

Päivi Lehtinen

MONIÄÄNINEN MONOLOGI

Retorisesta yksinpuhelusta moniääniseen monodraamaan

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto, joulukuu 2003

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	MONOLOGIN MÄÄRITTELYÄ	8
	2.1 Monologi ja solilogi	8
	2.2 Retorisesta yksinpuhelusta realistiseen yhden ihmisen teatteriin	16
	2.3 Monologin suhteesta lyriikkaan ja epiikkaan	25
3	SHAKESPEAREN SOLILOGEISTA MONIÄÄNISEEN MONOLOGIIN	32
4	MONIÄÄNINEN MONOLOGI	44
	4.1 Mistä syntyy toiminta monologissa?	44
	4.2 Monologinen dialogi	51
	4.3 Dialoginen monologi	57
5	LOPUKSI	64

LIITTEET

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

1 JOHDANTO

Monologia kannattelee vain yksi ihminen, jonka on pystyttävä viemään toimintaa eteenpäin ja ohjailemaan tapahtumia näyttämöllä. Kuitenkin perinteisen määritelmän mukaan pienin yksikkö näyttämöllä on kaksi ihmistä, joiden keskinäinen dialogi luo tilanteen ja johtaa aina uuteen. ”Koska draamallinen sisältö paljastuu voimien joutuessa vastatusten, on -- dialogi näytelmän luonnollinen ilmaisutapa”, kirjoittaa Eino Krohn kirjassaan *Draaman estetiikka* (1946, 102). Miten sitten toiminnallinen jatkumo muodostuu monologiassa, yksinpuhelussa, kun kahden toisiinsa reagoivan roolihahmon sijasta tapahtumia kuljettaakin vain yksi henkilö?

Kiinnostukseni teatterimonologia kohtaan on lähtenyt seurattuani monodraamojen lehtikritiikkejä useampien vuosien ajan. Pelkkä nimitys monologi ei tunnu riittävän nykyteatterin tekijöille, vaan termi kaipaa tuekseen lisämääritelmiä. Monologia on nimitetty toisinaan toiminnalliseksi monologiksi, toisinaan taas musiikilliseksi monologiksi, jossa yksi näyttelijä käy vuoropuhelua musiikin kanssa. Nämä kaikki monologiin liitetyt epiteetit tuntuvat vierastavan raskasta, monotonista käsitystä staattisesta puheteatterista, jota termiin monologi silloin tällöin liitetään. Monologisuudesta onkin tullut kirosana aikana, jona kirjallisuustieteen vallitseva paradigma korostaa kielen ja maailman dialogisuutta. Monologin katsotaan heijastavan staattista maailmankuvaa, jossa *natura non facit saltus*. Teatterin kovalla penkillä istuvalle katsojalle monologiesityksen seuraaminen näin ollen tarkoittaisi pölyttyneitä plyysiverhoja ja yksinäisen näyttelijän ylevää resitointia pääkallo toisessa kädessään. ”Pois kaikki mielikuvat näyttelijästä pöpisemässä ylhäisessä yksinäisyydessään lukulampun alla. Monologi on yhden naisen tai miehen teatteria ja painotus on sanalla teatteri”, sanoo näyttelijä Tiia Louste monologiesityksiä paljon ohjanneen Tuuja Jänicken haastattelussa (*Teatterilehti* 6/97).

Lähtökohta työssäni onkin monologin ja monologisuuden sekä dialogin ja dialogisuuden uudelleenmäärittely teatteritieteen kontekstissa. Onko monologi välttämättä dialogille täysin vastakkainen teatteripuheen muoto, vai voiko myös monologi olla luonteeltaan moniääninen? Kuuluuko yhden ihmisen puheessa muita ääniä, erilaisia äänensävyjä, ristiriitaisia näkökulmia? Ja millainen on se ”monologin salapukuinen dialogiluonne” (Krohn 1946, 105) – nimitys, jota teatteriestetikko Eino Krohn käytti jo vuonna 1946.

Monologilla on näytelmässä monia funktioita. Dialogin sisällä olevat pitkät, monologiset repliikit voivat ennakoida tapahtumia, selvittää yleisölle jo tapahtunutta, tulkita aikaisempia tapahtumia subjektiivisesta näkökulmasta jne. Yksinpuhelu keskellä dialogia tarjoaa reflektiivisen hetken, jonka aikana muut näyttelijät voivat vaikka käydä kulissien takana vaihtamassa roolivaatteitaan. Monologia käytetään välittämään roolihenkilön henkilökohtaisia ajatuksia, jotka tavallisen dialogin tuoksinassa jäisivät kuulumattomiin. Monologi on luonteeltaan hyvin psykologinen ja henkilöään voimakkaasti karakterisoiva minäkeskeinen, yksityinen ja täysin subjektiivinen taiteenlaji. Jo monologin valinta sinällään kertoo paljon: *Hamlet*, jota on pidetty malliesimerkkinä näytelmästä, joka on täynnä päähenkilön solilogisia yksinpuheluita, on ”dramaattinen kuva eristäytyneestä, introspektioon taipuvasta henkilöstä keskellä toiminnallista näytelmää, josta tämä itse on täysin vieraantunut” (Williams 1983/1995, 57).

Jänicken (Teatterilehti 6/97) mukaan monologi on näyttelijän taitojen koetinkivi, laji, jossa on uskallettava kohdata itsensä, oma narsisminsa ja yleisön vaatimukset. Jänicke puhuu monologista tarinankertomisen taiteena, joka on ”teatteria pähkinänkuoressa”, ja juuri siksi monologia tehtäessä ollaan hänen mukaansa teatterin tekemisen peruslähteillä. Monologin esittäjän suhde yleisöön on yksi monologitaiteen keskeisimpiä kysymyksiä, koska melko usein esittäjä ottaa yleisön dialogin toiseksi osapuoleksi, jolle osoittaa sanansa suoraan.. Esittäjän on vähintäänkin katsottava yleisöä ollessaan yksin lavalla. Puhe suunnataan useimmiten yleisölle, joka on individualisoitu mukaan draamaan ja joka on roolissaan aktiivinen (Park 1961, 116). Yleisön ja puhujan vuorovaikutus, niiden välinen edestakainen merkityksenmuodostus korostuu. Suhde yleisöön on myös yksi monologin ja solilogin erottavista tekijöistä. Kappaleessa 2.1 määrittelen, mikä on monologi? Mitä ovat monodraama, solilogi ja monopolylogi? Mitä sisäisellä monologilla oikeastaan tarkoitetaan? Aloitan pro graduni käymällä läpi aikaisempaa tutkimusta ja niitä lukuisia määritelmiä ja nimiä, joita tälle kategorisointia välttelevälle, teatteritaiteen kurittomalle itsetuntolajille on annettu.

Pyrkimyksenäni on tutkia teatterin fiktiivisen minän rakentumista eri aikakausien näytelmissä samalla, kun kappaleessa 2.2 käyn läpi yksinpuhelun kehitystä antiikin näytelmien prologeista itsenäiseksi teatteritaiteen lajiksi. Monologi teatterillisena konventiona, jossa henkilö puhuu tai ajattelee ääneen lavalla yksin ollessaan, on periaatteessa vieläkin konventionaalisempi muoto kuin teatterillinen vuoropuhelu, jossa

kaksi henkilöä tai useampi keskustelevat ikään kuin yleisön läsnäolosta täysin tietämättään. Lavalla yksin puhuva ja toimiva henkilö saattaa vaikuttaa epärealistiselta, jopa patologiselta tapaukselta. Ei siis mikään ihme, että esimerkiksi naturalistit hyökkäsivät yksinpuhelua vastaan pitäen sitä täysin luonnottomana ja epätodellisena tai että ranskan klassismin tragedioissa näytelmähenkilöiden sisintä valaiseva yksinpuhelu muutettiin dialogiksi uskotulle. (Pfister 1988, 132-133) Naturalistit motivoivat yksinpuheen niin, että puhe kohdistui kissalle tai poissaolevalle rakastetulle. Henkilön äänenpuhuminen unissaan tai sairaana, kirjeen lukeminen ääneen tai vuorosanojen itseksensä työstäminen saattoi naturalistienkin mielestä olla hyväksyttävä monologin muoto. Erityisesti 1900-luvun moderni draama on suosinut tällaista spontaania itseilmaisun keinoa erotuksena klassismin varsin retorisisille ja rationaalista maailmankuvaa edustaville solilogeille tai sivuunpuhumiselle *ad spectatores*. (Pfister 1988, 133-134) Monologi on mitä oivallisin tapa esittää henkilön epärationaalista käyttäytymistä ja spontaania tajunnanvirtaa. Monologi jo sinällään konnotoi subjektin haluttomuutta tai kykenemättömyyttä vuoropuheluun – topos, joka usein toistuu modernissa, yksilön vieraantuneisuutta korostavassa kirjallisuudessa.

Kappaleessa 2.3 käsittelem teatterimonologin suhdetta lyriikkaan ja epiikkaan. Koska monologi on usein roolihenkilön itseanalyysia tai retrospektiivistä tarinankerrontaa, on kielen asema monologissa keskeisempi kuin dialogisessa teatterissa, ja se lähestyy eepistä kerrontaa. Normaalisti draamassa kertojan funktio puuttuu ja henkilöhahmot muodostuvat dialogista. Monologissa tapahtumat usein kerrotaan sanallisesti: monologin henkilöhahmo ottaa kertojan tehtävät. Jos epiikalla, niin myös lyriikalla on monologin kanssa paljon yhtäläisyyksiä. Riitta Pohjola määrittelee monologin taiteelliseksi keinoksi, joka selvästi korostaa draaman kielen ja arkipuheen eroa. Yksinpuhelu on taiteellinen keino esittää tapahtumia, erotuksena näyttämöllisen dialogin luonnolliselle tai luonnollisuutta jäljittelevälle diskurssille. (Pohjola 1986, 392–396) Samaan tapaan runon puhuja rakentuu sanoistaan ja on toiminnallisesti vajaampi kuin dialogissa syntyvä henkilö.

Suhtautumisesta monologiin voidaan nähdä, miten eri aikakausina on käsitetty yksilö, yksityisyys ja yksinäisyys. Kappaleessa 3 kuljen matkan Shakespearen solilogeista aikamme moniääniseen monologiin. Samalla kun häärooinen sankari muuttuu hajanaiseksi ja yhä irrallisemmaksi yhteisöstään, muuttuu myös käsitys siitä, voiko teatterin subjekti solilogisoida, puhua ääneen ajatuksiaan. Teatteri ei siis ole ympäröivästä maailmasta,

aikansa maailmankuvasta ja subjektikäsitteestä irrallaan. Ajanjakso jättää jälkensä myös taiteenlajien muotokieleen – siihen, kuuluuko Hamletin solilogissa modernin yksilön ääni vai hahmottaako Elisabetin ajan dramatiikka ihmisluonteen yhä kristillisen dualismin kautta.

Lähestymistapaani voikin nimittää teatterisosiologiseksi tai kulttuurintutkimukselliseksi, jossa dialogia käydään teatterin ja aikakauden, taidemuodon ja ajan minäkäsityksen välillä. Kulttuurintutkimus kiinnittää erityisesti huomiota tekstin ideologiaan ja merkityksellistämiskäytäntöihin. Anthony Easthopen (1991, 20-21) mukaan jokainen taiteenlaji toistaa aikakaudelleen tyypillistä diskurssia. Näin esimerkiksi renessanssiajan runous pyrki tuottamaan vaikutelman puhujasta eheänä kokonaisuutena, johon lukijan oli helppo samastua. Modernissa vapaamittaisessa runoudessa runon puhuja on Easthopen mukaan problematisoitu: suhteellinen, hajanainen ja keinotekoinen. (emt., 134-138) Auli Viikari (1991, 111-112) esittelee Hans Robert Jaussin ajatusta, jonka mukaan eurooppalainen moderni kirjallisuus heijastaa todellisuuskäsityksen muutosta. Minän läsnäolo on fragmentaarista eikä todellisuuden, jossa merkitykset liukuvat ja muuttuvat, enää koeta olevan yksilön hallinnassa. Sama subjektin hajoaminen voidaan jäljittää myös teatteritaiteesta. Modernin tajunnanvirtatekniikan myötä teatterissa aikansa palvelleesta solilogista tehtiin sisäinen monologi, joka heijastaa puhujan sisäistä maailmaa, emootioita ja aistimuksia välittömällä, spontaania puhetta muistuttavalla tavalla.

Kappaleen 3 lopuksi pohdin työni kannalta oleellista kysymystä sitä, millaiseksi monologin subjekti rakentuu nykyteatterissamme. Piiloutuuko monologin salapukuinen dialogiluonne nimenomaan subjektin ja tämän kielen moninaisuuteen? Jos moderni subjekti on hajonnut, eikö silloin myös teatterimonologin henkilöhahmo voi olla monien eri äänensävyjen sekakuoro, jatkuvasti muuttuva ja moninainen? Ehkä tästä syystä Paavo Haavikko nimesi Kullervosta kertovan monologinsa moniääniseksi. *Kullervon tarinassa* yksi henkilö ottaa esittääkseen useamman hahmon ja tulee näin kertoneeksi koko tarinan. ”Hän [Kullervo] kasvaa yksin ja jää omaksi maailmakseen niin, että kaikkien ympärillä olevien ihmisten puhekin on hänen korvissaan muuttunut moniääniseksi monologiksi” (Haavikko, 1982). Yksi näyttelijä replikoi sekä Kullervona, Untamona että Ilmarina. Kirjoittaessaan moniäänisen tarinan monologimuotoon Haavikko kenties halusi osoittaa, että meissä jokaisessa on hieman Pohjan akkaa, seppä Ilmaria ja Kullervoa.

Siirryttäessä moniääniseen monologiin kappaleessa 4 on mahdotonta puhua enää staattisesta, kokonaisesta toimijasta. Subjektikäsitteily on muuttunut kokonaisesta, toiminnallisesta subjektista kohti hajonnutta ja ajautuvaa, dialogisesti muun maailman kanssa syntyvää ja aina uudelleen muuttuvaa ja rakentuvaa subjektia. Subjektista on tullut liikkuva, moninainen. Paavo Rintalan romaaniin pohjautuvassa ja Kristian Smedsin dramatisoimassa näytelmässä *Jumala on kauneus* (2000/2001) liminkalainen taiteilija Vilho Lampi on konkreettisesti jakautunut kolmen miehen ja kahden naisen esittämänä. Kuka tai pikemminkin ketkä puhuvat ja kenelle? Minkälaisia merkityksiä erilaisten äänten rinnastaminen rakentaa?

Pro gradu -työssäni teorian rinnalla kulkee teatteritekstejä, joiden moniäänisyyttä, semanttisia suunnanvaihtoja ja puheakteja pyrin erittelemään. Analysoimalla Smedsin näytelmää *Jumala on kauneus* kappaleessa 4.3 havainnollistan, kuinka näytelmän yksi hahmo voi esittää useampia henkilöitä, keskustella itsensä kanssa tai lausua ääneen muiden kommentteja, muistella toisen henkilön puhetta, vierasta sanaa tai unelmoida joku läsnä olevaksi. Yhtä kaikki, subjekti ei ole yksi.

Puhuessani teatterin subjektista tarkoitan sillä yhtä yksittäistä toimijaa – niin teatterilavalla kuin elävässä elämässäkin – joka koostuu useista erilaisista minuuksista. Subjekti on moniminäinen ja siksi moniääninen. Viitatessani erityisesti teatterin fiktiiviseen subjektiin käytän myös käsitettä henkilöahmo ohittaakseni sen upottavan suon, johon identiteetin tai persoonan käsite minut veisi. Identiteetin määrittelemisen yksiselitteisesti on lähes mahdottomuus. Identiteetti tuo mukanaan joukon muita käsitteitä: mikä on minäkuva tai valeminä ja mitä tarkoitetaan persoonallisuudella? Pirandellon näytelmässä *Kuusi henkilöä etsii tekijää* (1921) on teatteri-identiteettejä tutkineen Pia Aaltojärven (1997, 98) mukaan sama logiikka kuin Klaus Weckrothilla, joka tarkastelee Dostojevskin *Idiootin* moniminäisyyttä, seitsemän minuuden eri aluetta. Pirandellon kuuden henkilön tematiikka, jonka perusproblematiikka liittyy oman identiteetin kirjoittamiseen, voidaan Aaltojärven mukaan nähdä ihmisen minuuksina. Pirandellon näytelmässä minuuttaan etsivän isän repliikki määrittää tämän työn kannalta keskeistä kysymystä teatterin monikasvoisista subjekteista, minästä monena:

Minun käsitykseni mukaan näytelmän ydin on juuri siinä, että jokainen meistä luulee olevansa vain yksi henkilö. Itse asiassa me kuitenkin edustamme useaa henkilöä, jos otamme huomioon ne kaikki toimintamahdollisuudet, jotka meihin itsekuhunkin kätkeytyvät; me näytämme itsestämme milloin minkin puolen, toisinaan toisen, toisinaan toisen, jotka ovat keskenään erilaisia. Me elätämme itsessämme harhaluuloa, että me olemme aina yksi ja sama, samanlainen kaikkia kohtaan ja samanlainen kaikissa teoissamme. Mutta asia ei ole niin!

Varsinaisia tutkimuksia teatterimonologista on tehty hyvin niukasti, vaikka monologisuudesta ja dialogisuudesta on monilla eri tieteen aloilla kirjoitettu paljon aina 1970-luvulta lähtien Mihail Bahtinin kirjoitusten tultua julki. Bahtinin käsitteet dialogisuudesta ja polyfoniasta yhdessä lacanilaisen psykoanalyysin kanssa ovat olleet pohjustamassa tietä jälkistrukturalisteille, joille minä näyttäytyi jakautuneena ja moninaisena. (Viikari 1990, 100) Pro gradu -työni tukeutuu kulttuurintutkimuksen kapinallisen Raymond Williamsin ajatuksien ohella teatteriteoreetikko Manfred Pfisterin sekä tšekkiläisen strukturalistin ja kielitieteilijän Jan Mukarovskýn tutkimuksiin monologista. Nämä kolme ovat lähestulkoon ainoita, joilla on ollut sanansa sanottavana monologin moninaisesta maailmasta. Tästä syystä sivuan pro gradu -työssäni myös lyriikan tutkimusta, jossa runouden moniäänisyyttä lähdetään lukemaan runon puhetilanteesta käsin. Tutkiessani minäkuvan muutoksen heijastumista teatterimonologin subjektiin käytän lähteenäni ensisijaisesti Raymond Williamsin teosta *Modern Tragedy* (1966/1979), jossa hän tarkastelee teatterihistoriaa kulttuurintutkijan tarkkanäköisyydellä. Kirjassa kuljetaan klassismin näytelmien herooisesta ja toiminnallisesta sankarista kohti individualistista teatterinäkemystä, jossa yksilö mielenvikaisuudessaan ajelehtii vailla päämäärää. Lisäksi tarkastelen Mikko Lehtosen väitöskirjaa *Kyklooppi ja kojootti* (1994), Erich Auerbachin analyysia Shakespearen moderneista henkilöhahmoista teoksessa *Mimesis* (1946/1992), Jean Marie Goulemotin (*Omassa huoneessa* 1986/2001) tutkimusta yksilöstä ja yksityisyydestä uuden ajan teatterissa ja kahta kaunokirjallisuuden subjektia käsittelevää kirjoituskokoelmaa *Monikasvoinen subjekti. Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista* (1991) sekä *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa* (1995). Myös August Strindbergin poleeminen esipuhe näytelmään *Neiti Julie* (1888/1988) käsittelee ansiokkaasti aikansa näytelmäkirjallisuuden ”moderneja luonteita”. Strindbergin teksti kuvaa yksilöä yhteiskunnan muutoksessa ja heijastaa aikansa käsitystä siitä, miten näytelmän henkilöiden – erityisesti naisten – tuli ajatella ja toimia. Pro gradu -työni

kannalta kaikkein kiinnostavinta on Strindbergin kannanotto siihen, saako näytelmähenkilö puhua ääneen yksin ollessaan.

Halki pro gradu -työni kulkee kysymys nykymonologin moniäänisyydestä – siitä, miten se kertoo ajastamme. Nykymaailmassa, jossa kielen ja identiteetin purkaminen on tehnyt yksittäisestä subjektista moninaisen, monologi on riittävän kompleksinen, mutta kuitenkin joustava muoto kertoa moniäänisiä minätarinoita – tarinoita, joissa erilaiset kontekstit risteävät ja sekoittuvat polyfoniseksi kokonaisuudeksi. Kulttuurintutkija Raymond Williamsin (1983/1995, 60) sanoin tällainen äänien synkopoiva kudelma on ”beyond dialogue”, tavallisen dialogimuodossa etenevän interaktion tavoittamattomissa.

2 MONOLOGIN MÄÄRITTELYÄ

2.1 Monologi ja solilogi

Monologista yksinpuhelun muotoa käytetään sekä kertomakirjallisuudessa, lyriikassa että näytelmäkirjallisuudessa. Tästä syystä monologille, kirjallisuuden ja teatteritaiteen hyödylliselle ja siksi niin rakkaalle lapselle, on annettu lukuisia nimiä ja mitä erilaisimpia määritelmiä, jotka lähemmin tarkasteltuna osoittautuvat monimerkityksisiksi ja ovat varsin ristiriitaisia keskenään. Yksi yhteinen nimittäjä näille mitä erilaisimmille monologin määritelmille kuitenkin löytyy: monologi nähdään aina dialogille vastakkaisena (Pfister, 1988, 126-127). Miten siis määritellä dialogi? Dialogi saattaa osoittautua hedelmälliseksi lähtökohdaksi matkalla monologin monivivahteiseen maailmaan.

