sittenkin yritysperhe? Aamulehti*.

Saarelainen, Maarit. 8.8.2010. *Tähän tragediaan ei olisi voinut kirjoittaa onnellista loppua. Aamulehti*.

Suvanto, Jussi. 7.8.2009. *Retoriikan alla vaanii kuolema. Aamulehti*.

Säkö, Maria. 9.8.2010. *Liian hienostunut ranskalaisvierailu. Helsingin Sanomat*.

Vuori, Suna. 7.8.2009. *Perhe voi tappaa tai pelastaa. Helsingin Sanomat*.

7 LIITTEET

7.1 Liite 1: Jean-Benoît Ugeux'n sähköpostiviestit

Vastaanotettu 3. ja 6.11.2010. Tulostettu 8.11.2010.

Päiväys: Sat, 6 Nov 2010 16:42:42 +0100 [06.11.2010 17:42:42 EET]

Lähtettäjä: [Jean-Benoit Ugeux <monsieurlebaron@gmail.com>](mailto:monsieurlebaron@gmail.com)  

Vastaanottaja: [Anja Keranen <Anja.Keranen@uta.fi>](mailto:Anja.Keranen@uta.fi) 

Otsikko: Re: Une question pour Monsieur Ugeux

Bonjour,

Les raisons pour lesquelles Karl tue son fils sont multiples (je les donne dans un sens qui n'est pas du tout chronologique..):

- Il sent que son fils n'est de toutes façons bon à rien et qu'il ne mérite pas, selon Karl, de vivre.
- Son fils lui a dit quelques minutes plus tôt qu'il ne désirait plus vivre (dans le monologue sur le silence est l'antichambre de la mort ou il dit qu'il veut devenir poussière)
- C'est une manière pour lui de se différencier du groupe ou personne n'ose prendre de décisions ni accomplir le moindre geste. Par ce geste de Karl, il se place dans le camp de "ceux qui agissent" (comme il aime beaucoup à le répéter au début du spectacle, surtout dans la scène ou il demande à la jeune femme de le licencier)
- Il a enfin l'impression de pouvoir rendre service à son fils qui avoue qu'il ne sert à rien, surtout lorsqu'il sort de l'aquarium ou il confesse qu'il ne sert à rien, qu'il n'a construit que de la rapidité.
- Il le fait également parce qu'il se sent acculé, il sent qu'il va se faire mettre dehors de sa propre famille et que c'est un geste qu'il sent qu'on attend de lui. De cette manière il s'avoue enfin complètement coupable...

Sans doute qu'il y aurait encore d'autres raisons mais qui seraient plus confuses, celle-ci paraissent, même si cela fait bientôt deux ans que nous l'avons créé et que ce n'est plus très frais, les plus essentielles.

Je me réjouis de lire ce que vous avez écrit mais je ne parle vraiment pas du tout le Suomi, donc je préfère attendre un peu.

Au plaisir, bon travail et n'hésitez pas à me posez d'autres questions, c'est un plaisir d'y répondre.

Jean-Benoît Ugeux

+32.494.165.720

www.apoptose.org

Le 4 novembre 2010 14:01, Anja Keranen <Anja.Keranen@uta.fi> a écrit :

Bonjour Monsieur Ugeux!

Merci beaucoup!! Votre reponse m'a beaucoup aidé.
Je vais lire les pièces jointes bientôt!
De ma part je suis honorée d'avoir email de vous.

En ce moment je suis presque finie avec la première version de mon travail (80 pages), mais je pense il faut changer quelques détails avant le dernière version.

Je peux vous bien envoyer mon travail à vous avant Noël, mais ca sera en Finnois.

Ma question dans la memoire est un essai de recherche la fonction de la scène violente. Dans le même travail j'écris aussi sur le spectacle Quai ouest (aussi un spectacle du projet PROSPERO).

J'ai bien aimé écrire de votre spectacle.
Le scène où Karl noyé Vincent est très intéressant.

Est-ce que je peux demander après vous, pourquoi Karl a fait ca?
Est-ce que c'est un vengeance pour quelqu'un ou est-qu'il veut montrer son pouvoir aux autres?

Merci encore!

Cordialement,

Anja

Bonjour,

Avant tout, je voulais vous dire que je suis très honoré que vous vous intéressiez à mon travail..

Pour répondre à votre question, Karl est bien le père et Véronique la belle-mère. (Je l'ai d'ailleurs appelé longtemps "la seconde femme") Mais, dans mon esprit, celle-ci est arrivé assez tardivement dans la famille et donc Vincent ne l'a jamais vraiment connue, elle n'a pas d'autorité sur lui, ni même d'intimité et ne représente qu'une femme de pouvoir qui

profite de Karl.

Je vous envoie en pièces jointes des notes sur les personnages (qui date du début des répétitions et donc ont pu beaucoup bouger mais qui pourraient peut-être vous aider d'une manière ou d'une autre...)

Si vous avez besoin d'informations de quelque sorte, n'hésitez pas à m'envoyer un courrier et je me ferai un plaisir de vous répondre.

Bon travail et au plaisir.

--

Jean-Benoît Ugeux.
+32.494.165.720
www.apoptose.org

Le 2/11/10 14:22, « Anja Keranen » <Anja.Keranen@uta.fi> a écrit :

Bonjour Madame, Monsieur,

Je m'appelle Anja Keränen et je suis étudiante du théâtre et du drame à l'Université de Tampere, Finlande.

En ce moment je fais ma mémoire de master 2 sur le spectacle S.P.R.L de Jean-Benoît Ugeux.

Je fais de la recherche sur la violence sur scène dans ce spectacle.

Si ce serait possible je voudrais demander Monsieur Ugeux une question sur les personnages de S.P.R.L.

Est-ce que Karl et Véronique sont les parents de Vincent ou est-ce que Véronique est la belle-mère, comme Linda Lewkowicz suppose dans son article à "Jouer le jeu. De l'autre côté du théâtre belge."?

Je vous remercie beaucoup.

Cordialement,

Anja Keränen

7.2 Liite 2: Rachid Zanoudan sähköpostihaastattelu

Vastaanotettu ja tulostettu 6.9.2010. Email anja.keranen@uta.fi

Questions sur Quai Ouest pour Rachid Zanouda

1) Comment s'est passé la création de Quai Ouest?

Dans l'ensemble la création elle-même s'est bien passée. Le plus difficile était, pour moi, de réussir à partager avec les acteurs et les techniciens mon écriture de la mise en scène et la ligne de lecture que je voulais donner au spectacle. Il fallait d'abord convaincre les acteurs de supprimer tous les préjugés que l'on peut avoir en lisant Quai Ouest (l'image qu'on se fait de nos problèmes de banlieues n'a rien à voir avec l'univers dans lequel évolue les personnages de Quai Ouest). Pour cela nous avons amorcés un travail de dramaturgie et de lecture (10 jours) 1 an avant le début des répétitions.

2) Dans une interview vous avez confié que Quai Ouest contient beaucoup de violence sociale. Comment se manifeste-t-elle dans la pièce?

Oui effectivement la violence la plus forte dans Quai Ouest n'est pas la violence physique car celle-ci n'est qu'une conséquence des inégalités sociale, par conséquent il faut traiter le problème depuis la source et non à sa surface. Il suffit de bien lire le parcours de Charles pour s'en rendre compte, car son évolution dans la pièce détermine l'avenir de tous et non seulement le sien. Je ne sais pas si il en est conscient, si Koltès lui en a donné la conscience. Cette violence dans la pièce commence à la première phrase c'est-à-dire quand apparaissent Monique et Koch on comprend tout de suite qu'ils ne sont pas d'ici et n'ont aucune envie d'en être ou d'y rester. Comme si Koltès faisait une expérience dans un laboratoire. Il met tous les ingrédients nécessaire pour faire une explosion dans une éprouvette il secoue et regarde la réaction.

3) Comment s'est passé la mise en scène de la violence? / des scènes violentes?

La mise en scène des parties dites « violentes » au sens physique du terme, n'ont pas été les plus difficiles à traiter car comme je le dis plus haut celle-ci n'est qu'une conséquence. Le plus difficile à été de bien comprendre les multiples chemins de la complexité social pour s'éloigner le plus possible du préjugé. Par exemple on peu considérer que Monique est beaucoup plus violente que Claire quand celles-ci dialoguent ensemble, la violence n'appartient pas à une seule case sociale, c'est Monique qui insulte Claire et non l'inverse. C'est Claire qui subit les humeurs de Monique. Donc il nous fallait passer par une étude précise du texte et du contexte pour donner à lire ce que l'on ne voit pas forcément en lecture primaire (c'est-à-dire que nos à priori nous disent de lire Monique comme ça car elle vient de la haute société et que son rang et sa réussite lui donne un sentiment de pouvoir). C'est là que le pouvoir social devient extrêmement violent.

4) Quai Ouest contient beaucoup de scènes de violence physique – meurtre, viol, mais aussi mutilation sexuelle entre Fak et Claire. Pourquoi avez-vous choisi de montrer la scène de meurtre mais pas celle de viol ? Est-ce vraiment un viol ?