Dialogia on pidetty teatteritaiteessa enemmän tai vähemmän normina. Draaman kielellinen perusmuoto on dialogi, toisin kuin epiikassa, jossa dialogia voidaan käyttää muun kerronnan ohella (Pohjola 1986, 397). Dialogikeskeisyys, jossa draamallinen konflikti ilmaistaan vuoropuhelun välityksellä ja jossa jokaisen vuorosanan oletetaan muuttavan draamallista tilannetta, edustaa konfliktiorientoitunutta käsitystä teatterista. Tämä ei kuitenkaan enää päde moderniin draamaan, jossa henkilöt saattavat keskustella vailla päämäärää, ilman että puhe johtaisi tilanteesta toiseen tai konstituoisi näyttämöllistä toimintaa. (emt., 140-141)

Raymond Williams lähtee teatteripuheen tutkimuksessaan liikkeelle dialogista. Dialogi on interaktion muoto, jossa yksi henkilö kommunikoi toisen tai useamman henkilön kanssa (viestintämalli A-B tai A-B-C). Monologi voidaan myös mahduttaa tällaiseen malliin ottamalla yleisö dialogin toiseksi osapuoleksi. Tällöin kuitenkin vuoropuheen funktio on toinen ja dialogin toinen puhuja B jää useimmiten sanattomaksi ja implisiittiseksi. Williams katsookin, että tällainen kommunikaation määritelmä rajoittaisi sekä dialogin että monologin polyfonisia mahdollisuuksia. Williams ottaa esimerkikseen *Kuningas Learin*, jossa Learin monologi (III, 2.) kohti korkeimpia voimia rinnastuu yhtäaikaisesti narrin monologiksi jäävään puhevirtaan. ”Juuri näiden yksittäisten ulottuvuuksien yhtäaikainen läsnäolo tuottaa erityisen muodon, joka on dialogin tavoittamattomissa.” (1983, 60-61)

Williams ei näin ollen pidä monologia ja dialogia toisilleen vastakkaisina, vaan löytää näiden kahden muodon, monologin ja dialogin, vuoropuhelusta tavan asettaa rinnan useampia ääniä. Teatterin kieli ei siis etene suoraviivaisesti toiselta henkilöltä toiselle, vaan kahden toisiaan kohtaamattoman monologin samanaikaisuus tekee puheesta eriäänistä, polyfonista. Monologin ja dialogin monimutkaisia kudelmia Williams kutsuu orkestroiduiksi ääniksi. (1983, 62)

Sanan *monologi* alkuperästä on kaksi erilaista versiota. The World Encyclopedia of Contemporary Theatre (2000, s.v. monologue) löytää sanan etymologian ranskankielisistä sanoista mon + logue, joka terminä on peräisin vuodelta 1549. Kreikan kielellä monologi tarkoittaa 'yhtä sanaa' tai 'yhtä puhetta' (An International Dictionary of Theatre Language 1985, s.v. monologue). Kreikkalaista alkuperää oleva sana *monos* viittaa yhteen (mieluummin kuin yksin) ja logos kyseisessä tapauksessa olisi diskurssi (Park 1961, 122). Termi 'yksittäinen diskurssi' (single discourse) kuvaa käsitystäni konventionaalisista solilogeista, joissa yksi diskurssi, yksi puhuja, esittää objektiivisen tilannekatsauksen tai suoran luonneanalyysin, mutta sotii sitä ideaa vastaan, jollaiseksi näen moniäänisen nykymonologin monine risteävine diskursseineen.

Monologi tarkoittaa yhden ihmisen laajaa puheenvuoroa joko muille tai ikään kuin yksinään. Monologilla viitataan myös joihinkin moderniin näytelmiin, joissa ainoastaan yksi henkilö esittää koko näytelmän. (The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms 1990, s.v. monologue) Näin ollen monologi voi olla sekä pitkä puheenvuoro dialogisen näytelmän sisällä että täysin itsenäinen yhden ihmisen teatteriesitys. Malliesimerkki modernista monologinäytelmästä tai monodraamasta on Samuel Beckettin *Krappin viimeinen ääninauha* vuodelta 1958. *Monodraama* puolestaan tarkoittaa näytelmää tai kohtausta, jossa ainoastaan yksi henkilö puhuu. Saksassa kirjoitettiin 1700-luvun loppupuolella joitakin monodraamoja, joita säestettiin musiikillisesti. (emt., s.v. monologue, monodrama)

Arkielämässä monologia käytetään joskus viittaamaan rönsyilevään ja lakkaamattomaan puhevirtaan, *logorrheaan* (Shaw, 1972, s.v. logorrhea) tai keskustelua monopolisoivaan pitkähäköön puheenvuoroon. Monologin tradition katsotaan alkaneen antiikin prologeista, jotka 1700-luvulle tultaessa laajentuivat kokonaisiksi yhden ihmisen esittämiksi viihdekappaleiksi, mikä vuorostaan johti 1900-luvun stand up -komiikan rutiineihin. (The

World Encyclopedia of Contemporary Theatre 2000, s.v. monologue) Termit *monologist* tai *monologist* viittaavat toisinaan juuri koomikkoon, koomiseen näyttelijään.

Monologi jakautuu angloamerikkalaisessa tutkimuksessa kahteen eri muotoon, monologiin ja solilogiin. Ero määritellään suhteessa dialogiin: Monologinen puhe eroaa dialogisesta vuoropuhelusta pituudeltaan ja autonomisuudeltaan ja solilogista puolestaan siinä mielessä, että monologi on osoitettu jollekin. Sanasta sanaan *solilogi* (The World Encyclopedia of Contemporary Theatre 2000, s.v. solilogue) on puhumista itselleen, yksin (lat. solus=yksin, loqui=puhua). Solilogin puhuja on yksin lavalla tai vähintäänkin käyttäytyy ikään kuin olisi yksin. Solilogi on siis puhetta itselle – puhetta, jonka tarkoituksena ei ole vaikuttaa muihin (Pavis, 1980, 260-262). Solilogia käytetään draamassa toistuvasti ilmaisemaan henkilön sisäisiä mielenliikkeitä ja tunteita tai tarjoamaan yleisölle tarvittavaa informaatiota. Erityisesti roomalainen komedia käytti yksinpuhelia jatkuvaan juonen kommentoimiseen ja helpotti monimutkaisten salaliittojen ja juonenkäänteiden seuraamista. (Pfister 1988, 132)

Manfred Pfister (1988, 126-127) esittelee kaksi kriteeriä, joilla erottaa monologi ja solilogi toisistaan. Tilannekriteerin (situational criterion) mukaan termiä solilogi käytetään silloin, kun puhuja on jätetty yksin lavalle ja hän puhuu itselleen ilman ketään läsnäolijaa. Rakenteellinen (structural criterion) kriteeri viittaa puheen pituuteen ja sen autonomisuuden asteeseen. Jälkimmäinen ei ole niin eksklusiivinen kuin ensimmäinen ; siihen voidaan vastata vain määreillä enemmän tai vähemmän sisäisesti yhtenäinen, pidempi tai lyhyempi yksittäinen puheenvuoro. Pitkä puheisuus näytelmän sisällä on tilannekriteerin mukaan ainoastaan osa dialogia, koska se on osoitettu lavalla olijoille. Rakennekriteerin perusteella kohtuullisen pituinen yksinpuhelu on aina monologi – tapahtuipa se sitten yksinäisyydessä tai keskellä dialogia. Tilannekriteeri viime kädessä määrittää, onko monologi soliloginen ja dominoi näin rakenteellista kriteeriä: tilanteessa, jossa henkilö on yksin lavalla, ei juurikaan ole muuta mahdollisuutta kuin käydä keskustelua itsensä kanssa. Puheen pituus kehittyy tilanteen ehdoilla.

Pfister pitää tärkeämpänä nähdä erilaisia dialogisuuden ja monologisuuden tasoja dramaattisissa ilmauksissa kuin yrittää jaotella erilaisia monologin kriteereitä kategorioihin – kriteereitä, joihin voimme vastata vain 'enemmän' tai 'vähemmän'. Kaiken lisäksi Pfister joutuu myöntämään kahden eri kriteerin, tilanteellisen ja rakenteellisen, välisen yhteyden

olevan vielä jossain määrin epäselvä. (emt., 128) Pfisterin tekemässä jaottelussa kompastuskivenä on termin solilogi yleistäminen koskemaan kaikkea yksintapahtuvaa näyttämöpuhetta. Tällöin solilogi ei saa sille kuuluvaa refleksiivisen minäpuheen merkitystä.

Raymond Williamsilla onkin varsin toisenlainen näkemys yksinpuhumisen traditiosta. Williams löytää yhdeksän erilaista yksinpuhumisen astetta, jotka hän jakaa kolmeen kategoriaan suhteessa yleisöön: suoraan, epäsuoraan ja näiden kahden välimuotoon. Yleisösuhte on suora silloin, kun 1) yleisöä puhutellaan suoraan, kuten prologeissa ja epilogissa, tai kun 2) tapahtumia esitellään tai selitetään prologimaisesti tai silloin kun 3) teon moraalista ja uskonnollista merkitystä punnitaan saarnan tai moraalisen puheen muodossa. Erityisesti keskiaikainen teatteri sisälsi tällaisia uskonnollisesti eksplisiittisen ohjailevia yksinpuheluja. Myös renessanssinäytelmissä on Williamsin mukaan nähtävissä moraalista arvottamista. (1983, 44-46) Näissä kaikissa suoran puhuttelun muodoissa monologi esitetään näytelmän sisäisen kommunikaatiosysteemin ulkopuolisesta näkökulmasta, joka muistuttaa romaanitaiteen kaikkitietävää kertojaa, jumalallista ääntä.

Osittain yleisöä puhuttelevia ovat 1) syrjänpuhumisen konventio 2) edellistä salaperäisempi ja kompleksisempi syrjänpuhumisen muoto, joka muistuttaa solilogia, mutta on funktioltaan kuitenkin selittävämpi sekä 3) henkilöahmoa itseään epäsuorasti tai suorasti karakterisoiva ääneen puhuminen henkilön kommentoimissa muiden toimintaa. Tällöin puhe on usein varsin proosallista tai murteellista ja muodollisuutensa takia ajallisesti etäännytettyä.

Epäsuora yleisösuhte on 1) retorinen silloin, kun henkilö puhuttelee itse itseään (self-discoursing practise). Tämä ilmenee lingvistiksi henkilön puhuteltaessa itseään toisessa persoonassa. Eräs tällainen retorinen keino on myös *apostrofi*, poissaolevan puoleen kääntyminen puhuteltaessa esimerkiksi jumalaa, kuollutta henkilöä tai elotonta tai abstraktia objektia. Epäsuora 2) refleksiivinen yksinpuhumisen muoto tunnetaan parhaiten juuri solilogina, jossa henkilö on yksin lavalla ja puhuu itseksensä käyttäen ensimmäistä persoonaa. Williams huomauttaa kuitenkin, että on myös muita eristäytymisen muotoja kuin konkreettinen yksinolo, joka ei aina välttämättä toteudu. Kolmantena epäsuora yleisösuhte on 3) geneerisessä monologissa, joka on edellisen tapaan refleksiivinen, mutta jossa minä-muodon sijaan käytetään yleisempää me-muotoa. Williamsin mielestä se, että

monologi voi vaihdella akseleilla refleksiivinen–yleinen subjektiivinen–objektiivinen, on osoitus tämän korkealle kehittyneen dramaattisen puheen joustavuudesta ja kompleksisuudesta. Williams ottaa myös huomioon maailmankuvan muutoksen huomauttaessaan, ettei geneerinen muoto enää post-romanttisena aikana tarkoita samaa kuin ennen romantiikkaa, joka vei subjektiivisuuden ja henkilöpsykologian syvemmälle kuin koskaan aikaisemmin. (Williams 1983/1995, 40-42) Käsitys yksilöstä ja yksilön sisäisestä maailmasta on nykyään varsin erilainen suhteessa esimerkiksi keskiajan minäkuvaan. Vasta uudella ajalla alkoi hahmottua moderni yksilö, jonka klassismi pian piilotti universaalia maailmankaikkeutta heijastavien sääntöjensä taakse. Williamsin (emt., 42) mukaan termi solilogi sisäisemmässä merkityksessään siirtyi teatterin käyttöön vasta romantiikan myötä. Sitä ennen solilogilla tarkoitettiin Augustinuksen teoksesta *Liber Soliloquiorum* periytyvää käsitystä yksityisestä rukoilemisesta tai dialogista sielun ja jumalan välillä. Solilogi merkitsi yksityistä hengenharjoitusta aina 1700-luvun loppuun saakka.

Moderni versio solilogista ja sivuunpuhumisesta on *sisäinen monologi* (tai dialogi), joka on useimpien lähteiden mukaan lainattu teatteriin kirjailija James Joycen kehittämästä tajunnanvirtatekniikasta (An International Dictionary of Theatre Language 1985, s.v. interior monologue). Sisäinen monologi raportoii individin sisäisiä, emotionaalisia kokemuksia ulottuen aina sanattomalle tasolle, jossa kuvat välittävät tunteita, vaikutelmia, ajatuksia. Sisäinen monologi terminä viittaa ajatusten esittämisen tekniikkaan, tajunnanvirta vastaan itse sisältöön, joka kuvaa henkilön ajatuksia satunnaisessa järjestyksessä vailla tiukkaa muotoa. Tajunnanvirrassa ideat ja tuntemukset esitetään välittämättä loogisesta perättäisyydestä, eri todellisuustasoista (jotka voivat olla esim. uni, sairaus tms.) tai syntaksista. Pyrkimyksenä on saavuttaa tuntemus jokapäiväisen ajattelun sattumanvaraisuudesta. (Shaw 1972, s.v. stream of consciousness)

Romaanitaitteessa kysymys sisäisestä monologista alkoi esiintyä 1800-luvun loppupuolella. Erilaiset kirjalliset suuntaukset aina symbolisteista surrealisteihin pyrkivät esittämään alitajuisen sisäisen puheen välittömällä tavalla, ikään kuin ilman kirjailijan välittävää kerrontaa. Tätä varten surrealistit kehittivät automaattisen kirjoituksen (*écriture automatique*). Lukijan oli tarkoitus kuulla henkilön ajatukset välittömänä tajunnanvirtana. Esimerkiksi Eugene O'Neillin näytelmissä kirjailija jopa esittelee, ohjaa ja kommentoi henkilöhahmojen mielensisäisiä liikkeitä ja impressioita. Eugen O'Neillillä on myös tapana

käyttää sivuunpuhumisen konventiota, vaikka niin sanottua lavakuiskausta sen keinotekoisuuden takia ei juuri ole suosittu 1900-luvun näytelmissä. (emt., s.v. interior monologue)

Dramatic monologue on termi, jolla tarkoitetaan toiminnallista, esitettyä runoa, romanttista 1800-luvun lopulla kukoistanutta genreä, joka yhdistää perinteisesti erotetut draamalliset ja lyyriset genret (emt., s.v. dramatic monologue). Dramaattisen monologirunon puhuja on eri kuin runon kirjoittaja, mikä erottaa genren perinteisestä lyriikasta, kun taas yleisön implikoitu läsnäolo erottaa sen solilogista. Dramaattinen monologi on kuin dialogin toinen ääni. Runolliset, dramatisoidut monologit on suurilta osin muotoiltu Shakespearen solilogien pohjalta, sillä ne tuntuivat tarjoavan 1800-luvun runoilijoille mallin, jolla objektivoida ja dramatisoida pohjimmiltaan subjektiivisia ja lyyrisiä impulsseja. (Langbaum 1957, 160) Joitakin yhden ihmisen esittämiä teatterimonologeja on virheellisesti kutsuttu tällä nimellä (The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms 1990, s.v. dramatic monologue). Dramaattisesta, runomuodossa esitettävästä monologiesityksestä on myös käytetty lukuisia erilaisia nimityksiä, sillä tutkijat eivät ole päässeet yhteisymmärrykseen siitä, mitkä ominaisuudet tekevät dramaattisesta monologista uniikin. Nimet kertovat mielestäni jotain olennaista myös teatterimonologin olemuksesta.

solilogi
hengen solilogi
pseudodialogi
dialogi, josta kuulemme vain toisen puhujan äänen
dramaattinen kohtaus sielun historiassa
monodraama
sisäinen draama
subjektiivinen draama
introspektiivinen ja retrospektiivinen draama
pieni näytelmä, jossa vain toinen näyttelijöistä puhuu
todellisuusdraamoja, joissa esiintyy useampia ihmisiä,
joista keskitymme ainoastaan yhteen
tabloidinäytelmä (Park 1961, 109)

Monet näistä yksi- tai useampisanaisista kuvailuista luotaavat niitä erilaisia mahdollisuuksia, joita monologi voi ottaa toteuttaakseen. Sanoissa sielu, henki ja sisäinen korostuu monologin subjektiivinen ja psykologinen puoli. Monologin dialogiluonne tulee esiin muutamissa nimissä, joista pseudodialogi on terminä varsin osuva! Seuraavat nimet on lainattu eri tieteen ja taiteen aloilta, mm. kuvataiteesta, psykologiasta ja anatomiasta, kuvaamaan dramaattista monologia, mutta nekin soveltuvat yhtä lailla teatterimonologiin:

henkilöpotretti
analyttinen potretti, tai...esitelmä
erään keskustelun päätös
monopolisoitu keskustelu
diskurssin, keskustelun ja argumentin yhdistelmä
muistelo
psykologinen tarina
tapaustutkimus
itsepaljastus, johon myös analysoija osallistuu
muutama johtava idea laajassa sarjassa inkarnaatioita
(emt., 110-111)

Näissäkin määritelmässä korostuu monologille tyypillinen analyttisyys ja henkilökohtaisuus. Monologi on kuin henkilöpotretin maalaamista! Monet määritelmistä pitävät sisällään hyvinkin paljon dialogisuutta, kuten ”monopolisoitu keskustelu” jne.

Tähän hullunkuristen substantiivien listaan on lisättävä vielä *monopolylogit*, jotka 1820-luvulla hämmästyttivät yleisöä ”sarjalla vitaalisia inkarnaatioita (tulkitseminen, toisena esiintyminen), jotka pitivät sisällään täydellisiä, lukuisten roolihahmojen, rooliasujen ja maskien vaihtoja” (Hughes 1987, 16). Monopolylogiksi voisi nimittää monipersoonaista monologia, minää monena, jossa yksi ihminen hyppää roolista toiseen ja jossa kaikki roolit ovat selkeästi henkilögallerian eri hahmoja, erotuksena yhden ja saman mielen luomille hallusinaatioille ja mielikuville, monelle minälle.

Näiden mitä erilaisimpien määritelmien jälkeen monologin maailmaa tuskin voi kutsua yksioikoiseksi. Jonkun mielestä hetki, jolloin näyttelijä on lavalla yksin, on aina soliloginen; joku toinen puolestaan katsoo, että solilogit on introspektioon taipuvan yksilön yksinäistä puhetta ilman minkäänasteista suhdetta yleisöön – yhdenlainen monologi siis. Pakkaa sekoittaa vielä sisäinen monologi, joka teatterisanakirjan mukaan on moderni yhdistelmä sivuunpuhumisesta ja solilogista mutta jota käytettäessä viitataan useimmiten romaanitaiteeseen, ei niinkään draamaan. Sisäinen monologi olisi siis sivuunpuhumisen konvention mukaisesti sekä puoliksi avoimessa suhteessa yleisöönsä että solilogin tapaan epäsuora, sisäänpäinkääntynyt oodi yksinäisyydelle. Kaiken lisäksi termi vielä jollakin tapaa näyttää liittyvän epiikan tajunnanvirtatekniikkaan! Hämmennystä saattaa lisätä vielä termin solilogit käyttö – Suomessa kun vain harva on moisesta kuullutkaan.

On myös huomattava, ettei yksikään edellä esitetyistä teorioista juurikaan puhu monologista itsenäisenä taiteenlajina, monodraamana, vaan ainoastaan dialogisen

näytelmän sisäisenä ominaisuutena. Ristiriitaisten teorioiden mahduttaminen yksiin raameihin vaatii luovaa sovellutustyötä. On siis aiheellista koota aikaisemmin esitetystä jonkinlainen yhteenveto: Monologi on yleiskäsite, jolla tarkoitetaan kaikkea yksin tapahtuvaa puhetta joko yksinään tai muiden läsnä ollessa – sitä voidaan siis käyttää tilanteessa kuin tilanteessa. Varsinaisesti monologi kuitenkin on jollekin toiselle suunnattua puhetta, keskustelua jollekin, joka ei välttämättä vastaa tai ole edes läsnä. Tärkeintä on puheen suunta: monologi on aina osoitettu jollekin – jos ei sitten kenellekään muulle, niin ainakin yleisölle. Solilogi puolestaan on eräs monologin muoto, puhetta itseltä itselle. Se on puhetta, jossa puhuja on sama kuin kuuntelija, kysyjä sama kuin se, joka vastaa. Solilogi suuntautuu monologia enemmän kohti puhujaa itseään: solilogiin ei sisälly interaktiota samaan tapaan kuin dialogissa – mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö myös solilogissa voisi olla dialogisia hetkiä. Dialogisuutta solilogiin tuo esimerkiksi itsensä puhuttelemisen eri persoonamuodoissa tai apostrofi. Monologin luonne on kuitenkin solilogista monologia dialogisempi ainakin siinä suhteessa, miten puhuja huomioi yleisön. Monologin puhuja *kertoo jollekin* tarinaa, *välittää* ajatuksiaan kuulijalle. Voisi tietenkin väittää, että solilogia eli puhetta itselle esiintyy ainoastaan ajatuksen asteella tai silloin, kun paikalla ei ole ketään muuta ihmistä, joka voisi kuulla puheen ja tulla näin osalliseksi introspektion vastaanottajana. Teatterissa soliloginen puhe on kuitenkin aina osoitettu yleisölle, vaikka se olisi miten introspektiivistä tai interaktiota välttelevää tahansa. Yleisön läsnäolo on teatteritaiteessa välttämätön. Teatterissa näyttämön ja yleisön välillä vallitsee sanaton sopimus, molemminpuolinen konventio.

Honan Park (1961, 129) käyttää sanoja 'solilogisti' ja 'kirjeen kirjoittaja' viitatessaan monologeihin, joissa kuulijaa ei ole fyysisesti paikalla

Esimerkiksi Arcangeli tekee kaiken tämän yhdessä ja samassa monologissa: hän kirjoittaa tuleville kuulijoilleen, solilogisoi, puhuttelee kuviteltua yleisöä. Jopa monologissa *Fra Lippo Lippi*, jossa yleisö on läsnä alusta loppuun, psykologinen raja tuntuu ylittyvän jatkuvasti. Kysymys siitä, esitetäänkö puhe kuulijoille vai itselle, on häilyvä.

Monologi voi siis sisältää vaihtelevia nyansseja. Monologi voi maalailta solilogisia hetkiä, puhutella yleisöään suoraan ja taas jonakin toisena hetkenä hypätä fiktion sisäiseen maailmaan eli näytelmän sisäiseen kommunikaatiojärjestelmään. Konkreettista läsnäolo-poissaolo-dikotomiaa parempi on jaottelu roolihahmon psykologian mukaan. Kiteyttäen voisi sanoa solilogistin keskittyvän itseanalyysiin ja sisäiseen debattiin, kun taas monologisti suuntaa huomionsa ulospäin. Viime kädessä tulkinta riippuu siitä, miten teksti

käytännössä toteutetaan lavalla. Tämän pohjalta käy yhä vaikeammaksi tehdä poissulkevia jaotteluita. Sama yksinpuhelu saattaa hypätä sisäisestä monologista avoimempaan muotoon ja siitä vielä dialogisempaan yleisön puhutteluun. Monologista on mahdollista havaita eriasteisia solilogisia, monologisia ja dialogisia hetkiä, jotka vaihtelevat esityksen sisällä tuoden näin moniäänisyyttä monologin maailmaan.

Sana monologi tuntuukin olevan merkitykseltään kaikkein laajin ja vakiintunein, ja se sopii parhaiten kuvaamaan kompleksista nykymonologia. Monologilla voidaan viitata sekä itsenäiseen yhden ihmisen teatteriesitykseen että näytelmän sisällä tapahtuvaan henkilön monopolisoivaan puheenvuoroon. Mielestäni on selvempää käyttää introspektiivisestä minäpuheesta termiä sisäinen monologi, koska solilogi kantaa raskasta historian taakkaa ja on Shakespearen solilogeille uskollisena pikemminkin yleisen moraalin kuvastaja tai objektiivinen referaatti tapahtumista Elisabetin ajan näytelmien tapaan. Tästä eteenpäin yritän välttää termin solilogi käyttöä muuten kuin sen historiallisessa merkityksessä ja korvata sanan aina kuin mahdollista sisäisen monologin käsitteellä. Poikkeuksen tekee William Shakespeare. Samaan tapaan kuin puhutaan Shakespearen soneteista, käytetään hänen yksinpuheluistaan yleisesti termiä solilogi. Renessanssin suuri draamakirjailijan käytti monessa kuuluisassa näytelmässään yksinpuheluja; maailmankirjallisuuden kuuluisimmat solilogit esiintyvät *Machbethissa*, *Hamletissa* ja *Othellossa*.

Nykymonologin nimikkeen alle voisi sopia mikä tahansa teksti kertomakirjallisuudesta juhlapuheeseen, kunhan teksti vain dramatisoidaan. Monologi voi pitää sisällään proosaa, lyriikka, iskelmää. Se voi koostua omaelämäkerrallisista aineksista, jossa näyttelijä puhuu omana itsenään todelliselle yleisölle tai olla puhdasta fiktiota, jossa roolihahmo puhuttelee kuviteltua yleisöä, joka voi saada oikeussalin kuulijakunnan tai markkinaväen roolin. Monologi olkoon niin laaja ja ristiriitainen käsitteenä kuin se käytännössäkkin on kuvatessaan dynaamista, polyfonista ja dialogista yhden ihmisen teatteria.

2.2 Retorisesta yksinpuhelusta realistiseen yhden ihmisen teatteriin

Paljon on myöskin keskusteltu ja väitelty kysymyksestä, saako näytelmä sisältää yksinpuheluja, monologeja. Koska draamallinen sisältö paljastuu voimien joutuessa vastatusten, on, kuten jo huomautimme, dialogi näytelmän luonnollinen ilmaisutapa. Monet nykyaikaiset draamakirjailijat, kuten Ibsen, Hauptmann ja Strindberg, tulevatkin

hyvin toimeen ilman yksinpuheluja. Kreikkalainen näytelmätaide käytti niitä sangen harvoin, jotavastoin ne olivat klassisen draaman piirissä verraten tavallisia. Shakespeare ja Molière eivät liioin kaihtaneet niitä. (Krohn 1946, 102)

Yksinpuhumisella on teatteritaiteessa monia funktioita: monologilla voi suoraan selvittää tulevia ja menneitä, kommentoida muita ja itseään, puhua ääneen salaisimpia ajatuksiaan ja tuntemuksiaan. Yksinpuhumisen konventiolla ei kuitenkaan ole suurtakaan mimeettistä suhdetta todellisuuteen, vaan sitä voidaan pitää melko keinotekoisena ja epärealistisena keinona viedä näyttämöllisiä tapahtumia eteenpäin. Monologi on säilynyt hengissä halki vuosisatojen – kiitos niille lukuisille tehtäville, joita se voi näytelmässä suorittaa. (Pfister 1988, 132-134) Monologin tie antiikin prologeista 1900-luvun suosituksi näyttämötaiteenlajiksi on kuitenkin mutkainen: romantikoille monologi tarjosi välineen esittää lyyrisiä, subjektiivisia tuntemuksia, realistien ja naturalistien mielestä yksinpuhelu taas oli niin epätodellinen, että sen asema näytelmäkirjallisuudessa oli arvioitava uudelleen.

Kurkistus historiaan ja tapaan, jolla minuus eri aikakausina on nähty, saattaa auttaa ymmärtämään, miksi teatterimonologia on vuoroin hyljeksitty vuoroin ylistetty. Suhtautuminen yksinpuheluun kertoo samalla, miten käsitys subjektista on muuttunut vähitellen avoimemmaksi, miten yleisen maailmankatsomuksen on korvannut käsitys yksityisestä, miten subjekti on saanut äänensä kuuluviin. Kunkin aikakauden suosiman retoriikan kautta voimme saada tuntuman siihen, kuka puhui henkilöiden suulla. Kuulemmeko Goethen monologeissa yksilöllisen minän äänen ja onko Hamletin pitkä solilogi puhujaansa karakterisoiva vai ilmentääkö se enemmänkin yhteisöllistä identiteettiä?

Tärkein syy monologin hylkäämiseen ja tuomitsemiseen eri aikoina on ollut se, että sitä on pidetty luonnottomana ja epätodennäköisenä, ja ettei monologia esiinny todellisessa elämässä. Jo Gotscheldin mielestä monologi ei ollut sopiva, koska runouden olemus on luonnon jäljentämistä, eikä kukaan järkevä ihminen puhu itsekseen. (Krohn 1946, 102)

1600- ja 1700-luvuilla rationalistit alkoivat kritisoida monologia sen keinotekoisuudesta. Tämän tuloksena ranskalainen klassismi kolmen ykseyden sääntöineen hylkäsi monologimuodossa tapahtuvan kerronnan, koska sen katsottiin rikkovan luonnollisuuden normeja. Yksinpuhelu ei enää missään muodossaan mahtunut suljetun draaman kompositioon, lukuun ottamatta sivuunpuhumista, joka on muodoltaan vielä

konventionaalisempi kuin monologi, mutta jota paradoksaalisesti käytettiin klassisminkin näytelmissä hyvin yleisesti. Sivunpuhumisen konventio oli varsin yleinen vielä Shakespearen aikana ja sen jälkeenkin. Keskeiseksi ongelmaksi klassisteille jäi se, miten välittää näytelmän tapahtumien kannalta oleellisia ajatuksia ja tunteita. Monologin funktiota korvaamaan keksittiin puhe uskotulle. Näin näytelmän henkilö pystyi paljastamaan sisäisimmätkin ajatuksensa tarvitsematta turvautua yksinpuhelun konventioon. Kuitenkin tällainen toispuoleinen dialogi päähenkilön ja uskotun välillä pysyi luonteeltaan varsin monologisena. (Pfister 1988, 132-139)

Williamsin mukaan solilogi aina 1700-luvulle saakka merkitsi lähinnä uskonnollista meditaatiota augustinuslaisittain. Tarvittiin romantiikka ja sen mukanaan tuomat uudenlaiset käsitykset alitajunnasta ja subjektiivisuudesta, ennen kuin solilogia introspektiivisessä muodossaan alettiin yleisemmin käyttää teatterissa. Williams kirjoittaa romantiikan olevan aikaa, jolloin subjektiivisuus näyttäytyi ensimmäistä kertaa koko syvyydessään. Henkilöhahmoja alettiin tulkita sisäisen, psykologisen analyysin avulla. Akateeminen tutkimus seurasi mukana ja solilogi sisäisenä puheena alkoi dominoida muita monologisia muotoja. Inspiraatiota löydettiin erityisesti Shakespearen yksinpuheluista, joista alettiin yleisesti käyttää nimitystä solilogit. (Williams 1983/1995, 42-43)

Yksinpuhumisen soliloginen muoto oli siis kirjoitettuna jo Shakespearen 1500- ja 1600-lukujen kääntein näytelmissä. Solilogi oli Elisabethin ajan näytelmissä yleisimminkin suosittu muoto. Muutamaa vuosisataa myöhemmin romantiikka kehitti subjektiivisuuden ja sisäisen tunteen huippuunsa – jopa siinä määrin, että jotkut katsoivat romantiikan yliromantisoivan ja tunteellistavan Shakespearen solilogit. Vastareaktionä lyriikan subjektiivisille impulsseille kehitettiin dramaattinen monologi, 1800-luvun lopun lyyrinen genre, jolla pyrittiin objektivimaan lyriikan yltiösubjektiivisiä tunteita dramaattiseen muotoon. Vuonna 1887 ranskalainen symbolisti Edouard Dujardin julkaisi teoksen *Les Lauriers sont coupés*, jota pidetään ensimmäisenä varsinaisena yrityksenä käyttää sisäistä monologia kirjallisuudessa. Romaani unohdettiin, mutta siinä esitetty sisäisen puheen tekniikka tuli tunnetuksi 1920-luvulla James Joycen julkaistua *Odyssuksensa*. Dujardin käytti esimerkkinään dramaattista monologia pyrkiessään kartoittamaan mielen pohjimmiltaan dialogista luonnetta. Romaninsa Dujardin omisti Racinelle, Ranskan klassismin suurmiehelle, vastustaakseen romantiikan muodotonta tunteellisuutta. Omistuskirjoitus Racinelle herätti kuitenkin närää aikalaisissa. ”1600-luvun

kehittämällä rationalismilla ja irrationaalisella, jota itse yritin tavoitella, oli kuitenkin liian suuri ero”, Dujardin kirjoittaa. (Mukarovský 1977, 100-101)

Vedotessaan luonnollisuuteen ja todennäköisyyteen monologin vastustajat eivät ota huomioon jo aikaisemmin eri yhteydessä korostamaamme tosiseikkaa, ettei näytelmä yleensä ole vain katkelma todellista elämää että näytelmä muodostaa oman elämänmuotonsa, jonka puitteissa määrätyillä rajoituksilla ja määrätyt suhteet huomionnottamalla voi tapahtua sellaista, mikä ei kuulu tavalliseen elämään ja päinvastoin. Pääasia on, että se, mitä näyttämöllä esitetään, vaikuttaa asianomaisessa yhteydessä uskottavalta. Tämä merkitsee käytännössä, että monologi puolustaa vallan hyvin paikkaansa, jos se on todella sisällöltään ja kieleltään draamallinen. Sen täytyy olla jollakin tavoin sisäisessä mielessä dialogia, tietyn roolihenkilön reaktion luontoista puhetta, joka kohdistuu johonkin puoleen häntä itseään, personifioituihin luonnonvoimiin, mielikuvituksessa läsnäoleviin henkilöihin jne. (Krohn 1946, 103)

Monologia ei kuitenkaan kauan katsottu suopeasti: jo 1800-luvun lopulla realistit ja myöhemmin naturalistit pitivät yksinpuhumista konventionaalisenä, kankeana ja epärealistisena. Toisaalta monologin kieltäminen ei missään historian vaiheessa ollut kuitenkaan täysin eksklusiivista, sillä yksinpuhumisen katsottiin ainakin jossain määrin kuuluvan myös normaaliin käyttäytymiseen. Realistit katsoivatkin, että monologia saatettiin edelleen käyttää, kunhan se vain motivoitiin uskottavalla tavalla. (Pfister 1988, 133) *Neiti Julien* esipuheessa August Strindberg puolustaa monologia ja linjaa näin realistisen monologin ohjelmanjulistuksen – monologin, joka olisi luonteeltaan motivoitu, ei enää konventionaalinen:

Monologin ovat aikamme realistit nyt julistaneet epätodentuntuisena pannaan, mutta jos motivoin sen, saan siitä todentuntuisen, ja voin käyttää hyödyksi. Onhan todentuntuista, että puhuja kävelee yksin huoneessa ja ääneen opettelee puhettaan, todentuntuista että näyttelijä käy ääneen läpi rooliaan, että piika juttelee kissalleen, äiti jokeltaa lapselleen, vanha mamselli höpöttää papukajalleen, nukkuva puhuu unissaan. (Strindberg 1988, 23)

Pfister tähdentää, ettei monologin vaiheita 1600-luvulta 1900-luvulle saakka ole syytä tuntea ainoastaan historian takia. Yhtäällä solilogi konventiona, jollaisena sitä käytettiin klassisessa draamassa ja toisaalla solilogi realistisena tai motivoituna, eivät ole yksinpuhumisen kaksi erillistä historiallista muotoa, vaan täysin erilaisia semioottiselta rakenteeltaan. Kun konventionaalinen solilogi ja sivuunpuhuminen käyttää draaman ulkoista kommunikaatiojärjestelmää (jota voidaan pitää fiktion ulkopuolisena puheena kirjailijalta suoraan yleisölle), toimii motivoitu, realistinen yksinpuhelu näytelmän

sisäisessä kommunikaatiojärjestelmässä. Näin motivoitu monologi tulkitaan usein oireena: jos henkilö puhelee yksikseen, on se osoitus siitä, ettei hän pysty tai halua kommunikoida vuoropuheen muodossa. Pfisterin mukaan tämä semioottinen käänne, joka solilogissa realistien vaatimusten ansiosta tapahtui, selittää osaltaan sen, miksi yksinpuhelua on 1800-luvun lopulta lähtien alettu arvostaa enemmän ja miksi monologi on yhä suosituimpi näyttämöllinen muoto. ”Tämä tendenssi jatkuu aina 1900-luvun draamaan saakka. On jopa olemassa joitakin moderneja tekstejä, monodraamoja, jotka koostuvat pääasiassa yhden ihmisen yksinpuhelusta”, kirjoittaa Pfister (1988, 133-134). Monologista on tullut itsenäinen teatteritaiteen muoto, jonka ei enää tarvitse palvella kaikkia niitä funktioita, joita sille vuosisatojen saatossa lastattiin. Monologi voi muodollaan temaattisesti ilmentää kommunikaation hajoamista, näytelmähenkilön eristäytymistä ja yksilön vieraantumista ympäröivästä maailmasta. (emt., 134) On tultu retorisesta yksinpuhumisesta realistiseen yhden ihmisen teatteriin.

Pfister kuitenkin huomauttaa, etteivät nämä kaksi solilogin muotoa, konventionaalinen ja motivoitu, ole absoluuttisia, toisensa poissulkevia. Esimerkiksi Shakespearen solilogit pysyvät Elisabethin ajan draaman konventioiden sisällä, vaikka niissä voidaan jo kuulla idullaan oleva, psykologisesti ja sosiaalisesti eristäytyneen yksilön ääni. Vaikka Shakespearen solilogit muodollisesti käyttävät aikansa konventioita, ne samalla pyrkivät selittämään puhujan yksinäisyyttä vetoamalla tämän psykologiseen ja sosiaaliseen tilanteeseen: Hamletin tapa ilmasta itseään solilogeissa ei näin ollen ole pelkästään tekninen keino paljastaa yleisölle hänen sisimpiä tuntemuksiaan, vaan yksinpuhuminen myös heijastaa hänen ”eristäytymistään, ongelmallista identiteettiään ja hänen taipumustaan vajota introspektioon” (emt., 134) Shakespearen näytelmiä, joissa mielen sisäinen kamppailu nousee keskeiseen asemaan, onkin kutsuttu luonnetragedioiksi vastakohtana antiikin kohtalotragedioille. Kreikkalaisessa tragediassa rikos johtaa väistämättä äkilliseen tuhoutumiseen, kun taas Shakespearen näytelmissä rikos johtaa toiseen rikokseen ja leviää salakavalasti ihmismielestä toiseen. Kreikkalaiset käsittivät traagisen erehdyksen, *hamartian*, olevan rikkomus jumalallista järjestystä vastaan. Shakespearen näytelmissä jumala ei enää laskeudu taivaasta ratkaisemaan konfliktia, vaan ihminen jää yksin rikoksensa kanssa. (Pohjola 1986, 425)

Myös Raymond Williamsille Shakespearen solilogit ovat varsin moderneja henkilöhahmojen yksilöllisyydessä, vaikka ne muodollisesti vielä jäävät deklamoinnin ja

demonstroinnin tasolle. Williams ottaa esimerkikseen *Macbethin* viidennen näytöksen ensimmäisen kohtauksen, jossa Lady Macbeth esittää reflektiivisen monologin unissa kävellessään.

Pois, kirottu pilkku! Pois, sanon minä!

- Yks, kaks: nyt on aika käsissä. – Helvetti on pimeä!
- Hyi, my lord, hyi! soturiko, ja pelkuri? – Mitä me sitä pelkäämme, kuka sen tietää, kun ei kelläkään ole voimaa vaatia meitä tilille? – Mutta kukapa olisi uskonut siinä vanhuksessa niin paljon verta olevan? (Shakespeare 1605/1994, 78, suom. Paavo Cajander)

Tällainen monologin käyttö nimenomaan henkisen prosessin kuvaamiseen – ei niinkään vakiintuneiden asenteiden, puheen ja tapahtumien kaavamaiseen ja retoriseen esittämiseen – on luonteenomaista englantilaisessa renessanssidraamassa. Lingvivistisesti tällainen henkisiä prosesseja kuvaava monologi käyttää dramaattista preesenssiä, suosii suhteellisen spontaaneja lauserakenteita ja on lisäksi välitöntä ja aktiivista luonteeltaan. (Williams 1983/1995, 54)

Hamletia on pidetty näytelmänä, jossa lukuisien solilogien kautta luodaan kuva vieraantuneesta, yksinäisestä hahmosta, jolla on taipumusta introspektiiviseen pohdiskeluun. Vaikka Williamsin mielestä Shakespearella henkilökarakterisointi tapahtuu rakenteeltaan ja tematiikaltaan jo melko kompleksisissa solilogeissa, ovat yksinpuhelut kuitenkin deklamatorisia, sanalla sanoen konventionaalisia. Esimerkiksi teatterihistorian suuri yksinpuhelu ”Ollako vai eikö olla...” on Williamsin analyysin mukaan täysin geneerinen. Vuoropuheen ja monologiensa kautta Hamletin epävarma ja häilyvä identiteetti muodostuu avoimesti ja dramaattisesti, ei niinkään introspektiivisesti. Geneerinen puhe ei ole luonteeltaan täysin subjektiivista sisäistä puhetta, sillä se puhutaan yleisestä perspektiivistä me-muotoa käyttäen, mutta se ei myöskään ole täysin objektiivista. (emt., 57-59) ”Valitessaan sanan me, näytelmän yksilö on yksilö sanan vanhassa merkityksessä”, kirjoittaa Williams (1983, 49). Vaikka yksinpuhelu luotaa Hamletin henkilökohtaisia tuntemuksia, eivät ne kuitenkaan ole erotettavissa aikansa yhteisöllisestä äänestä. Hamletin solilogin konventionaalisuutta korostaa vielä retorinen, hallittu runomuoto, metriikka ja looginen argumentointi:

Ollako vai eikö olla, siinä pulma:

Jalompaa onko hengen kärsiä

Kaikk’ inhan onnen iskut sekä nuolet

Vai käydä miekkaan tuskain merta vastaan,
Lopettain kaikki?