Tout simplement parce que la scène du viol, je veux dire le moment où l'action physique a lieu n'est pas écrit (seulement en didascalies). La seule chose que Koltès donne à « voir » c'est la scène du « meurtre ». J'ai mis ces 2 scènes en simultanés pour montrer qu'elles se passent en même temps, que les destinés de Koch et Claire ont lieu en même temps. Et non l'une après l'autre. Et c'est à ce moment précis que la pièce, le récit, l'histoire, les protagonistes sont précipités dans une accélération qu'ils ne peuvent plus maîtriser.

- 5) Avez-vous mis en scène ou joué dans des pièces violentes auparavant ? Que pensez-vous de la représentation de la violence au théâtre aujourd'hui ?

J'ai mis en scène 2 autres pièces de Koltès (*Dans la Solitude des champs de cotons* et *La nuit juste avant les forêts*) et aussi *La conquête du Pôle Sud* de Manfred Karge qui est une pièce typiquement sur la capacité que peut donner le théâtre à surmonter la misère sociale. Quant à la représentation de la violence au théâtre elle doit être justifiée. La violence n'est qu'une conséquence c'est l'histoire que l'on veut raconter qui doit être privilégié et non l'inverse. Je ne suis pas très fan de la surreprésentation de la violence au théâtre car souvent elle ne donne aucun espoir de solution.

- 6) Votre pièce contient de la violence psychologique : Abad subit des insultes racistes, les femmes sont parfois traitées de « petites putes » ou « putasse ». Les acteurs ont-ils eu des difficultés à assumer leurs rôles ? Était-il difficile de faire face à cette violence permanente ?

Non il n'y a pas eu trop de difficulté à ce sujet, le travail de préparation de 10 jours a servi justement à atténuer ces difficultés. Les acteurs ont très vite compris que nous ne voulions pas représenter en termes réalistes les formes de violence qui sont présentes dans la pièce mais de les exposer comme un peintre ou un sculpteur expose son œuvre. La plus grande difficulté a été d'accorder la pensée de l'acteur avec la fluidité et le débit du texte, mais ceci est une autre question.

- 7) D'après-vous, pourquoi représente-t-on beaucoup la violence dans le théâtre contemporain ?

Car cette question n'est toujours pas résolue. En terme naïf on pourrait dire : « Tant qu'il y aura toujours des guerres nous en parlerons au théâtre ». L'essence même du théâtre c'est la société dans laquelle nous vivons, et malheureusement elle est fortement contaminé par les inégalités ce qui se traduit obligatoirement par une forme de violence. Au théâtre il ne peut pas y avoir de mensonge, le théâtre transcrit (avec plus ou moins d'exactitude) le reflet d'une société le plus souvent occidentale, il en est la critique presque naturel car elle est traitée l'évolution de l' « Homme » sous une forme artistique et l' « Homme » a besoin de l'art pour évoluer.

7.3 Liite 3: Quai ouestin kohtaustuettelo

Bernard-Marie Koltès : *Quai ouest – Läntinen satamalaituri*, 1986.

Kohtauksilla ei ole Koltèsin alkuperäistekstissä nimiä, mutta parenteseissa on kohtausten alussa usein mainittu tapahtumapaikka. Seuraamisen helpottamiseksi olen nimennyt kohtaukset paikan tai kohtauksen tapahtumien mukaan.

Etusivulla: Henkilöhahmojen esittely ja lyhyt kertomus Charlesista, joka tapaa pimeydessä miehen

Maurice Koch 60 vuotta

Monique Pons, 42 vuotta

Cécile, 60 vuotta

Hänen tyttärensä Claire, 14 vuotta

Hänen aviomiehensä Rodolfe, 58 vuotta

ja heidän poikansa Charles, 28 vuotta

Poika, etunimeltään Fak, noin 22 vuotta

Ja noin kolmekymmentävuotias mies, jolla ei ole nimeä ja jota Charles kutsuu alussa kaksi tai kolme kertaa ”Abadiksi”

Kpl 1.1 Pimeän seinän edessä; Monique’n ja Kochin saapuminen satamalaiturille

Monique ja Koch saapuvat läntiselle satamalaiturille. Monique on peloissaan, mutta Koch pyytää häntä palaamaan kotiin. Pimeydessä Monique hukkaa Kochin.

Kpl 1.2 Hallin sisätiloissa; Kochin ja Charlesin kohtaaminen

Koch tapaa Charlesin ja pyytää tätä auttamaan itseään. Hän haluaisi löytää rannan, jossa laittaa kaksi kiveä taskuunsa ja hukuttautua. Koch tarjoaa Charlesille kelloaan, kaiverrettua sytytintä ja luottokorttiaan vastalahjaksi avusta. Charles ei luota Kochiin ja syyttää tätä poliisiksi tai rikolliseksi. Charles on huomannut kuitenkin Kochin Jaguar-merkkisen auton, josta hän on kiinnostunut.