- -

Jos pelko, mitä tulee kuolon maassa, -
Tuoss' salatussa, jost' ei matkamiesi
Palaja ykskään, - niin ei huumais mieltä,
Ett' ennen kärsimme nää tietyt vaivat,
Kuin uusiin riennämme, joit' emme tunne?
Näin pelkureiks meit' omatunto saattaa [.]
(1601/1923, 64-65, suom. Paavo Cajander)

Pysähtykäämme hetkeksi tähän vuoden 1923 *Hamlet*-laitokseen, jonka W. Tarkiainen on varustanut johdannolla ja selitysoasiolla. Kaikesta mietiskelevyydestään huolimatta *Hamlet* on Tarkiaisen mielestä ”väkevä toiminnan kuvaus”, mistä suurelta osin johtuu sen näyttämömenestys. Mielenkiintoista on lukea, millainen henkilöahmo Hamlet on 1800-luvun puolella syntyneen Tarkiaisen näkökulmasta:

Hamletin luonne. Päähuomio keskittyy 'Hamletissa' siinä määrin kappaleen nimihenkilöön, että kaikki kohtaukset ja kaikki muut henkilöt näyttävät saavan yksistään siitä valonsa ja merkityksensä. Mutta hänen luonteensa on niin ristiriitainen ja arvoituksellinen, että sitä on mahdoton täysin tyydyttävästi ja tyhjentävästi eritellä. - - Hamlet on jokatapauksessa traagillinen luonne, jonka synkkä elämäntarina vetoaa syvästi meidän myötätuntoomme. Hän ei kuitenkaan voita sydäntämme niin paljon sillä, mitä hän tekee, kuin sillä, mitä hän tuntee ja kuinka hän kärsii. - - Sisäänpäin kääntynyt mielensuunta on Hamletissa yhtynyt tavattoman nopeaan ja väkevään mielikuvituksen toimintaan. (emt., 8-11)

Tarkiaisen kuvauksessa piirtyy esiin traaginen sankari, jonka luonne paljastuu pikemminkin ajatuksen kuin toiminnan kautta. Kun aikaisemmin esitetty Williamsin analyysi Hamletin luonteesta kuulee tämän kärsimyksien kruunaaman Tanskan prinssin puheessa ajalle ominaista retorisuutta, mistä johtuen hahmo jää oman konventionalisuutensa vangiksi, on Hamlet Tarkiaiselle mitä kompleksisin moderni subjekti.

Yleisarvostelma. Brandes on epäilemättä oikeassa huomauttaessaan, että tämän kappaleen suuri vetovoima melkoiselta osalta perustuu sen hämäryyteen. ”Hamletilta”, sanoo hän, ”puuttuu sielunhistoriana klassillisen taiteen selkeys; sen sankari on sielu, jolla on todella elävän sielun läpinäkymättömyys ja täyteläisyys, mutta sukupolvi toisensa jälkeen on ollut mukana runoilemassa tätä historiaa ja lisännyt siihen omien kokemuksiensa summan.”

”Hamletissa, uudenajan ensimmäisessä filosofisessa draamassa, esiintyy ensi kertaa tyypillinen uudenajan ihminen, jonka rintaa raatelee syvä

ristiriita ihanteen ja olevien olojen, voimien ja tehtävien välillä, siinä kuvastuu olento, joka on sisäisesti rikas ja monivivahteinen kuin elämä itse, älykäs, mutta ei hilpeä, tyly ja hienotunteinen, alituisesti vitkasteleva ja kuitenkin raivoisan kiihkeä.”(emt., 11-12)

Jokainen sukupolvi onkin löytänyt *Hamletin* ajatuksista kaikupohjaa omilleen, kuten Brandes toteaa. Ja toden totta, kukapa kuvaisi uudella ajalla esiin nousevaa subjektia paremmin kuin 1500-luvun lopulla näytelmäkirjailijan työnsä aloittanut Shakespeare. Keski-ikäisten mysteeri- ja miraakkelinäytelmien jälkeen renessanssin voimakasta yksilöä ihaileva Elisabetin ajan teatteri oli kristillisestä maailmankuvastaan huolimatta uuden ajan ja uuden yksityisyyden esiinmarssia.

Varsin alleviivaavalta vaikuttaa meidän aikanamme myös Tarkiaisen huomautus kohtaukseen, jossa haamu ilmestyy Hamletille Horation ja Marcellon ollessa paikalla.

Haml. Ett’ette koskaan kerro, mitä näitte,
Tuon miekan kautta vannokaatte.
Haamu. (Maan alta) Vannokaa!
Haml. Hic et ubique? Paikkaa muuttakaamme. (emt., 23)

Selityksissä lukee (emt., 152): ”Hic et ubique? (lat. = täällä ja kaikkiallako?) Nämä sanat ovat lausutut haamulle eivätkä ole Hamletin itsepuhelua”. Tuolloin oli siis vielä aiheellista tähdentää, ettei traaginen sankarimme suinkaan puhellut itsekseen! Edellä lainattu kuvastaa sitä totuuskäsitystä, jonka realismi jätti uudelle, kansalliselle teatterillemme. Käsitys taiteen keinotekoisesta luonteesta vakiintui vasta vähitellen. Runouden tuli ennen kaikkea jäljitellä elämää, olla yhtä luonnollista kuin elämä itse. Jokainen aikakausi on omilla muotokeinoillaan pyrkinyt mahdollisimman todenperäiseen elämän kuvaamiseen. Ja miten luonnottomalta esimerkiksi Goethen heksametriikka saattaakaan meidän korvissamme kuulostaa!

Konventionaalisen ja motivoitun monologin kontrasti näkyy erityisesti tyyliässä ja kielessä. Ensimmäinen käyttää selkeää dispositiota ja retoriikkaa, jälkimmäisessä kielen assosiativisesti rönsyilevä virta pyrkii luomaan vaikutelman spontaanista, arkipäiväisestä puheesta. Kieli ja tyyli puolestaan kertovat jotain myös näytelmien erilaisista subjekteista ja maailmankatsomuksesta: kun klassismin näytelmissä retorinen kieli on osoituksena hallitusta rationaalisuudesta, ennalta arvattavasta muodon ja sisällön ykseydestä, pyrkii spontaani, improvisaation kaltainen puhe piirtämään kuvan yksilöstä, jonka kieli on

tunteiden, ajatuksen ja puheen kiihkeää liikettä (Pfister 1988, 134) – samalla tavalla simultaanisti ja vuorovaikutteisesti etenevää kuin Dostojevskin polyfoninen proosa Mihail Bahtinin mukaan. Maailma nähdään tilassa, ei niinkään hallitusti etenevän metriikan keinoin suoraviivaisena aikajanana.

Hyvä esimerkki koventionaalista ja muodoltaan suljetusta solilogista on Racinen *Le Cid* -näytelmän päähenkilön Don Rodriguen ensimmäinen monologi. Se jakautuu selkeästi ja täsmällisesti kuuteen kymmenen rivin mittaiseen säkeeseen ja sen argumentaatioketju etenee yksiviivaisen loogisesti: Kolmessa ensimmäisissä säkeessä Rodrigue esittelee tilanteen (*narratio*), dilemman isäänsä ja rakastettuaan kohtaan tuntemansa velvollisuuden välillä. Rodrigue päättää vakaasti toimia kunnian, ei rakkauden nimissä. Mietittyään kahta hänelle avoinna olevaa vaihtoehtoa (*argumentatio*), Rodrigue hylkää itsemurhan mahdollisena pakokeinona (*refutatio*) ja päättää lopuksi kostaa isälleen ja julistaa rakkautensa (*conclusio*). Retorinen ja harmoninen kokonaisuus on ristiriidassa puhujan psykologian kanssa, mikä vaikuttaa epärealistiselta. Pfister kutsuu tällaista konventionaalisuuden aiheuttamaa ristiriitaa transpsykologiseksi. (emt., 134-135) Taistellessaan henkisiä tuulimyllyjä vastaan Rodrigue kykenee ajattelemaan täysin rationaalisesti, tilanteen esittelystä loogiseen päätökseen deklamoiden!

Täysin vastakkaista, henkilöpsykologisesti realistisempaa puheenpartta käyttää Woyzeck Georg Büchnerin samannimisessä näytelmässä. Woyzeck joutuu Rodriguen tapaan suuren päätöksen eteen: nähtyään Marien tanssivan rakastajansa kanssa hän kärsii mustasukkaisuudesta niin, että se on ajaa hänet intohimorikokseen. Kun Rodrigue tekee päätöksensä täysin selväjärkisesti, Woyzeck joutuu oman luontonsa armoille eikä enää kykene hallitsemaan käytöstään. Tässä kilpajuoksussa tunne voittaa järjen. Henkisen tilanteen kaaosmaisuus myös motivoi solilogin käytön: lähellä hulluutta hän hakeutuu yksinäisyyteen pohdiskelemaan tilannettaan. Woyzeckin solilogia ei rakennu metriikalle eikä hallitulle syntaksille, niin kuin Rodriguen hypotaktinen¹ lauserakentelu. Loogisten argumenttiketjujen sijaan Woyzeckin kielessä fragmentoituneet sanat yhdistyvät toisiinsa assosiatiivisesti. Sanoja toistetaan painokkaasti ja pakkomieltehenomaisesti. (emt., 135)

¹ Concise dictionary of literary terms 1990 s.v. hypotaktinen: eksplisiittisesti näyttää loogisen tai muun suhteen lauseiden välillä käyttämällä yhdistäviä sanoja: 'Olen väsynyt, koska on kuuma'. Vastakkainen, parataktinen rakenne asettaa lauseet yksinkertaisesti rinnakkain: 'Olen väsynyt, on kuuma'.

Nämä kaksi esimerkkiä, Rodriguen retorinen deklamointi ja Woyzeckin spontaani puheenparsi, ovat kuitenkin ääriesimerkkejä kustakin tapauksesta. Käytyään läpi suuren määrän näytelmäkirjallisuudessa esiintyviä solilogeja Pfister on saanut huomata, että suurin osa solilogeista asettuu näiden kahden ääritapauksen välimaastoon. Toteaapa Pfister vielä, että vaikka konventionaaliset solilogit yleensä pyrkivät kohti hallittua muotoa ja motivoitua monologit kohti epäjärjestyttä tai ”spontaaniuden piilevää järjestystä”, saattaa korrelaatio muodon ja kielen, ajan ja retoriikan välillä olla toisinaan hämärä, jopa päinvastainen. (emt. 135-136) Niinpä esimerkiksi *Hamlet*, jota edellä olen useaan otteeseen sivunnut, saattaa kielensä huolitellusta retorisuudesta huolimatta piirtää kuvan henkisesti järkkyneestä ja epävarmasta yksilöstä, joka on subjekti sanan modernissa merkityksessä.

2.3 Monologin suhteesta lyriikkaan ja epiikkaan

Draamallinen kieli on siis näytelmän vuoropuhelun varsinainen sanallinen runko. Mutta, kuten näytelmässä myös voi olla eepillistä ja lyrillistä sisältöä – tosin draamallisuuteen nähden alisteisessa asemassa, niin voi myöskin lyrillinen ja eepillinen kieli joutua käytäntöön draamassa, kunhan se ei häiritse eikä riko näytelmän draamallista kokonaisvaikutusta. - - Nykyaikainen draama harrastaa myöskin ulkonaisesti täysin harmitonta rupattelun luontoista vuoropuhelua, joka kuitenkin syvimmiltään on peitettyä, joskus hyvinkin kireätä ja tarkoitusperäistä sananvaihtoa. (Krohn 1946, 98-99)

Draama on sekä yksi kirjallisuuden kolmesta pääalajista että teatteriesityksen osatekijä, sen partituuri. Kaksi muuta sanataiteen pääalajia, lyriikka ja epiikka, ovat kehittyneet vuorovaikutuksessa näytelmäkirjallisuuden kanssa. (Pohjola 1986, 388)

”Draaman pitäisi parhaiten kyetä paljastamaan elämässä olevaa draamallisuutta, runon olemassaolon lyrillisyyttä ja kertomuksen, romaanin, sen eepillisyyttä”, kirjoittaa Krohn *Draaman estetiikka* -teoksessaan (1946, 28). Yleisesti voidaan todeta, että kertomus tarvitsee kertojansa, runo puhujansa ja draama jonkun, joka näyttelee tapahtumat sekä jonkun joka vastaanottaa fiktion ajallisesti ja tilallisesti rajatussa prosessissa. Ilman yleisöä ei ole teatteriesitystä, niin kuin ei myöskään ilman kertojaa synny tarinaa. Kun epiikka kertoo tapahtumista ja runo kuvaa niitä, on draaman tehtävänä esittää, representoida, tapahtumat. Tähän näytelmäkirjallisuus tarvitsee toista taiteenlajia, teatteria. (Pohjola 1986, 387)

Draaman kieli poikkeaa muista siinä, että se esitetään dialogimuodossa. Dramaattinen puhe liittyy aina materiaaliseen tilanteeseen, nousee fyysisestä tapahtumapaikasta. Draama suosii presenssiä; näyttämöpuhe on välitöntä, puheenomaista. Kuitenkin teatterin kieli ottaa otteita epiikasta ja lainaa lyyristä poljentoa samalla tavalla kuin sekä epiikka että lyriikka ovat ammentaneet draamallisesta ilmaisusta, käyttäneet hyväkseen dialogimuotoa, jossa henkilöhahmot paljastuvat puheen ja toiminnan kautta välittömästi. Teatterissa henkilöt kohdataan suoraan, kun taas kertovassa tekstissä fiktion henkilöt välittyvät kertojan kautta. Koska draamasta puuttuu kertojan funktio kokonaan, siinä henkilöhahmot muodostuvat dialogisesti. (emt., 92) Draama voi kompensoida tätä kertojan puuttumista dialogin ohella myös non-verbaalisilla merkeillä. Teatterilla on multimediaalisena taiteenlajina käytettävänä monia keinoja. Juuri välittävän kommunikaatiosysteemin eli kertojan puuttuminen draamasta luo dramaattiseen tekstiin vaikutelman välittömyydestä. Sekä dialogi ja sen konstituoimat tapahtumat että näytelmän vastaanotto tapahtuvat yhtäaikaaisesti toisin kuin narratiivisessa tekstissä, jossa kerrontaprosessi on eriaikainen tapahtuma-ajan kanssa. Tapahtumiseen kuluu eri aika kuin tapahtumien kertomiseen; epiikan kerronta on etäännyntynyt itse tapahtumista ja joutuu siksi kertomaan menneessä aikamuodossa. (Pfister 1988, 5)

Vaikka draamasta puuttuu kertoja, voidaan narratiivinen funktio siirtää näytelmän sisäiseen kommunikaatiojärjestelmän. Näin käy esimerkiksi juuri silloin, kun joku näytelmänhenkilö kertoo prologissa tai epilogissa tapahtumista, joista muut näytelmän henkilöt eivät ole tietoisia. Antiikin näytelmissä kuorolla oli samankaltainen funktio ja myöhemmin myös Bertolt Brecht toi eppisyyttä näytelmiinsä juuri kuoron avulla. Brechtin kuoro-osuudet eivät täysin jää sisäiseen kommunikaatiojärjestelmään, vaan murtautuvat ulos siitä puhuttelemalla yleisöä suoraan muodostaen näin eppisen kommentaarin. (emt., 74-76)

Voidaankin olettaa, että solilogin funktiona on enemmän tai vähemmän korvata draamasta puuttuvaa kertojaa, luoda teatteriesitykselle välittävä kommunikaatiojärjestelmä. Solilogia onkin perinteisesti käytetty välittämään tietoa näyttämötapahtumista – suorasanaisten yksinpuhelu suoraan yleisölle osoitettuna mahdollistaa epiikan pro- ja analepsiksen, kurkistuksen tulevaan ja menneiden tapahtumien referoinnin. Epiikassa kertojan tehtävänä on myös paljastaa lukijalle tarinan henkilöiden sisäiset ajatukset. Draamassa, jonka maailma rajoittuu näyttämöllä puhuviin roolihahmoihin, näitä henkisiä аспектеja voidaan

valottaa nimenomaan ääneen ajattelemisen ja puhumisen konventiolla, solilogilla. (emt., 132)

Mutta miten puhuu monologin henkilö – subjekti, jonka on yksinään kannateltava draaman kaarta näytelmän alkusanoista aina loppukumarruksiin saakka? Onko hänen kielensä draamallista, silloin kun hän puhuu sisäistä monologiaan hiljaa yksinään? Entä lähestyykö kieli eepistä kerrontaa silloin, kun monologiesitys muistuttaa perinteistä tarinankerrontatuokiota, jossa yleisö on tullut kuuntelemaan tarinaa jostain jo kauan sitten tapahtuneesta? Katoaako dramaattinen preesens?

Monologin rinnastaminen runoon on hedelmällinen. Runoutta on perinteisesti pidetty monologiteatterin tapaan minäkeskeisenä, monologisena kirjallisuudenlajina (Easthope 1997, 44). Molemmissa tapauksissa, sekä runoesityksessä että monodraamassa, puhuja on yksin lavalla. Kun henkilö dialogimuotoisessa draamassa hahmottuu paitsi repliikeistään ja toiminnastaan myös suhteistaan toisiin henkilöihin, rakentuu runon puhuja vain sanoistaan. Samaan tapaan monologiesityksestä puuttuu vuoropuhelun vuorovaikutteisuus, sillä yksinpuhelussa henkilöahmon on rakennuttava lähinnä sanoistaan. Monologisti on myös toiminnallisesti vajaampi tilanteessa, jossa lavalla ei ole ketään kenelle puhua, kenen liikkeisiin reagoida jne. Kun vuoropuhelussa henkilöt asemoivat itsensä näyttämöllä suhteessa toisiinsa ja suhteessa näyttämötilaan ja yleisöön, jää monologiin koko tila yksin monologin puhujan käyttöön. Puheen suuntaaminen on huomattavasti kompleksisempää, kun ei olekaan enää itsestään selvää, että kasvot ja puhe suunnataan näyttämöllä oleville puhekumppaneille. Kenelle vastata, kun kysyjä on poissa?

Monologimuoto mahdollistaa sellaisia puheen keinoja, joita dialoginen vuoropuhelu ei pidä sisällään. Monologi läpivalaisee henkilön ajatukset suoraan:

Vaikka näytelmän henkilöt pystyvät kommunikoimaan ajatuksiaan toinen toisilleen, puuttuu heidän dialogisesta viestinnästään se intiimi välittömyys ja piilottamaton avoimuus, jonka mahdollistaa solilogin konventio. (Pfister 1988, 132)

Monologinen puhe on siis luonteeltaan avoimempaa ja intiimipää – samalla tavalla tunnustuksellista tai henkilökohtaista kuin runous.

Lyriikka pakottaa meidät tajuamaan alati virtaavan, ohikulkevan sieluntilan läsnäolevana todellisuutena. Tätä pysähtymistä sieluntilan kuvaamiseen elämän tunnelma-arvoihin on myöskin näytelmissä. Kreikkalaisessa tragediassa lyyrillinen puoli esiintyy voimakkaimmin kuoro-osissa. Mutta miltei kaikissa maailmankirjallisuuden suurimmissa draamoissa on lyyrilliset kohtauksensa. (Krohn 1946, 39)

Näillä lyyrillisillä kohtauksilla Krohn viitanee solilogitraditioon – onhan monologi etäistä sukua kreikkalaisten kuoro-osuuksille. Monologi toimittaa siis samaa virkaa näytelmän sisällä kuin runokieli. Yksinpuhelu on itsereflektion hetki, tauko draaman toiminnassa.

Monologi avoimena näyttämötaiteen muotona voi myös tulla lähemmäs epiikkaa, toisin kuin perinteisen määritelmän mukainen draama rajoituessaan vuoropuhelun tässä ja nyt -tilanteeseen. Monologinen tarinankerronta voi dramaattisen preesensin sijaan käyttää myös mennyttä aikamuotoa. Vaikka monologi ensisilmäykseltä vaikutti toiminnallisesti ja dialogisesti vajaammalta, osoittautuu se lähemmin tarkasteltuna temporaalisesti ja spatiaalisesti paljon vapaammaksi kuin tavallinen vuoropuheteatteri, jossa ajassa ja paikassa läsnä olevat, toimivat ja keskenään keskustelevat ihmiset vievät draamallista toimintaa eteenpäin. Monologin puhuja voi yhtä lailla puhua dramaattisessa preesensissä, teatterin välittömässä tilassa, kuin kertoa tapahtumista eepisen etäännytetysti. Vaikka Mukarovský katsoo monologia ja dialogia lingvistin näkökulmasta ja viittaa seuraavaksi lainatussa osiossa lähinnä arkielämän tilanteisiin, pätevät hänen näkemyksensä yhtä lailla puhuttaessa teatterista.