Kpl 1.3 Abadin esittely, Koch testaa Charlesia

Abad saapuu pimeydestä ja kuiskailee Charlesin kanssa. Charles kuulustelee Kochilta Abadin antamien vihjeiden mukaan, onko tämä poliisi ja voisiko hän antaa kenkensä Charlesille. Koch kertoo miehille myös Monique'sta. Koch lupaa apua vastaan autonsa avaimet sekä hoitaa, ettei Monique puutu hänen hukuttautumiseensa, jos Charles auttaa tätä.

Kpl 1.4 Yöllä; Fak houkuttelee Clairea varastoalueella

Fak seuraa Clairea ja he päätyvät väittelyyn aiheesta, haluaako Claire tulla Fakin kanssa sisälle pimeään varastoon. Fak koittaa lahjoa Clairea muun muassa kaiverretulla sytyttimellä, jonka hän löysi maasta Kochin jäljiltä. Väittely keskeytyy, kun Monique löytää heidät.

Kpl 2.1 Monique löytää Clairen ja pyytää tältä apua

Monique on kuullut molskahduksen rannasta ja pelkää Kochin hukkuneen. Hän pyytää Clairelta apua näyttämään tietä rantaan ja yrittää lahjoa tätä seteleillä. Claire sylkäisee seteleiden päälle ja Monique hermostuu ja nimittelee Clairea pieneksi typeryukseksi. Claire on juonut liikaa kahvia eikä ole varma, onko hän hereillä vai nukkuuko hän. Hän pyytää Monique'ta ottamaan hänen toisen kenkensä, jotta varmistuisi hereilläolostaan. Charles saapuu. Aurinko nousee.

Kpl 2.2 Clairen ja Charlesin väittely

Claire pelkää, että hänen veljensä on lähdössä ja jättämässä heitä. Charles on haluton vastaamaan Clairen kysymyksiin. Claire pyytää veljeään opettamaan pitämään itsestään huolta ja pyytää, ettei heidän tarvitsisi hyvästellä. Charles sanoo lähtevänsä jonain päivänä. Hän lähettää Clairen hakemaan kuivia pyyhkeitä Kochia varten.

Kpl 2.3 Charlesin ja Fakin sopimus

Charles sanoo keskustelua kuunnelleelle Fakille, että aikoo hakata Clairen, joka on seurannut yöllä Fakia varastoalueella. Fak koittaa parhaansa mukaan puolustaa Clairea ja estää Charlesin rangaistusaikheet siskoaan kohtaan. Charles kieltää Fakia houkuttelemasta Clairea tai edes

haaveilemasta tästä. Fak vannoo kysyvänsä luvan aina ensin Charlesilta. He molemmat vannovat Kochin jaguarin avainten kautta, ettei Charles hakkaa Clairea eikä Fak viettele tätä.

Kpl 3.1 Cécilen vetoamus pojalleen Charlesille

Charles nukkuu auringossa. Hänen äitinsä Cécile saapuu vetoamaan häneen, kuinka hän aikoo toimia kyniäkseen kaikki Kochin ja Monique'n rahat, jota hän kuvittelee heillä olevan. Cécile tuomitsee Charlesin nimenvaihdoksen Carlosista Charlesiksi. Cécile muistelee heidän alkuperäiskotiaan ja tiedustelee, kaipaako Charles kotimaahansa. Charles väittää suunnittelevansa, kuinka toimia Kochin ja Monique'n kanssa, mutta menettää pian hermonsa Cécilen kysymyksiin ja lähtee.

Kpl 3.2 Charles pyytää Abdilta rahaa lainaan sekä kertoo suunnitelmastaan

Abad on märkä pelastettuaan Kochin tämän ensimmäiseltä itsemurhayritykseltä. Charles epäilee, että Abadilla on jotain omia bisneksiä hänen selkensä takana ja kertoo Abadille, että heidän tulee hyökätä Monique'n kimppuun saadakseen sekä auton että kuvitteelliset rahat. Charles vetoaa Abadin pysyvän tälle avoimena suunnitelmissaan ja puhuu heidän olevan veljiä keskenään. Hän sanoo myös rakastavansa Abadia. Abad lainaa Charlesille rahaa, jotta tämä voi osoittaa Monique'lle olevansa varakas ja huijata tätä kautta häntä antamaan rahansa tai muun omaisuutensa Charlesille.

Kpl 3.3 Charles ja Monique kohtaavat

Monique on pahantuulinen ja hermostunut siitä, että häntä sinutellaan. Kiihtyessään hän meinaa pyörtyä ja kaatuu Charlesin syliin. He puhuvat kepeästi Kochin autosta ja Charlesin perheestä unohtaakseen kiusallisen läheisyydentunteen. Abad on pelastanut Kochin ja tuonut tämän makaamaan rannalle. Hän on edelleen tajuton. Monique pyytää Charlesia auttamaan autonkäynnistämisessä. Fak on käynyt vääntämässä auton virranjakajankannen rikki, joten auto ei toimi. He riitaantuvat uudestaan. Charles häipyä ja pyytää Monique'a tekemään samoin.

Kpl 4.1 Cécile lähestyy Abadia

Cécile polttaa ulkona savukkeen ja lähestyy Abadia varmistaakseen, ettei tämä hyödy Kochin pelastamisesta joesta. Hän koittaa tuoda servettiä, jotta Abad kuivaisi vesipisarot otsaltaan ja jotta

hän voisi väittää Kochille hänen poikansa Charlesin pelastaneen tämän. Abad ei ota servettiä tai vastaa Cécilen kysymyksiin. Cécile hermostuu ja nimittelee Abadia. Hän myös syyttää, että Abadilla on oltava rikollinen tausta, koska hän on tullut Ranskaan yksin. Abad ei vastaa vaan lähtee pois.

Kpl 4.2 Fak suostuttelee Clairea uudelleen

Fak koittaa saada Clairea uudelleen kanssaan varastoon, mutta Claire kieltäytyy ja pärjää väittelyssä mallikkaasti. Fak antaa Clairelle virranjakajankannen. Claire sanoo olevansa hyvin onneton ja suostuu lopulta tapaamaan Fakin yön pimeydessä.

Kpl 4.3 Charles hyvästelee Abadin

Charles tapaa Abadin ja kertoo tälle lähtevänsä läntiseltä satamalaiturilta. Charlesin mielestä on järkevämpää lähteä yksin, sillä Abad on hänelle hyödytön eikä hän halua elämältään mitään. Charles nimittelee Abadia ja sanoo tälle hyvästinsä.

5.1 Kochin, Monique'n ja Clairen sekä myöhemmin Cécilen ja Rodolfen yhteinen kohtaaminen

Koch on itsemurhayrityksessään murtanut nilkkansa ja hän palelee märissä vaatteissaan. Monique on turhautunut ja peloissaan ja Claire yrittää parhaansa mukaan neuvoa heitä toivoen pääsevänsä heidän kauttansa pois läntiseltä satamalaiturilta. Claire antaa Monique'lle myös virranjakajankannen, jotta he pääsisivät lähtemään. Autosta on kuitenkin puhkottu renkaat. Kesken kaaoksen Cécile saapuu miehensä Rodolfen kanssa. Koch vannoo, ettei hänellä ole mitään rahaa jäljellä kavalluksestaan. Cécile yrittää huijata Monique'ta ja Kochia, että hänen poikansa Charles on pelastanut Kochin. Cécile kertoo perheensä tarinan heidän saapumisestaan Ranskaan. Hän saa puhuttua Kochin puolelleen ja liikemies lähtee Cécilen mukaan. Monique hermostuu ja päättää lähteä alueelta yksin.

5.2 Charles syyttää isäänsä Rodolfea vakoilusta

Charles nappaa isänsä kiinni ja syyttää tätä itsensä vakoilusta. Rodolfe on peloissaan ja vetoaa olevansa mielenvikainen ja huono isä. Charles lähtee turhautuneena ja Rodolfe jää puhumaan sekavia vaimostaan Cécilestä, jonka kanssa ei voinut koskaan olla hyvä isä kenellekään.

5.3 Rodolfe antaa kalashnikovinsa Abadille

Rodolfe puhuu Abadille pimeydessä. Hän kertoo kantaneensa asetta mukanaan sodan jälkeen, mutta haluaa antaa sen nyt Abadille. Hän nimittää Abadia sekä ”neekeriksi” että ”pojakseksi”. Hän opettaa, kuinka asetta käytetään ja käskee Abadin ampumaan Charlesin. Lisäksi hän kertoo, että ihminen on tasoissa kuoleman kanssa vasta kun hän on tappanut kaksi ihmistä. Abad häipyä aseensa kanssa.