Monologi voi ilmaista joko puhujan subjektiivista, henkistä tilaa (kirjallisuudessa, lyriikka) tai narratiivisia tapahtumia, jotka on ajallisesti etäännytetty todellisesta tilanteesta (kirjallisuudessa, narraatio). Dialogi puolestaan kiinnittyy puhujien täällä ja nyt -tilanteeseen, ja puhuja ottaa huomioon kuuntelijan spontaanin reaktion. (Mukarovský 1977, 113)

Yksi syy, miksi esimerkiksi realistinen draama karttoi yksinpuheluja, piilee juuri monologin kielessä. ”Monologi on taiteellinen keino, joka selvästi korostaa draaman kielen ja arkipuheen eroa”, kirjoittaa Riitta Pohjola draamallisen monologin ja dialogin eroavaisuuksista (1986, 396-397). Tässäkin suhteessa monologi on lähempänä lyriikkaa kuin perinteinen draama. Samaan tapaan kuin runous, jossa huomio kohdistuu itse kieleen – Roman Jakobsonin mukaan kyseessä on kielen poeettinen funktio (emt., 41) – on myös monologi tavallista, puhekieltä jäljittelevää dialogia artistisempi keino kertoa minätarinoita.

Seuraavasta esimerkistä, Paavo Haavikon *Kullervon tarinasta*, käy ilmi, miten monologin kielen kohosteisuus näkyy erityisesti subjektin retrospektiivisessä muistelussa, kun roolihenkilö ottaa kantaakseen perinteiset tarinankertojan tehtävät:

Ovi käy, pojan askelet tulevat, se menee tulen luo, lieden luo, panee sinne puun. Tuli rätisee, poika lämmittelee käsiään.
- Muistan minä tulen. Minä en sano sitä. Minä en puhu siitä. En puhu ikinä. En kysy, en puhu, en sano. En tästä, en mistään. Tekevät minulle sanoista ansan, kuopan, jossa on terävä seiväs pystyssä. Puhuvat, jotta minä puhuisin. - - Se oli minun syntymäni. Minua ei tapettu, ei tehty minulle oikeutta, ei edes sitä oikeutta, että olisin kuollut sinä päivänä kun synnyin. Muistan minä, miten isä heräsi, äiti heräsi, ne katosivat savuun jaloista ylöspäin. Minä olin matalalla. Siellä ei ollut savua. Sitten tuli rätisi, tämä isäntä tuli ja otti minut. Ettäkö minä muistan tämän, en muista, enkä ikinä unohda. Enkä muistele, ettei se kauhdu ja kulu minun mielessäni, Kullervo miettii, ääneti. (1982, 8)

Monologin kieli lähestyy epiikan kerrontaa kuvatessaan menneitä tapahtumia joko preesensissä tai menneessä aikamuodossa. Narratiivisen poetiikan keinoa kertoa tarina preesensissä kutsutaan dramaattiseksi tai historialliseksi preesensiksi. Itse nimitän tätä konventiota narratiiviseksi preesensiksi korostaakseni narratiivin tunkeutumista teatterimonologin draamalliseen, luonnollista diskurssia jäljittelevään puhetapaan Puhuja, joka käyttää narratiivista preesensia haluaa herättää kuulijoissaan vaikutelman siitä kuin tapahtumat tapahtuisivat heidän silmiensä edessä. Syntyy kerrotun tapahtuman ja kerronnan samanaikaisuuden illuusio, niin kuin näytelmissä, joissa dialogimuoto pyrkii tapahtumien mimeettiseen, ainutkertaiseen esittämiseen. Menneen ajan preesens on näin ollen performatiivinen: se myös luo aina kontekstia. Dramaattinen preesens elävöittää kertomusta, luo vaikutelman tapahtumien väistämättömyydestä ja merkityksellisyydestä. Erityisesti suullinen traditio on käyttänyt dramaattista preesensia, vaikka se tätä nykyä kuuluu lähinnä kirjoitettuun kieleen. Puhuttuna se tuokin mieleen arkaaisen tarinankerronnan, esimerkiksi vanhat sadut. (Laitinen 1988, 81-86) Näin ollen monologi, joka käyttää hyväkseen tätä narratiivisen poetiikan keinoa on esitystavaltaan pikemminkin diegeettistä kuin mimeettistä. Tapahtumia ei draaman konventioiden mukaisesti esitetä, vaan ne kerrotaan. Edellisessä esimerkissä, kuten kaikessa suullisessa ja kirjallisessa kerronnassa, aikamuodot vaihtelevat jatkuvasti kerrontaa elävöittäen. Kertomus kääntyy hetkessä kertojan puheesta tarinan henkilön esittämäksi kohtaukseksi. Puheen esittäminen tapahtuu draaman tässä ja nyt -tilanteen vaatimassa preesensissä. (emt., 98-100) Kerronnan mennyt aikamuoto voi tunnelman tihentyessä puolestaan muuttua narratiiviseksi

preesensiksi – menneessä muodossa kerrottaessa tunnelma on hyvin reflektiivinen ja pysähtynyt. Kun puhe tunkeutuu narratiiviin, se tuo mukanaan runsaasti preesensia menneen aikamuodon rinnalle. Usein repliikin kehyksenä oleva johtolausekin hakeutuu samaan aikamuotoon. Vähitellen kertomus vaihtuu näytelmäksi vuorosanoineen. (emt., 100) Esimerkissä tapahtumat alkavat kulkea eteenpäin sitaattien muodossa, kun tapahtumatilanne ja tunnelma on ensin luotu diegeettisesti. Monologin kertoja hyppää keskelle tapahtumia, lainaa Kullervon sanoja ja ajatuksia – jotka taas hetkellisen toiminnallisuuden ja semanttisesti kiihkeän jakson jälkeen kääntyvät sisäänpäin, muuttuvat menneeksi. Monologi tarinankerrontana on siis sekä narratiivista että dramaattista toimintaa. Kuitenkin jo pelkkä kertomisen akti on luonteeltaan toiminnallista. Menneen ajan tapahtumien selostuksen sijaan yleisölle annetaan esitys, kertomuksen performanssi. (emt., 129)

Samaan tapaan teatterimonologin tarinankerrontaa voidaan analysoida epiikan fokalisaation käsitteen kautta. Termillä tarkoitetaan tekstin näkökulmaa – sitä, suodatetaanko tapahtumat kertojan fokalisoinnin kautta, jolloin kyseessä on ulkoinen fokalisaatio vai onko puhujana ja näkijänä tarinan henkilö, jolloin käytetään termiä sisäinen fokalisaatio. (Laitinen 1988, 102-103) Teatterissa samaa virkaa toimittaa draaman välittävä ja sisäinen kommunikaatiojärjestelmä. Monologin kertoja on mukana näytelmän toiminnassa, mutta saattaa yhtä helposti etäännyä siitä ja reflektoida suorasanaisesti näyttämötoimintaa: fiktion ja faktan, roolihenkilön ja näyttelijän raja on hiuksenhieno. (Pfister 1988, 77-83) Kuten edellinen esimerkki osoitti, voi draamasta yleensä puuttuva välittävä kommunikaatiojärjestelmä eli kertoja syntyä näytelmän sisäisessä maailmassa tarinankertojan fiktiivisen hahmon kautta. Epiikka astuu keskelle näyttämöä.

Eeppinen elementti draamassa on ambivalentti: se tasapainottelee näytelmän fiktiivisen maailman ja fiktion ulkopuolelle osoitetun suoran yleisösuhteen rajalla. Eeppisiä ovat yleensä esimerkiksi prologit tai tiedottajan konventio, mutta koska ne kuuluvat draaman sisäiseen maailmaan, eivät ne ainakaan Pfisterin mielestä ole täysin eeppisiä. Epiikan välittävä funktio syntyy draaman sisäiseen kommunikaatiojärjestelmään erityisesti silloin, kun tarinalla ei ole ketään todennäköistä kuulijaa näytelmän sisäisellä tasolla tai kun se, jolle kerronta osoitetaan, on niin heikosti tai keinotekoisesti motivoitu, ettei yleisö voi pitää ketään muuta kuin itseään puheen todellisena vastaanottajana. (Pfister 1988, 83) Eikö näin ole lähes aina monodraamassa, jossa näyttelijä voi esimerkiksi puhutella apostrofin

muodossa jotain, joka ei ole paikalla? Onko monologi nimenomaan ”tarinankertomisen taidetta”, ”teatteria pähkinänkuoressa”, kuten Tuuja Jänicke (Teatterilehti 6/97) kirjoittaa? Koska monologi yhden ihmisen esittämänä taiteenlajina joutuu väistämättäkin ottamaan yleisön kommunikaation vastaanottajaksi, kuuluu siinä aina aavistus välittävän kommunikaatiojärjestelmän kertojan ääntä.

Yleisön läsnäolo korostuu erityisesti monologiteatterissa. Dialogissa puhe etenee draaman lakien mukaisesti henkilöltä toiselle. Monologissa kohde, jota puhutellaan, saattaa olla yleisö, kuviteltu henkilö tai jumala. Puhuja voi puhutella yleisöä suoraan, fiktion ulkopuolelle astuen. Yleisö saattaa myös saada erilaisia rooleja. Esiintyjän suhde yleisöön voidaan kirjoittaa tekstiin sisään muuttamalla koko esitystilanne fiktiiviseksi, teatterisali markkinapaikaksi, vanhainkodiksi tai oikeussaliksi. Yleisön läsnäolo on monologiteatterin perustavanlaatuinen kysymys: ”Mutta vaikka yleisöä ei olisi kirjoitettu mukaan osaksi draamaa, on lähes sääntö, että monologien roolihenkilöt puhuttelevat yleisöään suoraan, minulta sinulle”, Tuuja Jänicke kirjoittaa ja jatkaa: ”He leikittelevät yleisön kanssa, sättivät sitä, syyttelevät tai vetoavat. Tai ainakin he katsovat yleisöä, lähes koko esityksen ajan. Monologitaiteessa on yksinkertaisesti mahdotonta olla ottamatta kantaa yleisön läsnäoloon”. (Jänicke, Teatterilehti 6/97)

3 Shakespearen solilogeista moniääniseen monologiin

Kun kappaleessa 2.3 tarkastelin monologin historiallista kehitystä ennen kaikkea kielen ja ajan retoriikan kautta, tarkastelen seuraavaksi monologin subjektin muuttumista laajemmassa sosiokulttuurisessa kontekstissa. Subjekti tulee näytelmissä yhä keskeisemmälle sijalle siirryttäessä antiikin kuoro-osuuksista 1900-luvun realistiseen teatteritaiteeseen ja siitä aikamme individualistiseen monologitaiteeseen saakka. Pohdin, miksi yhden ihmisen teatterista tuli itsenäinen taiteenlaji vasta niinkin myöhään kuin 1800- ja 1900-lukujen murroksessa ja miksi monologiteatteri on ollut suhteellisen tuntematon käsite 1900-luvun puoliväliin saakka, jolloin Samuel Beckett ja Eugene Ionesco kirjoittivat monodraamoja absurdin teatterin hengessä. Mielenkiintoista on tarkastella monologia nimenomaan modernin maailman ilmiönä, modernin subjektin itseilmaisuna. Vielä ennen kuin siirryn käsittelemään moniäänistä nykymonologia kappaleessa 4, haluan heittää ilmaan kysymyksen, onko monologiteatteri oman aikamme tuote samaan tapaan kuin Shakespearen solilogit kuvasivat Elisabethin aikaa ja renessanssin voimakasta yksilöä.

Kaikkina aikoina näytelmissä on pyritty kuvaamaan uutta ihmistä, modernia subjektia ja hänen kohtaloaan. Kuitenkin juuri subjekti ja subjektiivisuus on ollut se alue, jolla suurimmat mullistukset ovat tapahtuneet. Uudella ajalla alkava modernisoituminen merkitsi yhtäläillä siviloitumista hovien ja salonkien muuttuessa sosiaaliseen kanssakäymisen näyttämöksi ja toisaalta privatisoitumista, yhteisön ulkopuolisen tilan muotoutumista, joka puolestaan merkitsi samalla yksinäisyyttä, yksityisyyttä ja hiljaisuutta. (Lehtonen 1994, 61) Muutokset maailmankatsomuksessa heijastuvat siihen, miten subjekti eri aikakausina kuvataan teatterissa, miten hän puhuu ja kenelle – vai puhuuko ylipäättään ollenkaan? Antiikissa ihmisen sisäinen ääni – monologi jota käymme mielessämme jatkuvasti – ymmärrettiin jumalan ääneksi. ”Vielä Iiaan aikoihin - - oli normaalia kuulla omat ajatuksensa ikään kuin ulkopuolisen voiman ja auktoriteetin ääninä”, Krohn kirjoittaa kirjassaan *3 sokeaa miestä ja 1 näkevä* (2003,70). Keskiajan kristillinen minäkuva taas oli varsin erilainen kuin psykoanalyysin monikerroksinen minäkuva, jota määritti tietoisuuden sijaan alitajunta. Romantiikan traagisen ihmishahmon hajotti naturalismi. Strindberg halusi tehdä Neiti Juliesta ennen kaikkea modernin ihmisen,

huojuvamman ja rikkonaisemman kuin koskaan aikaisemmin. Sen jälkeen Beckett sulki Krappin loukkoonsa kuuntelemaan yksin ääninauhojaan. Näytelmän henkilöiden puhe muuttui runomuodosta luonnollista diskurssia jäljitteleväksi ja siitä pätkiväksi ja epäselväksi kuin viimeinen ääninauha.

Seuraavassa tarkastelen, miten maailma ja siinä sivussa teatteritaide muuttuu yhä yksilökeskeisemmäksi. Yleisestä perspektiivistä päädytään yksityiseen kuljettaessa antiikin kohtalodraamoista renessanssihumanismin kautta kohti modernia teatteria. Samalla muuttuu käsitys näytelmän subjektista: traaginen sankari muuttuu tragikoomiseksi antisankariksi, ylevä alhaiseksi. Staattisesta tyyppihahmosta tai karikatyyristä tulee yhä kompleksisempi, dynaamisempi ja ristiriitaisempi yksilö. Lopuksi käsittelen subjektin fragmentoitumista ja niitä kenties postmodernistisia piirteitä, joita Smedsin moniääninen näytelmä *Jumala on kauneus* pitää sisällään.

Antiikin kuoron esittämällä eepisillä prologeilla ja ranskan klassismin uskotulle osoitetun puheen konventiolla on paljon yhteistä – ne molemmat täyttivät sen tehtävän, jonka myöhemmän ajan teatteritaide langetti monologille. Molemmat konventiot välittävät tietoa mutta toimivat myös puheen fokusioijina: sekä kuoro että uskottu toimivat näytelmissä puheen kohteina, ikään kuin dialogin toisena osapuolena. Sanat saatetaan myös osoittaa suoraan yleisölle, jolloin konventioilla paikataan dialogista puuttuva kertojaa ja luodaan näin näytelmään välittävä kommunikaatiojärjestelmä. Williams (1983, 22-30) lähtee vertailemaan näitä kahta konventioita keskenään Euripideen *Hippolytes*-näytelmässä ja Racinen Hippolyteen pohjalta kirjoittamassa neoklassisessa *Faidrassa*. Williamsin mukaan näiden kahden tradition ero on ennen kaikkea niiden erilaisessa tavassa käsittää yleinen ja yksityinen. Kreikan klassisminajan näytelmä, joka pohjautuu yhteisöllisyyden kokemukseen, eroaa Ranskan aristokraattisista neoklassisista näytelmistä. Kreikkalaisessa tragediassa kuoro edustaa kollektiivista näkemystä *poliksen*, kreikkalaisen kaupunkiyhteisön muodossa. Kun Hippolyteen kuoro muodostuu Troijan naisista, *Faidrassa* pääroolien suhde uskottuihinsa on ankaran säätyklauusuulin mukainen. Ero, joka saattaa vaikuttaa vain muodolliselta, on Williamsille ero sosiaalisessa järjestyksessä – siinä, miten maailma ja yksilö maailmassa rakentuvat. Kuoron ja kolmen naamioidun näyttelijän suhde ei heijasta erillistä, yksilölliseen kokemukseen perustuvaa etäisyyttä, vaan jaettua ja kollektiivista kokemusta – kokemusta, joka on luonteeltaan metafysisistä ja sosiaalista. Williamsin mukaan ei olekaan sattumaa, että kulttuurin murroksissa juuri

kuoron osuus on teatterissa vähitellen heikentynyt ja lopulta kadonnut kokonaan. (Williams 1966/1979, 18) Williams löytää antiikin tragedioista ja Ranskan klassismin ajan näytelmistä myös muita eroja: Euripideellä metafyyminen on eksplisiittisesti läsnä. Kreikkalaisen tragedian kukoistusaikana näytelmien ihmiskohtaloita ja toimintaa määritteli lähinnä erilaisten jumalten kamppailu. Sitä vastoin *Faidra* on tyypillinen uudemman ajan näytelmä, jossa antiikin jumalien hirmuinen kosto, *nemesis*, väistyy sivummalle. Williamsin mukaan Racinen *Faidran* toiminta on modernin henkilöhahmon toimintaa, joka suuntautuu pois päin kreikkalaisen tragedian sosiaalisesta maailmasta.

Kuinka modernina *Faidran* hahmoa sitten voidaan pitää? Kyseessä ei ainakaan ole 1900-luvulle tyypillinen henkilöhahmo, jonka emootiot ovat täysin yksilöllisiä ja erillisiä, Williams myöntää. Kaiken lisäksi päähenkilön luonteenpiirteet ovat ankaran säätyklaisuuden mukaan pelkästään jaloja vastakohtana uskotun luonteen karkeudelle – ei siis mikään sisäisesti tai ulkoisesti ristiriitainen yksilö traagisen kohtalonsa edessä! Yhtäläistä klassismin ja neoklassismin näytelmissä on se, että ne vievät toimintaa eteenpäin verbaalisesti – mitä kenties voi pitää merkinä siitä, että monologitraditio todellakin ulottuu antiikkiin ja antiikin näytelmien kuoron konventioon, ts. teatteriin, jonka dialoginen muoto ei vielä ole täydellistynyt. Jopa kaikkein dramaattisin toiminta kerrotaan sekä Racinella että Euripideellä – kontrasti on suuri suhteessa Englannin renessanssidraamaan, joka tuo toimintana kaiken näyttämölle, jopa väkivaltaiset ja julmat teot. (Williams 1983/1995, 25-28)

Allegorisesti personoidut hyveet ja paheet ovat keskeisiä hahmoja keskiaikaisen maailman teatterissa. Keskiaikainen tragediakäsitys perustuu äärimmäisiin abstraktioihin, Onneen, Kohtaloon ja Sattumaan. Senecalla, antiikin Rooman näytelmäkirjailijalla, sitä vastoin epäonni ja kärsimys tulevat hänen stoalaisen filosofiansa takia lähelle yksilöä. Senecan epäonnen kohtaama hahmo pohjustaa myöhempää kiinnostusta kohti kärsivän yksilön sielunmaailmaa, siirtymää yleisestä ja ulkoisesta toiminnasta kohti yksityistä ja sisäistä. (Williams 1966/1979, 17-22) Senecalainen tragedia välitti antiikin tragediaperinnön aina 1500-luvulle Elisabetin Englantiin saakka (Pohjola 1986, 423).