5.4 Yhteinen kohtaaminen; Abad tarjoaa asetta Charlesille

Cécile väittää Kochille, että Charles pelasti tämän, mutta Koch kieltää asian. Abad saapuu paikalle ja Koch tunnistaa hänet pelastajakseen. Kaikki ovat peloissaan Abadista, joka ojentaa asettaan Charlesille. Charles kieltäytyy nauraen. Monique pyrkii pakenemaan. Koch näkee Abadissa ja kalashnikovissa mahdollisuuden itsemurhaan ja vetää Abadin sivummalle.

5.5 ja 6.1 Kochin murha sekä Clairen raiskaus (Zanoudan ohjauksessa tapahtuvat simultaanisesti).

Koch taivuttelee Abadin ampumaan itsensä. Samanaikaisesti Claire ja Fak tapaavat varastoalueella ja kulkevat sovittuun paikkaan. Claire epäilee heidän aikomaansa tekoa ja yrittää perua sovitun tapaamisen. Lyhyen väittelyn jälkeen Fak kuitenkin raiskaa Clairen. Koch vetoaa Abadiin sanomalla aikovansa järjestää tämän vaikeuksiin Monique'n kautta, jos tämä ei ammu häntä. Hän pyytää Abadia vapauttamaan itsensä ja kostamaan hänen huonon käytöksensä. Kun Abad laukaisee aseensa, toisaalla kuuluu Clairen kiljaisu. Abad kantaa kuolleen Kochin pois. Fak jättää itkevän Clairen varastoalueelle.

6.2 Charles hyvästelee isänsä Rodolfen

Charles lähestyy isäänsä, joka istuu yksin varastoalueella. Hän haluaa saada isältään siunauksen lähteäkseen satamalaiturilta. Hänen isänsä kieltäytyy ja loukkaa poikaansa kieltämällä isyytensä. Hän vannoo myös kiroavansa Charlesin siunauksen sijaan.

6.3 Claire vetoaa Monique'en

Monique on murtunut ymmärrettyään, että Koch on kuollut. Claire tarjoutuu auttamaan Monique'ta ja olemaan tämän tukena ja hankkimaan autoon uudet renkaat, kunhan Monique vain ottaisi hänet mukaansa. Monique lähtee itkien ja näkee Kochin haamun puhumassa hänelle kaukaisuudesta.

6.4 Claire on kotona äitinsä ja isänsä kanssa

Cécile komentaa Clairea kantamaan itsensä keittiöön ja luutuamaan lattiaa. Claire kieltäytyy. Hän on pukeutunut erilaisiin, aikuisempiin vaatteisiin kuin ennen. Claire ei myöskään kutsu veljeään Charlesia äitinsä pyynnöstä huolimatta, sillä hän uskottelee äidilleen tämän jo lähteneen satamalaiturilta. Cécile nimittelee tytärtään huoraksi ja koittaa myös maanitella tätä hakemaan vettä. Yhtäkkiä hän puhkeaa puhumaan ketšuan kieltä ja hänen nenästään alkaa vuotaa verta. Rodolfe saapuu apuun ja ottaa hypnoottisena kulkevan Cécilen käsillään vastaan. Cécile menettää tajuntansa.

6.5 Charles hylkää siskonsa

Claire löytää veljensä ulkoa ja yrittää lähestyä tätä ja pyytää tätä ottamaan hänet mukaansa. Claire vannoo rakastavansa veljeään eri tavalla kuin kukaan muu ja huolehtivansa heidän raha-asioistaan. Charles lähtee kuitenkin siskolleen mitään vastaamatta ja jättää Clairen yksin ulos seisomaan.

7. Kochin upotus ja Charlesin murha

Fak raahaa kuolleen Fakin rannalle ja hän ja Charles heittävät tämän jokeen. Charles vitsailee elämästä taivaassa, jossa kaikki elävät kuin rikkaat. Fak seuraa vedessä kelluvaa Kochia. Abad saapuu pimeydestä ja he tanssivat yhdessä Charlesin kanssa rituaalisen tanssin. Kesken tanssin Abad ottaa esille kalashnikovin ja ampuu Charlesin.

7.4 Liite 4: SPRL:n kohtaustuettelo

Jean-Benoît Ugeux: *SPRL* – Perheyritys, 2009.

Ugeux'n alkuperäisessä näytelmässä ei ole kohtaustajakoja repliikkien välillä. Olen kuitenkin jakanut näytelmän tapahtumien mukaan sekä nimennyt kohtaustukset seuraamisen helpottamiseksi.

Kohtaust 1: Vincentin monologi

Vincent kertoo monologissaan yleisölle, kuinka hänen isänsä aikoinaan sai hänen vaimonsa ja työkaverinsa kiinni pettämisestä toimistolla. Isä ei tapahtuneesta ulkoisesti välittänyt ja vuosia myöhemmin työkaveri menehtyi. Vincentin isä Karl sai kuitenkin yhä uusia luottamustehtäviä kuin säälistä itseään ja petettynä aviopuolisena olemisesta. Vincentin mukaan hänen isästään nousi kansainvälinen narri, jolla riitti töitä ja joka ei jaksanut välittää siitä, että hänelle naurettiin.

Kohtaust 2: Véronique'n, Karlin, tati Bernadetten sekä Valérien esittely

Valérie istuu Vincentiä suudeltuaan toimiston pöydän ääreen, jonne saapuu myös isä Karl pyörätuolissaan. Karl valittaa kaiken haisevan. Véronique aloittaa loukkauksensa Karlia kohtaan eikä kukaan ole aluksi huomaavinaan Valérieta. Véronique kertoo yrityksen toiminnan perustavat periaatteet sekä nykypäivän johtamistavan erilaisuudesta verrattuna menneisyyteen. Bernadette yhtyy Véronique'n puheisiin tehotuotannon ja rikkaan elämän tärkeydestä. Véronique nimittää miestänsä ensimmäisen kerran ”Charlesiksi” Karlin sijaan.

Kohtaust 3: Valérien haastattelu alkaa

Valérie esittelee itsensä uutena työnhakijana perheyritykseen. Bernadette alkaa kuulustella häntä. Karl ja Véronique eksyvät haastattelusta nimittelemään ja alentamaan toisiaan erilaisin tavoin. Karl nousee pöydästä omien haaveidensa valtaamana. Kohtausta säestää pianisti.

Kohtaus 4: Valérien periaatteet

Valérie haluaa kertoa, millaisessa yrityksessä hän haluaisi työskennellä. Véronique kertoo Valérielle korulausein yrityksensä periaatteista. Vincent kertoo sivussa toivovansa vain hiljaisuutta ja rauhaa. Piano soi hiljaisena. Valérie kehottaa kaikkia toimimaan ilon kautta.

Kohtaus 5: Bernadette hermostuu

Bernadette menettää hermonsa Valérien optimistisiin ja kauniisiin sanoihin. Hän hermostuu, ettei tällä ole kunnianhimoa. Hän neuvoo Valérielle, että heidän yrityksensä on ahne eikä kiltteys auta saavuttamaan tavoitteita.

Kohtaus 5: Karlin monologi

Karl kertoo monologissaan, kuinka hän pelkäsi uransa alkuaikoina kohdella työntekijöitä huonosti, kunnes joku potkut saanut teki itsemurhan. Hän sai sen jälkeen rauhan tehdä työtään. Valérie pitää uuden puolustuspuheen aitouden ja yhteistyön puolesta. Vuorostaan Véronique hermostuu Valérien positiivisiin sanoihin ja Vincent koittaa rauhoitella kertomalla kontaktin tärkeydestä. Véronique haukkuu Vincentiä steriiliksi isänsä lailla.

Kohtaus 6: Karl muuttuu uhkaavaksi

Bernadette tenttaa Valérieta tämän aiemmista työpaikoista. Valérie ahdistuu kysymystulvan alla. Karl kyselee häneltä järjettömiä kysymyksiä, onko Valérie koskaan lukenut Tinttiä. Karlilla on laastaria nenänpäässään ja hän on pyörätuolissa. Karl haluaisi demonstroida Valérien kanssa tilanteen, jossa hän on laastari ja Valérie Kapteeni Haddock, joka ei saa laastaria irtoamaan. Vincent yrittää puolustaa varovaisesti Valérieta. Karl provosoituu Valérien kiltteydestä yhä enemmän ja loukkaa Valérieta myös seksistisillä vihjailuilla. Karl rauhoittuu unenomaisella monologilla muistellen työmatkaansa, jossa hän vain kulki yksin kadulla katsomatta mitään. Samaan aikaan Vincent alkaa kuin itsekseen kertaamaan, mitä vaiheita kellonaikoineen kuuluu hänen päivittäiseen aikatauluihinsa. Véronique puhuu johtajan roolin vaikeudesta ja Valérie yrityksen ilmapiiristä. Karl uppoutuu yksinpuheluun, jossa hän kertoo hakeutuvansa vapaa-ajallaan kodittomien lähelle ollakseen yksi heistä.

Kohtaus 7: Karl vaatii pianomusiikkia

Karl hermostuu ajatuksistaan yhtäkkiä ja alkaa vaatia Valérieta soittamaan pianoa. Hän myös loukkaa Valérieta seksistisillä ehdotuksilla. Vincent vaipuu omiin maailmoihinsa ja kertoo, kuinka hänen jokainen päivänsä on työhaastattelu.