Yksilön ja sitä kautta solilogimuodon kehityksen kannalta merkittäviä näytelmiä kirjoitettiin Elisabetin ajan teatterissa, jossa renessanssihumanismi kohotti yksilön tiedon ja kokemuksen yksinvaltaiseksi lähteeksi. Renessanssidraama huipentui William

Shakespearen luonnetragedioissa, joissa mielen sisäinen kamppailu tulee ulkoista toimintaa ja jumalten langettamaa kohtaloa tärkeämmäksi. Kuitenkaan vielä Shakespearen näytelmistäkään ei löydy täysin modernia subjektia. Elisabetin ajan dramatiikka hahmottaa luonteet yhä kristillisen dualismin, hyvän ja pahan taistelun kautta – joskaan ei enää niin mustavalkoisesti kuin keskiaikaisissa kirkollisissa näytelmissä. Eurooppalainen humanisti Erich Auerbach on tutkinut länsimaisen kirjallisuuden todellisuuskuvausta kuuluisassa teoksessaan *Mimesis* (1946/1992, 336-360). Hänelle Shakespearen maailma on moniääninen. Elisabetin ajan tragedia määrittelee sankarin luonteen paljon monivivahteisemmin kuin antiikin draamat; käsitys kohtalosta kytkeytyy ihmisen luonteeseen, ihmisen henkilökohtaiseen tragiikkaan. Shakespearen näytelmät eivät tarjoa kohtaloniskuja, vaan ”maailmansisäisiä ristiriitoja, jotka ovat syntyneet olemassaolevista oloista ja moninaisten ihmisluonteiden vuorovaikutuksesta” (emt., 347). Shakespearen maailma on dynaaminen, monikerroksinen ja dramaattinen. Auerbachin mukaan antiikin tragedioissa pohdiskelu on useimmiten epädramaattista, mietelauseenomaista ja yleistettyä filosofointia, irrallaan näytelmän henkilöistä ja heidän kohtaloistaan. Toisin on hänen mielestään Shakespearella, jonka henkilökohtaisen tragiikan värittämä puhe on epäretorista:

Shakespearen näytelmissä pohdiskelu on henkilökohtaista, se syntyy välittömästi kulloisestakin tilanteesta ja on siihen sidoksissa; se ei ole tulosta menneistä kokemuksista, ei vuoropuhelun tehokasta replikointia, vaan dramaattista itsetutkiskelua, jossa etsitään oikeaa paikkaa ja hetkeä omille toimille tai valitellaan sen löytymisen vaikeutta. (emt., 349-350)

Dramaattista monologia tutkinut Langbaum (1957, 160-161) lähestyy Shakespearen näytelmiä maailmankatsomuksellisesti. Hänen mukaansa Shakespearen solilogeja kattaa yleinen moraalinen perspektiivi. Niissä tragedian henkilö ei ole kokonaan absorboitunut omaan kohtaloonsa, vaan samaan aikaan tarkkailee tapahtumia yleisestä perspektiivistä yleisesti hyväksytyyn moraalisen mittapuun mukaan – kaiken lisäksi omat tekonsa objektiivisesti tuomiten. Solilogit ovat Langbaumille hetkiä, jolloin henkilö astuu ulos roolistaan tehdäkseen selonteon tai puhuakseen näytelmän yleisestä perspektiivistä, ei omasta näkökulmastaan. Solilogissa henkilö eksplikoi suuremmin roolin intentiot, mistä syystä solilogia on pidettävä enemmän yleisen moraalil ilmentymänä kuin henkilöhahmon persoonallisena tai psykologisena karakterisointina. (emt., 155-164) Shakespearen solilogien voidaankin funktionaalisesti katsoa vastaavan kreikkalaisen tragedian kuorokohtauksia. Ne ovat hetkiä, jolloin toiminta pysähtyy narraatiota, moraalista tuomiota

tai yleisreflektiota varten. Kohtauksessa, jossa Macbeth näkee hallusinaation mennessään murhaamaan Duncania, on hän täysin tietoinen harhanäkynsä moraalisesta merkityksestä ja sen valheellisuudesta. Macbeth tarkkailee itseään ikään kuin ulkopuolelta, täysin tietoisena oikeasta ja väärästä ja siitä, mihin hänen tekonsa saattaa johtaa. Tällaista tapaa paljastaa henkilöhahmo eksplisiittisesti kutsutaan Shakespearella itsekuvailevaksi (self-descriptive) konventioksi – konventioksi, jossa hyvät henkilöhahmot puhuvat itsestään rehellisesti hyvinä ja pahat pahoina. Konventiota voidaan Langbaumin mukaan pitää merkinä siitä, että dramaattinen muoto oli vielä tuolloin epätäydellinen. Teatteri ei vielä täysin ollut eriytynyt lyriikasta ja epiikasta itsenäiseksi ilmaisumuodoksi. Konventio voidaan nähdä myös absoluuttisen maailmankuvan ilmentymänä. Elisabetin ajan näytelmistä puuttuu näkökulmatekniikka, joka mahdollistaa suhteellisen, eri subjektien ja perspektiivien kautta siivilöityvän monitulkintaisen totuuden. (emt., 161-162)

Klassismin aikakautena draama jatkaa sekularisoitumistaan. Kysymys sankarin kunniaista ja sosiaalisesta statuksesta tulee keskeisemmäksi kuin kohtalo ja sen oikut. *Hamartia*, kohtalokas virhe, on yksilön tekemä ja luonteeltaan moraalinen. Uusi aristokraattinen sankari ja hänen käytöksensä on traagisten tapahtumien lähtökohta. (Williams 1966/1979, 25-27) Ranskan klassismi erotti ylevät alhaisista ja hovin kaupungista tehden kansasta naurettavia hahmoja, *personnages ridicules*. ”Luonnollinen oli samaa kuin ikuisesti inhimillinen; runouden korkeimpana tehtävänä pidettiin ikuisen ihmisyyden puhdasta ilmaisemista; ja ikuisen ihmisyyden uskottiin ilmenevän selvemmin ja kirkaammin elämän eristetyissä korkeuksissa kuin alhaisissa ja sekavissa historian myllerryksissä”, kirjoittaa Auerbach (1946/1992, 418). Niinpä kansasta puhutaan vain yleisin sanakääntein ja arkielämä on täysin eristetty tragedian ylhäisestä maailmasta. Henkilöt latistetaan tyyppihahmoiksi; kaikki talonpojat ja maalaisnaiset, kamarineidot ja palvelijat ovat pelkkiä koomisia sivuhenkilöitä. Romantikit hyökkäsivät klassismin ylevyyskäsitettä vastaan kiihkeästi. Muiden muassa Victor Hugo käänsi ylevän ironisesti pääläelleen runossaan *Réponse à un acte d'accusation* seuraavalla säkeellä: ”On entendit un roi dire: Quelle heure est-il?/ Kuninkaan kuultiin sanovan: Mitä kello on?”. (emt., 411-412)

Jean Marie Goulemot (1986/2001, 337-340) tarkastelee yksityisen alueen muodostumista klassismin ajan kirjallisuudessa. Siirryttäessä keskiajalta uuteen aikaan kirjalliset käytännöt etsivät uusia muotoja. Käsitys tiedosta muuttuu ratkaisevasti 1500-luvulla Michel de Montaignen teosten kautta. *Esseitä*-teoksessaan Montaigne teki lukevasta ja ajattelevasta

minästään kaiken tiedon perustan lisäksi ajattelunsa kohteen. Tämä tapahtui aikana, jona ei ollut itsestään selvää edes se, oliko minä olemassa muuten kuin täysin merkityksettömänä ja synnillisenä olentona. Montaigne paljastaa kirjoituksen yksityisen luonteen ja kirjallisuuden yksityisen käytön. *Esseitä* on keskiaikaiseen, kaiken tiedon kokoamiseen pyrkivään *summaan* verrattuna fragmentaarista kirjoitusta.

Yksityisen ja intiimin salaaminen määrittää klassismin aikaa. Klassismin ajan intohimoinen suhtautuminen teatteriin ei siis ollut merkki yhteisöllisyyden jatkumisesta: 1600-luvulla syntynyt teatteri ei täyttänyt samaa kollektiivista tehtävää kuin keskiaikainen teatteri. Klassismin teatteritaide ei viitannut toissijaisesti muihin asioihin kuin itseensä. Se oli esteettisten klausuulien määrittämää, jokapäiväisestä elämästä täysin irtautunutta. Kokonainen säännöstö pyrki estämään yksityisen elämän näyttämöllepanon – klassismin johtoasemassa oli universalismi. Klassismin aika uskoi intohimojen ja ihmisluontojen ajattomuuteen. Ihmiskohtaloita näytelmä esitti ainoastaan saavuttaakseen yksityisen kautta yleisen. Noutamalla aiheensa antiikista tai Itämaista saattoi näytelmän etäännyttää lähestyttäessä abstraktia totuutta. (emt., 345-348)

1700-luvun Saksassa syntyi porvarillinen murhenäytelmä, joka rikkoi klassismin ajan ankan säätyklausuulin: päähenkilöksi saattoi tulla myös keskisäädyn edustajat. Samalla muuttui käsitys traagisesta. Kun aikaisemmin tragedia oli sankaritarujen ja myyttien maailma, jossa kuninkaat edustivat ikuista ihmistä ja tämän absoluuttista tuhoa, toi porvarillinen murhenäytelmä keskiöön ihmisen suhteessa muihin, suhteessa lähipiiriin ja yhteisöön. (Pohjola 1986, 428) Diderot'n *De la Poésie dramatique* (1758) määritti porvarillisen draaman tilanteiden teatteriksi, joka oli vielä vähemmän henkilöhahmojen ja sitä kautta yksilöiden teatteria kuin klassismin näytelmäkirjallisuus. Porvarillisessa draamassa ihminen ei määrittynyt luonteenpiirteidensä ja käyttäytymisensä mukaan, vaan suhteessa sosiaalisiin rooleihin ja tehtäviin. Intiimi ja salainen minä kiellettiin. Sankari esitettiin ulkoisien ominaisuuksiensa summana, tietyn sosiaalisen luokan karikatyyrinä. Sosiaalinen asema määräsi moraalin ja käyttäytymisen; vaatteet tekivät miehen. (Goulemot 1986/2001, 359)

Romantiikka 1800-luvulla nosti sankarin traagisen yksilökonseptin takaisin draaman keskiöön. Romantiikka löysi subjektin ja tämän tunteet aikaisempaa väkevämmin, mistä syystä henkistyneen yksilön sisäisestä maailmasta kumpuava runous kukoisti tuona

ajanjaksona. Yksilön ja tunteen aikakausi oli kiinnostunut subjektiivisuuden uusista muodoista lyriikassa, omaelämäkerrallisuudesta kirjallisuudesta, uusista itsereflektiivisen fiktion muodoista sekä yksityisen ajatuksen ja tunteen sisäisestä analyysistä. Myös draamassa subjektiivisuuden korostaminen tuli vallitsevaksi tavaksi heijastaa aikakauden romanttisia tunteja. (Williams 1983/1995/1985, 42-43) Traaginen toiminta ei perustunut enää niinkään ulkoiseen tapahtumiseen, vaan yksilön sisäisen maailman kuvaamiseen. Näytelmien moraalinen ulottuvuus katosi; romantiikan ajan teatterin keskiössä oli eriytynyt yksilö ja tämän tunnemaailma. (Williams 1966/1979, 32-34)

Romantiikan aikana solilogi sisäisenä mielen ja sielun debattina astuu ensimmäistä kertaa teatterilavalle. Shakespearen näytelmiä alettiin tutkia psykologisesti ja renessanssin mestarin yksinpuheluista, joita alettiin nimittää solilogeiksi, löydettiin malli romantiikan yksilöllisten tunteiden ilmaisemiseen. Aika oli kuitenkin varsin toinen kuin Shakespearella, joka sekoitti varsin ronskisti tragedian koomisiin tapahtumiin, ylevän puheenparren murteelliseen ilmaisuun. Saksan kirjallisen heräämisen ajan tuotteissa kuului syvästi tuntevan, sentimentaalisen persoonallisuuden ääni ja sen mukaisesti tulkittiin myös Shakespearen usein melko karnevalistiset kohtaukset. ”Miten mahdoton olisikaan kuvitella Shakespearen maailmaan jotakuta Klärchenin tai Gretchenin tapaista hahmoa tai sellaista tragediaa kuin Kavaluus ja rakkaus!” huudahtaa Auerbach kirjassaan (1946/1992, 355).

Vuonna 1866 modernin tragedian luoja ja individualistisen draaman kehittäjänä pidetty Henrik Ibsen sanoo kirjeessään Georg Brandesille kiinnittäneensä erityistä huomiota siihen, ettei *Brandissa* käytetä monologimuotoa lainkaan. Ibsen vakuuttaa kaiken lisäksi onnistuneensa kirjoittamaan näytelmän niin, ettei yhdessäkään kohtauksessa turvauduta edes sivuunpuhumisen konventioon! (Pfister 1988, 133/Ibsen 1905, 174) Kirjailija on silminnähden tyytyväinen näytelmänsä naturalistisiin ansioihin. Ibsenin tragediaa on pidetty liberaalina sen nostaessa keskiöön huojuvan yksilön: modernin tragedian sankarista tulee oman itsensä uhri. Henkinen järkkyminen ja jopa hulluus tekevät kokemuksesta yksityisen ja tragediasta henkilökohtaisen. (Williams 1966/1979, 87-90)

Vuonna 1888 Strindberg julkaisee *Neiti Julien*, jota hän nimittää naturalistiseksi murhenäytelmäksi. Strindberg kirjoittaa esipuheessa motivoineensa Julie-neidin murheellisen kohtalon onnettomilla olosuhteilla. Julien luonteenlaatu on kaikkea muuta kuin mustavalkoinen:

Niinpä minä en usko yksinkertaisiin teatteriluonteisiin, ja kirjailijain summittaiset tuomiot ihmisistä – tuo on tyhmä, tuo brutaali, tuo mustasukkainen, tuo ahne – pitäisi naturalistien kiistää: he tietävät miten rikas sielu-kompleksi on, ja tietävät että 'paheella' on nurea puoli, varsin paljossa hyveen kaltainen. (Strindberg 1888/1988, 13)

Strindberg on ennen kaikkea halunnut piirtää katkonaisin viivoin eteemme uuden ihmistyypin. ”Henkilöni ovat moderneja luonteita, elävät ylimenokautta, joka on ainakin edeltävää vaihetta kiireisempi, hysteerisempi, joten olen kuvannut heidät horjuvammiksi, rikkonaisiksi, sekoituksiksi vanhaa ja uutta”, Strindberg kirjoittaa (emt., 13). Hän ei myöskään sido henkilöidensä luonteita tiettyyn luokkaan tai säätyyn – vaikka säätyrajat yhä vaikuttavat yhteiskunnassa – sillä Strindbergin mielestä on yhtäläillä mahdollista, että modernit aatteet ovat sanomalehtien ja keskustelujen välityksellä saattaneet kantautua myös palvelijoiden korviin. Tai että herrasmies Jeanin motiivit ovat alhaisia, vaikka ”hänen aistinsa (haju, maku, näkö) ovat hienosti kehittyneet ja hänellä on kauneudentajua” (emt., 17). Henkilöiden ristiriitaisen käyttäytymisen ohella myös kieli on motivoitua ja pyrkii muistuttamaan luonnollista, improvisoitua puhetta:

Olen karttanut ranskalaisen konstruoidun puheen symmetrisyyttä ja matemaattisuutta ja antanut aivojen toimia säännöttömästi niin kuin todellisuudessa, jossahan keskustelu ei tyhjennä mitään aihetta pohjia myöten vaan yhdet aivot hammastuvat toisiin kuinka sattuu. Sen tähden myös vuoropuhe harhailee [...] (emt., 21)

Realismin ja naturalismin näytelmissä yhdelle luonteenpiirteelle rakentuva tyyppihahmo muuttuu ristiriitaiseksi ja moniulotteiseksi persoonaksi. Aika ei kuitenkaan ole vielä kypsä täysin sisäistyneelle yksinpuheelle. Näytelmän henkilöiden päänsisäinen puhe, hengen ja sielun debatti, on ulkoistettu; monologinen puhe on muutettu dialogimuotoon.

Olisiko mahdollista, että ensimmäiset yhden ihmisen esittämät monodraamat kirjoitettiin romantiikan yksilökeskisenä aikana? Ainakin romantiikan lyyrisiä tunteja objektivoidaan kirjoitettuja runoesityksiä, dramaattisia monologeja, esitettiin 1800-luvun lopulla. Jean Cocteaun ja George Feydeauin vuosina 1880–1940 kirjoittamat monologit ovat englantilaisen näytelmäkirjailijan Peter Meyerin mukaan olleet omana aikanaan uniikkeja. Cocteaun ja Feydeauin monologeista kokoaman kirjansa *Thirteen Monologues* (1995, 7) esipuheessa Meyer toteaa, että monologit ovat jääneet suurelta osin paitsioon niin

Englannissa kuin myös Ranskassa. Vuosien 1948 ja 1956 välisenä aikana ilmestyneistä Feydeauin tekstien kokoelmista on jätetty kokonaan pois hänen 22 monologiaan, joista 10 on kirjoitettu proosamuodossa, loput 12 runomitassa. Vasta vuosina 1988–99 ilmestynyt uusi editio huomioi myös hänen pienimuotoisemmat dramaattiset työnsä – ensimmäistä kertaa sitten monodraamojen alkuperäisen julkaisuajankohdan. Feydeau kirjoitti ensimmäisen monologinsa jo vuonna 1880. Kahdeksan vuotta myöhemmin Strindberg kirjoittaa poleemisesti siitä, voiko näytelmän henkilö puhua ajatuksiaan ääneen. Feydeau tuntuu ottaneen ironisesti kantaa aikansa keskusteluun monologillaan *A Man Who Hates Monologues* (kirjoitettu vuosien 1882-1898 aikana/1995, 47, suom. tekijän):

Minä lähdän. Tulen hulluksi! Tuolla viereisessä huoneessa on mies...mies, joka lausuu monologeja!...Hän tekee sitä parhaillaan. Monologeja! Voitko uskoa! Jos olisin poliisi, kieltäisin moisen. Monologit ovat kaiken kaikkiaan epäuskottavia. Älykäs ihminen ei puhu yksin. Hän ajattelee; hän ei puhu. Se erottaa hänet hulluista; hullut puhuvat, mutta eivät ajattele.

Pfisterin mukaan vasta realismi – karkotettuaan konventionaaliset solilogit ja motivoituaan yksin esitettävän puheen – on nostanut monologiin arvoa siinä määrin, että moderni teatteri on alkanut tehdä kokonaisia yhden ihmisen esittämiä teatteriesityksiä, monodraamoja. Kuitenkin Feydeauin 1800-luvun lopun monodraamat, joilla viihdytettiin yleisöä erilaisissa hyväntekeväisyyskonserteissa ja salongeissa, ovat jo selkeästi yhden ihmisen teatteria, draamallista puheteatteria, joka kehittyi huippuunsa 1900-luvun puolivälissä Beckettin ja Ionescon monologeissa.

Maailmansotien jälkeisenä aikana monologimuodolla haluttiin kuvata ihmisen ahdistusta ja eksistenssiä absurdilla tavalla. Toiminnasta tuli päämäärätöntä vaeltelua, näytelmien kieli muuttui yhä epärationaalisemmaksi (Pohjola 1986, 437). Sanat korvattiin yhä useammin visuaalisin keinoin. Samalla näytelmän subjekti muuttui hahmottomammaksi, hajanaisemmaksi ja epävakammaksi. Tällainen fragmentoitunut subjekti on löydettävissä myös jälkimodernin ajan näytelmistä. Kun todellisuuden ei enää koeta olevan subjektin hallittavissa, kaihtaa teatterin subjekti kaikkea määrittelyä. Eurooppalaisen kirjallisuuden murrosvaiheita tutkineen Hans Robert Jaussin (*Die Epochenschwelle von 1912*, 1986) mielestä uusi todellisuuskäsitys tuottaa uudenlaisia teoksia. Katsojan on etsittävä vieraan puheen satunnaisuuteen uponnut subjekti. Puheenkatkelmien virta vaatii vastaamaan kysymykseen kuka puhuu, kenelle ja missä tarkoituksessa. Puhujasta on tullut anonyymi

subjekti, joka voi olla yhtä lailla yksiköllinen tai monikollinen. (Viikari 1991, 111-112/Hans Robert Jauss 1986)

Uudella ajalla kehittyvä moderni subjekti nähtiin holistisena, koko maailmaa norsunluutornistaan tarkkailevana järkiolentona. Tietoisesti itseään ohjaava toimijasubjekti on ollut yksi modernin suurista lupauksista, joita jälkimoderni sittemmin on lähtenyt kyseenalaistamaan. Vanhan ja eheän identiteettikäsitteiden purkautumiseen ovat keskeisesti vaikuttaneet mm. marxilainen ajattelu, psykoanalyysi ja feminismi. Enää ei identiteetin ajatella muodostuvan kiinteän ytimen ympärille Kokonaisesta ja muuttumattomasta kartesiolaisesta subjektista on siirrytty kohti ajeltavaa ja sirpaleista subjektia. Identiteetti nähdään postmodernina aikana fragmentoituneena ja jopa fiktiivisenä. (Kurikka 1995, 5)

Kristian Smedsin *Jumala on kauneus* -näytelmän henkilöhahmo Vilho Lampi on jakautunut viideksi eri persoonaksi. Hänestä on löydettävissä useita erilaisia minuuksia, jotka muuttavat jatkuvasti muotoaan. Näytelmän päähenkilö ei ole ehjä ja kokonainen, vaan ajeltava ja rikkonainen. Hänen puheensa siirtyy metafiktiiviseltä tasolta mielen sisäiseen maailmaan. Hajonneen subjektin sisäinen maailma on dialoginen, kun Lampi puhuttelee mielensä kuvia, käy sisäistä vuoropuhelua. Kreikan kielen sana *daimon* sopii hyvin kuvaamaan pirstoutuneita, rikkonaisia jälkimoderneja subjekteja, jotka keskustelevat itsensä ja päänsisäisen maailmansa kanssa. Antiikissa *daimonilla* tarkoitettiin jumaluusolentoa, eräänlaista persoonallisuuden kaksoisolentoa. Sokrates käsitti *daimonin* sisäiseksi äänekseen, jonka kanssa hän kävi keskustelua kävellessään Ateenan kaduilla. (Oksala 1953, 124) *Daimon*-käsite dialogisuudessaan luo sillan esimodernin ja jälkimodernin ihmiskuvan välille. Ihmisen sisäisen ulottuvuuden esihistoria palautuu modernin identiteetin syntyä tutkineen Charles Taylorin mukaan jo Platoniin ja Augustinukseen, jolle kosmisen järjestyksen käsittäminen oli ennen kaikkea kääntymistä sisäänpäin (1991/1995, 17). Ihmismielen alkuperä ei Taylorin mukaan ole monologinen, yksilöstä itsestään lähtevä, vaan dialoginen. ”Erakon tapauksessa keskustelukumppani on Jumala”, Taylor kirjoittaa (emt., 63).