Kohtaus 8: Kertomus peuroista

Vincent kertoo vertauskuvallisen tarinan peuroista, joiden sarvet kasvoivat liian suuriksi ja jotka kuolivat sen vuoksi metsään jäätyään kiinni pensaisiin ja puihin. Karl puhuu kuuluisuuksista, jotka ovat kuolleet kuppaan ja hän puhuu itsellään olevan jonkun epämääräisen keuhkosairauden. Valérie hermostuu, ettei ymmärrä yhtään, mistä muut hänelle puhuvat. Vincent mainitsee kuoleman olevan hiljaisuuden tyyssija. Valérie uskaltaa sanoa ensi kerran kaikille vastaan ja vaatii saada tietää, mitä muut hänestä haluavat. Tunnelma rauhoittuu.

Kohtaus 9: Syyllisyydestä

Bernadette muistelee pitkässä monologissaan, kuinka yritykset toimivat ennen yhteisymmärryksessä ja humanistisilla arvoilla, mutta kuinka kaikki kääntyi tyytymättömyyden lisääntyessä Luc –nimistä johtajaa kohtaan, joka lopulta hirtti itsensä. Karl kertoo haistavansa kuoleman käsissään ja että hän tuntee jokaisen odottavan hänen tekevän virheitä asemassaan.

Kohtaus 10: Karl pukeutuu isäkseen

Karl saapuu paikalle uudessa asussa, jonka hän sanoo olevan isänsä puku. Véronique pilkkaa hänen ulkonäköään. Karl kertoo monologissa, kuinka hän nauttii turvaahakevien alaistensa riistämisestä. Valérie kertoo työntekijöiden salaisesti kammoavan työtään. Karl jatkaa haukkumalla poikansa Vincentin, jolla on ollut kallis ja pitkä koulutus, muttei osaamista. Vincent vastaa elävien koirien olevan parempia kuin kuolleiden leijonien. Bernadette vastaa nykyihmisten kuolevan kuin koirien, loppuun palavan töissään. Valérie poistuu hetkeksi toimistosta.

Kohtaus 11: Karl hukuttaa Vincentin

Karl kertoo tuntevansa itsensä muukalaiseksi työmatkoillaan. Véronique pilkkaa hänen olevan vain muukalainen myös perheelleen. Hän sanoo Karlin tuhonneen kaiken ja muuttuvan lopulta täysin impotentiksi. Véronique'n mielestä Karl on liian typerä yhdistämään edes kahta lausetta. Karl nousee ja kulkee toimiston akvaariota tarkastelevan Vincentin taakse ja hukuttaa tämän painamalla Vincentin päätä akvaarion veden pinnan alle. Véronique yrittää estää Karlia huutamalla tämän nimeä. Valérie saapuu takaisin toimistoon ja huomaa avomiehensä hukkuneen. Karl kääntää syytöksen muille toimistossa oleville, jotka eivät yrittäneet estää hänen tekoaan. Véronique istuu sohvalla lamaantuneena. Karl vaipuu omiin ajatuksiinsa lattialle sohvaan nojaten.

Kohtaus 12: Valériesta uusi toimitusjohtaja perheyriytykseen

Valérie istuu pöydän ääreen ja kertoo rangaistusjärjestelmän tarpeellisuudesta. Bernadette puhuu lamaantuneena pöydän ääressä kuolemasta. Véronique puhuu viimeisen kerran johtajuudesta. Kuollut Vincent nousee akvaariossa seisomaan ja kertoo työpäivästään ja toiveestaan ikuisen lepoon kuoleman takaa. Hän myös syyllistää isäänsä Karlia ymmärtämättömyydestä ja siitä, että hän kasvoi mielipiteettömäksi ja värittömäksi ihmiseksi. Karl katsoo kuollutta Vincentiä kuin ainoana, joka kuulee hänen puheensa tuonpuoleisesta. Valérie puhuu pöydän ääressä monotonisesti johtajan tärkeimmistä ominaisuuksista. Vincent jää haaveilemaan lepäämisestä nurmikolla. Valérie päättää näytelmän monologilla, joka on suunnattu ennenkaikkea Karlille. Hän ehdottaa Karlin väistymistä yrityksestä ja antamaan tilaa uusille virtauksille ja tulevaisuuden lapsille.

KIITOKSET: Maria Salomaa, Minka Kuustonen, Rachid Zanouda, Jean-Benoît Ugeux, Tarja Sahlstedt, Henri Luhtala, perhe, ystävät sekä Pikilinnan asukkaat Vihtis, Smy, Lydi ja Sininen.