Jumalalleen puhuu myös *Jumala on kauneus* -näytelmän erakoitunut taiteilija Vilho Lampi. Mihail Bahtinin (1963/1991, 151-258) mukaan Dostojevskin poetiikan polyfonia syntyy menippolaisen satiirin genrestä. *Menippeia* on sokraattisen dialogin perillinen ja se on sulauttanut itseensä sellaisia sukulaisten genrejä kuin *diatribi*, *soliloquia* ja *symposium*.

Menippeassa suhde itseen on dialoginen; puhe ja ajattelu on dialogisoitunutta. Näin käy esimerkiksi poissaolevan keskustelukumppanin kanssa käydyssä keskustelussa, *diatribissa*. Samaan tapaan myös *soliloquiaa*, keskustelua itsensä kanssa, määrittää sisäinen dialogisuus.

Menippeia on karnevalisoitunut genre. Siihen liittyvät kruunaus ja kruunun riisto, naamiaiskulttuuri ja kaksoisolennot, ruumiillisuus ja henkisyys, komiikka ja tragiikka. Kaikki *menippeian* käyttämät keinot ovat kaksijakoisia. Myös *menippeian* henkilöhahmot ovat ambivalentteja. Menippolainen hahmo ainoana tietää totuuden, mistä syystä muu maailma pitää häntä mielipuolisena. Oman totuutensa riivaamana sankari on erityisellä tavalla yksinäinen. Traaginen narri universalisoi yksinäisyytensä koko ihmiskunnan perimmäiseksi yksinäisyydeksi *soliloquian*, dialogisen minäsuhteensa kautta.

Naurettavan ihmisen unessa ei ole kompositionaalisesti ilmaistuja dialogeja (lukuunottamatta puolittain ilmaistua dialogia 'tuntemattoman olennon' kanssa), mutta kertojan puhe on kokonaan dialogin läpikulkemaa: kaikki sanat kohdistetaan itselle, maailmankaikkeudelle, sen luojalle, kaikille ihmisille. (1963/1991, 223)

Kuvataiteilija Vilho Lampi on menippolainen hahmo: kylähullu, jolle Jumala on itse kauneus. Lampi esitetään hulluudessaan muita viisaammaksi, sillä hän ainoana tietää totuuden: "Sitä paitsi, kuka voi sanoa toisesta ihmisestä, että elääkö tämä todellisuudessa vai kuvitelmissa. Ja mikä se on se sellainen todellisuus, joka olisi meille kaikille yhteinen. - - Minun maailmani on tosi, ja sinä saat lähteä", huutaa Lampi mieltään riivaavalle Mustalle. Menippolainen nauru kaikuu smedsiläisen teatterilavan pimeydessä.

Dostojevski on Bahtinin mukaan lainannut henkilöhahmojensa maanisen tematiikan menippolaisen satiirin genrestä. Epänormaalin kaltaiset moraalis-psykkiset olotilat ilmenevät unissa, hulluudessa, jakautuneissa persoonallisuuksissa, itsemurhissa. "Unet, haaveilu ja mielipuolisuus rikkovat ihmisen ja hänen kohtalonsa eepin ja traagisen ykseyden: hänessä paljastuu toisenlaisen elämän mahdollisuus, jolloin ihminen menettää lopullisuutensa ja yksimerkityksisyytensä, hän lakkaa käymästä yksin itsensä kanssa", kirjoittaa Bahtin (1963/1991, 235). Menippolainen ihminen nauraa karnevalisoitunutta nauruaan yksin ja itsensä kanssa.

Näytelmän muoto palvelee fragmentaarista kerrontaa: monologiensa eriaikainen ja eriaikainen sarja tekee subjektista samalla sekä vieraantuneen että monikasvoisen. Lampi puhuu vuoroin omasta positiostaan ja vuoroin siteeraa muita, elää muiden kohtaloita. Vieras sana tekee puheesta moniäänisen subjektien kuoron. Tekstit sekoittuvat toisiinsa; eri äänien polyfonisesta soinnista voimme erottaa tritonuksen, riitasoinnun. Tällaista tekstien välisyyttä, intertekstuaalisuutta, on pidetty jälkimodernille ajalle tyypillisenä kerronnan muotona. Samalla postmodernistisella tavalla *Jumala on kauneus* on metadraamallinen, tietoinen omasta rakentumisestaan, asetelmansa fiktiivisyydestä.

Smedsin Kajaanin kaupunginteatteriin ohjaamassa *Woyzeckin* uudelleentulkinnassa teatterin ja todellisuuden sekä tietoisuuden ja alitajunnan rajat ylitetään. Teatteritila rikotaan eikä draamallisen dialogin luovaa tässä ja nyt -tilannetta liiemmin kunnioiteta – murhenäytelmän loppu esitetään videon kautta. Smeds on kerännyt Büchnerin keskeneräiseksi jääneen näytelmän fragmenteista postmodernin pastissin, jonka karnevalistinen maailma on kuva aikamme hulluudesta. Ja jälleen kerran itsensä ja toisensa kadottaneiden individien metaforana on mykkyys. Näytelmän yksilöt eivät pysty kommunikoimaan; dialogi jää ihmismielen sisäiseksi puheeksi, monologiensa ketjuksi. ”Dialogia on vähän, sillä ihmiset eivät puhu toisilleen. He puhuvat itselleen, tai kuten Woyzeck kuvittelemilleen äänille ja henkilöille”, kirjoittaa Kirsikka Moring Helsingin Sanomien arvostelussa. Smeds konkretisoi minuuden jakautumisen jälleen kerran hajottamalla yhden roolihenkilön kahden näyttelijän työstettäväksi.

Smedsiläisessä metaforassa potilaan kallo ei tällä kertaa ole vesimeloni eikä kookospähkinä vaan keilapallo, jota sahataan ja porataan. Onko kallon sisällä jotain? Pelkkä kuilu? Esitys laulaa intohimoisesti sub, sub, subjektista ja ob, ob, objektista...Minuuden mittarit ovat ulkopuolisuudessa. Kahdentunut vaimo on tavallinen nuori nykynainen. (Moring/Helsingin Sanomat 8.2.2003)

Tällainen subjektin hajakeskittäminen tuntuu olevan Kristian Smedsille ominainen keino kuvata aikamme moniäänisyyttä. Yhtä henkilöä esittää kaksi. Persoonan eri ulottuvuudet jakaantuvat vastinpareiksi: hyvään ja pahaan, kauniiseen ja rumaan, subjektiksi ja objektiksi.

4 MONIÄÄNINEN MONOLOGI

4.1 Mistä syntyy toiminta monologissa?

Kappale 4. käsittelee pro gradu -työni kannalta keskeistä ongelmaa eli sitä, miten toiminta syntyy silloin, kun vuoropuhelun korvaa monologinen puhe. Performatiivisuutta käsittelevien teorioiden kautta lähestyn kysymystä siitä, onko puhe välttämättä yhtään sen epädramaattisempaa kuin suoranainen toiminta? Puheaktiteorian kantaisän J. L. Austinin teorian mukaan puhe on aina päämäärätietoista ja toiminnallista. Se on täynnä suunnanvaihtoja, rekisterinvaihdoksia ja muodonmuutoksia, mistä syystä performatiivisuusteoriat sopivat hyvin monologin dialogisuuden tarkasteluun. Ja jos monologi ei ole yhtä kuin yksi diskurssi, mikä tuo moniäänisyyttä monologiin? Kuulemmeko puheessa vieraan sanan, vaihtuuko puhujan asenne tai status kesken lauseen? Monologin dialogisuutta käsittelem tarkemmin kohdassa 4.3. Ensin on kuitenkin syytä pohtia, onko puhe jo itsessään dialogista ja sitä kautta myös toiminnallista.

Pfister käyttää puheen ja toiminnan suhdetta lähtökohtana jakaessaan solilogit kahteen erilaiseen muotoon, toiminnalliseen ja ei-toiminnalliseen eli reflektiiviseen. Ensimmäisessä solilogit itsessään konstituoi toiminnan, joka muuttaa tilanteen. Tämänäköisessä solilogissa puhuja usein kohtaa erilaisia vaihtoehtoja, joiden mukaan toimia. Hänen tehtävänä on arvottaa ja punnita erilaisia vaihtoehtoja, tehdä päätös ja toimia sen mukaisesti. Vaikka varsinaista toimintaa ei seuraisikaan, on jo päätöksen peruminen toimintaa. Aikaisemmin esitetyt esimerkit Rodriguesta ja Woyzeckista kuuluvat Pfisterin mukaan tähän toiminnalliseen kategoriaan. (Pfister 1988, 136)

Reflektiiviset yksinpuhelut Pfister jakaa kahteen alalajiin, informatiiviseen ja kommentoivaan. Ne eroavat toisistaan tavoiltaan, joilla ne liittyvät toimintaan. Informatiivinen solilogit sananmukaisesti informoi yleisöä tulevista tapahtumista, kun taas kommentoiva solilogit arvioi subjektiivisesti aikaisempia tapahtumia, jotka yleisö on jo saanut omin silmin nähdä. Molemmat reflektiiviset muodot eroavat toiminnallisesta siinä suhteessa, että vaikka ne viittaavat toimintaan, ne eivät itse varsinaisesti luo toimintaa tai muuta dramaattista tilannetta suuntaan eikä toiseen. Ne pikemminkin syventävät yleisön

tietoisuutta ja tarjoavat erilaisia näkökulmia tapahtuneeseen. Molemmat reflektiiviset solilogit usein myös sisältävät eepin kommunikatiivisen rakenteen: Informatiivinen solilogi kertoo tapahtumista yleisölle suoraan ja avoimesti – mitä vähemmän sisäisestä kommunikatiivisesta järjestelmästä käsin, sitä eepisemmin. Kommentoivan solilogin eepisyys puolestaan kasvaa siinä suhteessa, mitä kauempana tapahtumat ovat kerronnan hetkestä ja mitä kauempana puhuja on aktiivisesta roolistaan näytelmän juonessa. Äärimmäisessä tapauksessa – tapauksessa, jossa kommentaari on niin kaukana henkilöhahmon tietoisuuden tasosta, että se irtoaa puhujastaan – syntyy eepin kommunikatiivisen järjestelmän *ex persona*. Useimmissa solilogeissa toiminnalliset, informoivat ja kommentoivat elementit kuitenkin sekoittuvat keskenään saman yksinpuhelun sisällä. (emt., 136-137)

Pfisterin jaottelu pätee parhaiten näytelmien sisällä oleviin solilogisiin hetkiin, prologeihin, epilogeihin ja kommentaareihin, mutta sivuuttaa ne mahdolliset solilogimuodot, jotka muodostavat itsenäisen teatteriesityksen, monodraaman. Jakaisinkin monologit kolmeen eri kategoriaan: toiminnalliseen, reflektiiviseen ja narratiiviseen. Toiminnallinen olisi suurin piirtein sellainen kuin Pfisterin jaottelussa: hetki, jolloin henkilöhahmon on tehtävä päätös ja toimittava. Reflektiivinen olisi sananmukaisesti sisäinen monologi, henkilön itseanalyysia ja sisäistynyttä minäpuhetta. Narratiivinen monologi taas olisi tarinankerrontaa, jossa suora kontakti yleisöön, puhujan metafiktiivinen esiintyminen sekä kerrottujen tapahtumien ajallinen etäisyys tai niiden rekonstruointi näyttämöllä tekisivät monologista eepin. Narratiivisesta monologista oivallinen esimerkki on *Markuksen evankeliumi*, jota näyttelijä Kari Hakala esitti menestyksekkäästi Tampereen teatterissa vuonna 1999. Näytelmässä Hakala vuoroin kertoi evankeliumin tapahtumia ja vuoroin esitti – peräti 77 eri roolia kolmen tunnin aikana. Monologi ei kuitenkaan koskaan ole tyylipuhtaasti vain yhdenlaista: narratiiviseen sekoittuu toiminnallista yksinpuhelua ja toiminnasta on puolestaan löydettävissä hetkiä, jolloin henkilöhahmo kääntyy puhumaan reflektiivisesti itselleen.

Dialogia pidetään draaman kantavana voimana. Vuoropuhelu vie tapahtumia eteenpäin ja synnyttää toimintaa. Puhe ei siis teatterissa tarkoita toiminnan vastakohtaa. Myös puhe voi olla luonteeltaan toiminnallista, dramaattista ja jännitystä ylläpitävää. Näytelmässä puhe on toimintaa, Luigi Pirandellon sanoin *azione parlata*, puhuttua toimintaa tai toiminnallista puhetta. (Pohjola 1986, 399) Lyriikassa ja narratiivisissa teksteissä dialogi on ainoastaan

yksi vaihtoehto monista mahdollisista. Draamassa henkilöiden välitön puhe on koko draaman olemus. Juonen ja dialogin suhde on dialektinen; juoni ei etene ilman puhetta. Koska draamallinen puhe on puhuttua toimintaa, puhe ei ole sisällöltään ainoastaan ekspressiivistä, niin kuin muissa kirjallisuudenlajeissa, vaan se on myös tapahtumien toimeenpanemista: lupaus, uhkaus, taivuttelu jne. Tämän vuoksi jokainen dramaattinen ilmaus on performatiivinen. (Pfister 1988, 6)

Usein toiminnalla tarkoitetaan konkreettista tapahtumista, kaksintaisteluja, verikostoja tai isänmurhia (Pohjola 1986, 399). Tällainen konfliktiorientoitunut näkemys teatterista pitää solilogia ja muita ei-dialogisia muotoja, kuten eppistä kommunikaatorakennetta, ainoastaan dialogin lisänä. Käsitys dialogista teatteritaiteen normina, jossa dramaattinen konflikti ilmaistaan vuoropuhelun vastakohtissa, pätee kuitenkin ainoastaan historiallisiin kohtalodraamoihin. Moderni draama on puheen ja toiminnan suhteen monisyisempää. (Pfister 1988, 140-141) Miten esimerkiksi Harold Pinterin kommunikaatiota väistelevä ohipuhuminen, henkilöiden päämäärätön jutusteleminen, vastaisi tätä näkemystä dialogin toiminnallisuudesta? Kappaleessa 2.3 totesinkin, että monologi käyttää hyväkseen epiikan kerronnallisuutta ja on lyriikan lailla artistisempaa puhetta kuin näyttämöllinen dialogi. Kun dialogi rajoittuu ainoastaan siihen, mikä soveltuu henkilöiden puheeksi, on monologin kielellinen varasto huomattavasti laajempi ja puhe kompleksisempaa.

Draamantutkimus on ottanut vaikutteita kielitieteen- ja filosofian kehittämästä puheaktiteoriasta, joka korostaa puheen toiminnallista luonnetta. Teoriaa pidetään teatterikentällä varsin kiistanalaisena, mutta tässä yhteydessä puheaktiteorian esittelemien ajatusten soveltaminen lyriikan ja monologin puhetilanteeseen on tarpeellista – etenkin puheaktiteorian toisen tuleminen jälkeen, jolloin puheakteista alettiin puhua performanssin käsitteen yhteydessä. Puheaktiteorian käsitys puheesta kommunikaationa, minästä, jota ei ole ilman sinää, on keskeinen myös lähestyttäessä monologin puhuvaa subjektia ja sen dialogista luonnetta.

Bertolt Brecht ennakoi myöhemmän puheaktiteorian näkemyksiä teoksessaan *Me-ti. Buch der Wendungen* (1965). Brechtille puheen sävyjen vaihtelu on osa gestiikkaa:

Hän kirjoitti tavalla joka oli yhtä aikaa tyyliä ja luonnollinen. Hän kehitti sen tarkkailemalla toimintoja, jotka olivat lauseiden perustana: Hän toi lauseisiin toiminnan ja antoi toiminnan aina heijastua lauseista.

Hän nimitti tätä kieltä gestiseksi, koska se ilmaisi ihmisten eleitä. Hänen lauseitaan on syytä lukea eleiden säestyksellä: nuo eleet voivat ilmaista vihaa ja taivuttelua tai pilkkaa tai muistelua tai varoitusta tai pelästymistä. Usein yhteen tiettyyn gestukseen (eleeseen), esimerkiksi suruun, sisältyy myös muita eleitä (puhuja voi kutsua kaikki todistamaan suruaan, hillitä itsensä, olla epäoikeudenmukainen jne.). Runoilija Kin piti kieltä toiminnan välineenä ja tiesi, että ihminen puhuu muiden kanssa myös silloin, kun hän puhuu itsekseen. (Viikari 1991, 108-109/ Brecht 1965)

Brecht kuvaa puheakteja: kieli muuttuu kieltojen, toiston, emfaattisten ilmausten, rekisterinvaihdosten ja sanavalintojen polyfoniaksi. Kieli itsessään on toiminnallista ja dialogista. (Viikari 1991, 109)

J. L. Austinin 1950-luvulla kehittämän puheaktiteorian mukaan kielenkäyttö ei ole pelkästään tiedon välittämistä tai ajatusten ja tunteiden ilmaisemista. Se on aina myös toimintaa: suostuttelua, toivomista, selittämistä, lupaamista. Jokainen ilmaus pitää sisällään sen, mitä sanotaan, mitä tarkoitetaan ja lisäksi sen, mitä puheella lopulta saavutetaan. Yksikään ilmaus ei rajoitu vain sanomiseen ja tarkoittamiseen, vaan se on tulkittava osana puhetilannetta, puhujan ja puhutellun vuorovaikutussuhdetta. (Viikari 1990, 95) Ilmaisuu hakee aina kuulijaa.

Viime aikoina kielen- ja kulttuurintutkimus on suunnannut uudestaan mielenkiintonsa kohti Austinin teoriaa. Kielen performatiivisuutta eli kielellistä toimintaa ja kielen suhdetta kontekstiinsa on pohdittu mm. jälkistrukturalistisen kielifilosofian, kirjallisuudentutkimuksen ja feministisen tutkimuksen parissa. Näiden tutkimusalojen kautta performatiivisuuden käsite on laaventunut: se sekoittaa taiteellisen performanssin käsitteen identiteettien rakentamiseen ja käsityksiin kielestä, vallasta, faktasta ja fiktiosta. Kieli ymmärretään myös aikaisempaa monifunktioisempana: kieli tuottaa maailmaa monella eri tavalla. Lisäksi performatiivisissa teorioissa otetaan huomioon myös kielellisen toiminnan ei-sanallinen muoto: eleet, ilmeet, intonaatio, katsominen, kuunteleminen jne. Kun Austin piti teatterissa lausuttua sanaa epäperformatiivisena, koska tällainen sana oli hänelle keinotekoinen parasiitti, luokittelevat performatiivisuusteoriat toiminnan piiriin kaiken puheen, sekä luonnollisen että kirjoitetun, aidon ja näytellyn. Postmoderni performanssi haluaa purkaa rajan esittävän ja ei-esittävän ilmaisun sekä samalla myös esittäjän ja esitettävän välillä, jolloin kysymys oikeasta ja todellisesta ei ole enää mielekäs.

Loppujen lopuksi kaikki toiminta – jopa seksuaalinen identiteetti – on performatiivista. (Laitinen, Rojola 1998, 9-28)

Viikari tarkastelee runoa puheena sosiologi Erwin Goffmanin arkipuheen analyysin avulla. Goffmanin mukaan puhe on aina tilannesidonnaista. Keskustelun kuluessa puhuja vaihtaa lakkaamatta suhtautumistapaansa, asemaansa, minäkuvaansa ja jopa maailmaa, joka on puheen kohteena. Runon puhuja voi kesken kaiken vaihtaa aihetta, viitekehystä, ja puhetapaansa – jopa muotoaan, mikä näkyy tekstissä asennonvaihtoina. Puhetilanne muuttuu myös silloin, kun puhuja siirtyy nykytilanteesta kertomaan mennyttä tai ryhtyy raportoimaan toisen puhetta. Jo pelkkä näkökulman ja asenteen muutos tai puhujan vaihteleva asennoituminen itseensä saa tekstissä aikaan dialogisuutta. (Viikari 1990, 96) Minä ei ole yksi ja yhtenäinen, vaan monikasvoinen. Vaihdamme rooleja ja minäkuvaa, esitämme jotain toista kuin mitä olemme.

Teatterissa roolihenkilö karakterisoituu paitsi fyysisen olemuksensa ja toimintansa myös puheensa kautta. Latinankielinen sana *persona* tarkoittaa naamia, kun sanan kreikankielinen alkuperä *per-sonae* viittaa juuri puheeseen, ”se, jonka kautta ääni tulee” (Herman 1995, 1, 38). Persoonan käsittäminen naamiona antaa subjektille monet kasvot: myös arkipuheessa voimme ”vaihtaa naamioitamme” ja roolejamme erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa. Sanan kreikkalainen alkuperä taas viittaa siihen, miten teatterissa roolihenkilö muodostuu ja toimii puheensa kautta. Puhuja, ’minä’ tai ’sinä’, ’hän’ tai ’me’, on ristiriitainen kokonaisuus, jonka toiveet, halut, mielikuvitus, järki ja järjettömyys käy ilmi puheakteista. Puhuva subjekti voi vaihtaa mielipidettä ja puhetapaansa kuin paitaa. Puhe voi yhdistellä eri diskursseja, siteerata muita ja vaihtaa persoonapronominia. Puheessa kuuluu vieras sana; se on moniäänistä.

Joskus minä voi muuttaa muotoa ja suuntaa niin, että monologi muuttuu dialogin toiseksi ääneksi. Näin voi käydä esimerkiksi *prosopopoeiassa*, jossa eloton kuvitellaan inhimilliseksi, poissaoleva läsnä olevaksi ja sen puhefiguurissa *apostrofissa*, jossa sanat osoitetaan jollekin, joka ei vastaa eikä ole läsnä. Apostrofin retorisia tunnuksia ovat interjektiot, kysymykset ja huudahdukset. (Hökkä 1995, 118) Puhetta jumalalle käyttivät erityisesti Aiskhylos ja Sofokles. Vaikkei kuvitteellinen henkilö, jolle puhutaan, vastaakaan suoraan takaisin, voi puheessa tapahtua semanttisia suunnanvaihdoksia. Näin käy, kun puhuja ottaa kuvitellun vastauksen huomioon. (Pfister 1988, 130) Jean Cocteaun

Edith Piafille kirjoittamassa monologissa *Le Bel Indifferent* (1940) puheen äkkipikaiset suunnanvaihdot ja äänensävyt antavat ymmärtää, että monologin puhuja puhuu kuvitellulle henkilölle. Hän kysyy ja tivaa, vaikkei vastakkaista ääntä kuulu. Kuitenkin voimme melkein nähdä poissaolevan ja kuulla ne lauseet, joita henkilö mielessään kuulee – niin selvästi keskustelun suunta ja tunnelma muuttuu. Vieras sana tunkeutuu puhetilanteseen; monologin dialogisuus kasvaa.

Missä sinä olet? Emil! Missä? Ai, pelästyin. Luulin, että lähdit. Miksi sinä pukeudut? Olet menossa? En voi uskoa. Mitä minä sanoin? Sano jotain, kerro minulle. Olen odottanut. Ja kun lopulta saavut. Etkö kuullut mitä minulla oli sanottavaa? Älä siinä seiso kuin patsas! Avaa suusi. (Cocteau & Feydeau 1940/1996, 21-22, suom. tekijän)

Yhä dialogisempi monologi on silloin, kun puhuja jakautuu kahteen tai useampaan konfliktiseen subjektiin, niin kuin Euripideen näytelmässä, jossa Medeia käy sielun debattia kohtalonsa hetkellä – uhratako omat lapsensa kostoksi petolliselle miehelleen Jasonille. Tällaisessa sisäisessä dialogissa äänen vastakkaisuus käy ilmi erityisesti pronominiin käytössä. Minä hajoaa kahteen keskenään taistelevaan persoonaan, 'minään' ja 'sinään', järkeen ja tunteeseen, vihaan ja rakkauteen.

Voi, älä sydämeni, älä tee tätä tekoa.

Anna lasten elää, sinä onneton, armahda heitä! (Euripides, ensiesitys 431 jKr./1999, 38)

Korkein dialoginen pyrkimys monologissa on Pfisterin mukaan yleisön ottaminen dialogin toiseksi osapuoleksi. Puhutellessaan yleisöä suoraan, *ad spectatores*, puhuja siirtyy näytelmän sisäisestä kommunikaatiojärjestelmästä ulkoiseen. Kun puhuja ottaa yleisön semanttisen kontekstin huomioon samaan tapaan kuin sisäisessä dialogissa, monologin dialogisuus kasvaa. (Pfister 1988, 130-131) Näin käy esimerkiksi Kristian Smedsin näytelmässä *Jumala on kauneus* (2000/2001, 16), jossa draaman sisäisestä kommunikaatiojärjestelmästä ulosastumista markkeerataan vielä sillä, että Vilho Lampi istuu katsomoon.

ISTUU KATSOMOON.

Hyvinhän se siinä istuu. Oikein mukavasti. Vai mitä tuumaat? Eikö ole näkönen? No niin! Sitähän se minäkin.

Monologisen puheen moniäänisyys voidaan tulkita reaktioksi vieraaseen puhujaan. ”Vieras sana on lausumattomanakin läsnä puhujan tajunnassa ja jäsentää hänen kielenkäyttöään, sanavalintoja myöten”, kirjoittaa Auli viikari Lyriikan runousopissa (1990, 100). Bahtinin ja Mukarovskýn näkemykset kielen ja mielikuvituksen dialogisesta luonteesta, vieraasta sanasta, ennakoivat 1970-luvun kiinnostusta hajonneeseen subjektiin. Bahtinille sana on yksilöiden välinen ja päättymätön. ”Sana tahtoo aina tulla kuulluksi” (1963/1991, 11), hän kirjoittaa.

Bahtin (emt., 294) pohtii suodattunutta sanaa, Dostojevskin teoksissa esiintyvää kirjemuotoa. Devushkinin kirjoittaessa kirjettä hänen monologisessa puheessaan heijastuu vieras sana.

Kirje tuntee tarkasti keskustelukumppaninsa, vastaanottajansa. Kirje, kuten dialogin repliikkikin, on suunnattu tietylle ihmiselle ja ottaa huomioon hänen mahdolliset reaktionsa, hänen mahdollisen vastauksensa. Se intensiteetti, jolla poissaoleva keskustelukumppani otetaan huomioon, voi vaihdella. Dostojevskilla se on luonteeltaan hyvin kiihkeää.

Monologin henkilöahmo saattaa puhua – niin kuin Strindberg kirjoitti *Neiti Julien* esipuheessa – kissalleen tai papukaijalleen, harjoitellessaan puhetta tai kirjoittaessaan kirjettä. Vaikka paikalla ei ole ketään, joka vastaisi, tahtoo sana tulla kuulluksi – oli kuulija sitten mielikuvituksen henkilö, minän toinen puoli tai yleisö.

Lyyristä minää tutkinut Tuula Hökkä pohtii fiktion henkilöahmojen olemusta. Hökkä lainaa Michel Foucault’n ajatusta runosta puheena. Foucault on esittänyt, että modernissa kirjallisuudessa minä ei enää ajattele, vaan puhuu. Kun ajattelun päämääränä ennen oli totuus ja järki, jota ohjasi käsitys kokonaisesta subjektista, merkitsee ”minä puhun” välimatkaa, ulkopuolisuutta. Puhe kadottaa hajonneen subjektin sanoihin. Vaikkei puheen kautta päästäkään totuuteen, on siinä itsessään pyrkimys kommunikaatioon: runo puheena kulkee kohti toista. Hökkän sanoin ”sinä on minän projekti”. (Hökkä 1995, 116-117) Koska runo rinnastuu monella tavalla monologiin, voi seuraavassa lainauksessa lukea lyriikan tilalle sanan monologi, lyyrisen sijaan sanan traaginen jne.:

Jos ’modernin projektin’ yksi keskeinen tehtävä on ollut subjektin purkaminen, niin lyriikan suuri projekti on ollut lyyrisen minän purkaminen – ja purkaen kokoaminen kohti sinää. Runous on subjektin

asia. Se on täyttä minää, vaikka olisi kuin tyhjää. Minä on funktio, suhde. Minää ei ole ilman sinää. Minä kuuluu välttämättä toiseuteen. Tässä mielessä lyriikka, kirjallisuudenlajeista monologisista ja minäkeskeisistä, onkin sinäkeskeinen, toiseen suuntautuva, keskusteluun pyrkivä, keskustelevalainen. Runo tarvitsee sinän – vaikka kieltäen. (emt., 126)

4.2 Monologinen dialogi

Jan Mukarovskýlle dialogin ja monologin välinen suhde on dynaaminen ja dialektinen, jossa vuoroin monologi vuoroin dialogi hallitsee. Mukarovský tutkii erilaisia monologisuuden ja dialogisuuden tasoja ja löytää monologisia tendenssejä dialogista ja dialogisia tendenssejä monologista. Mukarovskýn niin kuin Pfisterinkin mielestä on tärkeä korvata binaarinen jako monologin ja dialogin välillä eriasteisilla monologisuuden ja dialogisuuden arvoilla. Monologi ei ole vuoropuheelle vastakkainen ilmiö, sillä yksinpuheen sisällä voi olla hyvinkin vastakkaisia konteksteja ja äänenpainoja – ja dialogi puolestaan voi näyttäytyä monotonisena, jopa staattisena ja semanttisesti köyhempänä kuin yksinpuhelu.

Mukarovský lähtee purkamaan monologin ja dialogin dikotomiaa tutkimalla lingvistisiä piirteitä, joita pidetään vuoropuheelle ominaisina: 1) Dialogissa on kaksi puhujaa, ”minä” ja ”sinä”, jotka polaaraisesti asettuvat vastakkain puhujan ja kuuntelijan roolien vaihdellessa jatkuvasti. Monologisessa puheessa puhuja on aktiivinen kuuntelijan ollessa passiivinen. Solilogissa (joka siis vastaa käsitystämme teatterimonologista, jossa puhuja ajattelee tai puhuu ääneen ollessaan yksin lavalla) yksi psykofyysinen subjekti on sekä puhuja että kuuntelija. Jokaisesta ilmaisusta on löydettävissä nämä kaksi elementtiä, aktiivinen ja passiivinen osapuoli. Dialogissa kahden kontekstin vastakkainasettelu saa kielellisen ilmaisunsa persoona- ja possessiivipronomineissa ”minä” ja ”sinä” tai ”minun” ja ”sinun”. Tämä vastakkaisuus näkyy myös verbien persoonapäätteissä, imperatiiveissa ja kysymyslauseissa sekä myönteisissä ja kielteisissä lauseissa (kyllä - ei) että lauseiden suhteissa toisiinsa (mutta, kuitenkin, siitä huolimatta jne.) Näillä kaikilla lingvistisillä keinoilla markkeerataan dialogin eri osapuolten eroa, heidän mielipiteidensä, tunteidensa ja halujensa vastakkaisuutta. (Mukarovský 1977, 86-88)

2) Dialogin osapuolet ovat paitsi suhteessa toisiinsa myös suhteessa todelliseen, materiaaliseen puhetilanteeseen. Tilanne näkyy puheessa sekä epäsuoraan ollen näin

puheen teemana ja suoraan silloin, kun puhetilanteen muutos vaikuttaa puheen suunnanvaihdoksiin tai silloin, kun gestinen viittaus tilanteeseen korvaa vuorosanat. Dialogin täällä ja nyt -tilanne heijastuu puheen spatiaalisissa ja temporaalisissa ilmaisuissa, kuten demonstratiivipronomineissa (tämä), adverbeissa (täällä, nyt, illalla, tänään) ja aikamuodoissa (preesens suhteessa menneeseen aikamuotoon ja futuuriin). (emt., 86-88)

3) Jos kaksi edeltävää dialogin tunnusmerkkiä koskee puheen ulkoisia suhteita, kääntyy kolmas diskurssiin itseensä. Mukarovskýn mukaan dialogi rakentuu kahden tai useamman kontekstin vastakkaisuudelle ja niiden väliselle jännitteelle. ”Toisin kuin monologinen diskurssi, jossa on yksi ja jatkuva konteksti, dialogisessa diskurssissa useat tai vähintään kaksi kontekstia kietoutuvat toisiinsa ja sekoittuvat”, Mukarovský (1977, 87) kirjoittaa. Dialogin puheenvuorojen rajoilla erilaiset kontekstit asettuvat vastakkain. Tämä näkyy tekstissä semanttisina suunnanvaihdoksina. Yksilöiden kielenkäyttö ja sanasto poikkeavat toisistaan. Se mikä toiselle on hyvä, on toisella paha, toisen kaunis on toiselle ruma, tärkeä muuttuu toisen diskurssissa merkityksettömäksi, suuri pieneksi. Kahden toisiinsa törmäävän diskurssin nyanssit ovat paljon rikkaampia kuin pelkät kontrastiset arvotukset – vastakkaiset puheenvuorot voivat leikkiä merkityksillä luoden vastakkaisuuksia, ristiriitoja ja paradokseja. Äänteellisesti semanttiset suunnanvaihdot kuuluvat intonaatiossa, äänensävyssä (Mukarovský ottaa esimerkiksi tilanteen, jossa puhekumppanin sanoja toistellaan ironisesti), hengityksessä ja tempossa. (emt., 87-89) Teatterilla on siis jälleen kerran omanlaisensa keinot multimedialisena ja interaktiivisena taiteenlajina korostaa vastakkaisten näkökulmien ja puheasemien eroa.

Koska dialogissa on useampi kuin vain yksi osallistuja, on siinä myös kontekstien kirjo: - - Koska toisensa kohtaavat kontekstit ovat erilaisia, usein jopa ristiriitaisia, tapahtuu vuoropuhelussa nopeita semanttisia suunnanvaihdoksia. Mitä nopeampaa ja elävämpää dialogi on, sitä lyhyempiä ovat yksittäiset vastaukset ja sitä suurempi on kontekstien törmäys. (emt., 88)

Mitä useammin ja radikaalimmin semanttisia suunnanvaihdoksia esiintyy, sitä dialogisempaa puhe on luonteeltaan. Mukarovskýn mukaan erilaiset diskurssit voivat limittyä myös yhden ihmisen ilmaisussa, monologissa, jonka dialogisuutta käsittelen seuraavassa kappaleessa 4.3. Samaan tapaan myös dialogi voi olla monologista. Ollakseen kommunikatiivista dialogi olettaa puhujiltaan jonkinasteista semanttista yhtenäisyyttä – teeman, josta puhua. Vaikka jokaisen puhekumppanin puhe poikkeaa muiden ilmaisusta,

tarvitsee vuoropuhelu yhteisymmärrystä onnistuakseen. Puhekuppaneiden on vähintäänkin puhuttava samaa kieltä löytääkseen merkkien takaa niiden merkityksiä. Monologisia tendenssejä dialogissa esiintyy esimerkiksi silloin, kun henkilöiden välillä vallitsee täydellinen konsensus tai silloin, kun kommunikaatiossa on häiriöitä tai kommunikaatiokanavaa ei yksinkertaisesti ole. Näin voi käydä esimerkiksi silloin, kun puhekuppanit ovat joko fyysisesti tai psyykkisesti haluttomia tai kykenemättömiä kommunikoidaan keskenään. Vuorovaikutteisuus voi myös vähentyä tapauksissa, joissa puhekuppanit eivät ”puhu samaa kieltä” tai kun puhujat ovat niin eri maailmoista, ettei dialogin minimivaatimus jonkinasteisesta konsensuksesta käy toteen. Tällöin semanttisia muutoksia ei synny ja on mahdollista puhua monologista, joka on jaettu kahteen tai useampaan osaan. Erityisesti moderni draama on suosinut tällaista ohipuhumisen, väärinkäsitysten tai täydellisen konsensuksen konventiota. (Pfister 1988, 129)

Kristian Smedsin näytelmässä *Jumala on kauneus* kuvataiteilija Vilho Lampea esittää kolme mies- ja kaksi naisnäyttelijää; yhden ihmisen yksi diskurssi on jaettu vuoropuheeseen viiden ihmisen kesken. Näytelmä alkaa pimeydestä. ”Jossain kaukana soi yksinkertainen huuliharppu...”

LAMPI (ääni)

Alussa on ollut uhma...uhma...ensin oli uhma...Rakkaus ja viha ovat suuria tekijöitä, mutta surin on uhma. Se yhdistää kauneuden jumaluuteen. Se ei odota hyvitystä eikä armopaloja, mutta anteeksikaan se ei anna ikinä mitään. Uhma on osa Jumalasta, joka on Kauneus. Jumala on kauneus, täytyy olla, on.

LAMMET TULEVAT YKSITELLEN.

LAMPI

Terve Ville! Terve Ville! Kato, Ville! Terve! Terve! Kato Ville! Terve! Terve! Terve! Kato Ville! Terve! Terve! Terve! Terve! ...

LAMMET KÄTTELEVÄT. KATSELEVAT RAUHASSA YLEISÖÄ.
HUULIHARPPU SOI.

LAMPI

Mikäpä kiire tässä, valamiissa maailmassa.

TAUKO.

LAMPI

Mitäs jos ruvettaisiin töihin?

LAMPI

No perhana.

LAMPI

Kyllä, kyllä!

LAMPI

Töihin, töihin!

LAMPI
Ole hyvä, Ville!
LAMPI
Kiitos, Ville!

Dialogissa, jonka puhekkumppanit ovat yksi yhteen samaa mieltä, kuuluu pikemminkin yhden subjektin ääni kuin vuoropuhelulle ominainen semanttisten suunnanvaihdosten ketju. Edellisen esimerkin suhteen onkin parempi puhua monologista, joka on jaettu useampaan osaan tai useasta keskenään vuorottelevasta monologista. Vaikka näytelmässä puhuukin viisi Vilho Lampea yhden sijaan, on koko vuoropuheen kulku lähinnä yhden hallitsevan diskurssin synnyttämää. Vaikka vaihtaisimme puheenvuorojen rajoja, dialogin merkitys suhteessa alkuperäiseen ei muuttuisi millään muotoa. Edellinen esimerkki ei kuitenkaan ole täysin monologinen – puhuttelevathan keskenään puhelevat Villet toisiaan ja vieläpä suoraan yleisöä! Lisäksi puhujat reagoivat toisiinsa, kuuntelevat, mitä sanottavaa toisella on. Joissakin absurdeissa farsseissa dialogi hajoaa sarjaksi toisiinsa liittymättömiä puheenvuoroja. Henkilöt eivät juurikaan huomaa toistensa läsnäoloa, vaan puhuvat ristiin ja päällekkäin. Dialogista tulee sarja toisiinsa liittymättömiä monologeja. (Pfister 1988, 120-130) Samaa tapaan näytelmä *Jumala on kauneus* rakentuu useista perättäisistä monologeista, joita satunnaisesti halkoo vuoropuheen muodossa etenevä tarinointi. Tällainen rakenne on samantapainen kuin kertomakirjallisuuden novelleissa:

Joskus saattaa käydä myös niin, että dialogin sijaan tekstistä nousee sarja monologeja: yksittäiset puhujat ja heidän itsenäiset ilmaisunsa ottavat lavan haltuunsa. Tämä tapa ”puhua monologin kautta” on, kuten hyvin tiedetään, suosittu ja hyvin vanha kompositionaalinen keino novellistiikassa. (Mukarovský 1977, 110)

Paavo Rintalan romaanista proosamuotoinen vuoropuhelu on siirtynyt suoraan Smedsin dramatisointiin. Mielenkiintoista on tarkastella, miten romaanin fyysisesti läheinen ja siksi kommunikatiivinen hetki on muuttunut näytelmässä yksinäisyyttä ja vieraantuneisuutta korostavaksi yksinpuheluksi.

Mies tarttuu lusikkaan, muttei pistä sitä ruokakuppiin. Nainen panee kätensä miehen kädenselälle.

- Onko sulla raskasta, nainen sanoo.
- Tehtiin paljon heinää, mies sanoo
- Kun minusta tuntuu, että sulla on raskasta.
Mies naurahtaa
- Kun minusta vain tuntuu, että sulla on, nainen sanoo.

- Ihmisen aivoitukset tähtäävät korkealle vain silloin kun ne tähtäävät saavuttamattomaan.
Nainen on hetken hiljaa, sitten hän sanoo:
- Noh, ala syödä ennen kuin jäähtyy kokonaan.

VÄKI (ääni)

Onko sulla raskasta?

LAMPI

Tehtiin rutosti heinää

VÄKI

Kun musta vain tuntuu, että sulla on.

LAMPI

Ihmisen aivoitukset tähtäävät korkealle vain silloin kun ne tähtäävät saavuttamattomaan. Sydän kypsyy tuskan paahteessa.

Sekä proosakatkelma – joka sekin on kirjoitettu riisuttuun draamalliseen muotoon – että dramatisoitu kohtaus ovat tyypillisiä esimerkkejä tilanteesta, jolloin semanttisia suunnanvaihdoksia ei tapahdu. On kuin kaksi monologia olisi limitetty keskenään: ohipuhumisen ja väärinymmärtämisen takia puhe ei etene normaalin dialogin tapaan. Voidaankin sanoa, että dialogi jää molemmissa tapauksissa monologiseksi – tai paremmin sanottuna kahdeksi rinnakkaiseksi yksinpuheluksi. Kuitenkin vielä monologisempi on yllättäen näytelmäversio, jossa naisen puhe on muutettu persoonattomaksi ja monikolliseksi väeksi, joka kuuluu vain äänenä näyttämötilassa. Tällainen ratkaisu tukee koko näytelmän tematiikkaa. *Jumala on kauneus* kertoo yksinäisen taiteilijan mielen asteittaisesta järkkymisestä. Pitkät yksinpuhelut, elottomien esineiden personifikaatiot ja mielensisäiset keskustelut kuviteltujen henkilöiden kanssa kuvastavat välittömällä tavalla taiteilijan sielunmaailmaa. Dramatisoinnissa korostuvat yksilön hallusinaatiot niin voimakkaina, että ne konkretisoituvat ääniksi. Vaikka kohtaus esitetään dialogimuodossa, jää se mielen sisäiseksi dialogiksi, ääniksi Vilho Lammen pään sisällä.

Monologiset ja dialogiset ominaisuudet ovat yhtäaikaaisesti ja erottamattomasti läsnä jokaisessa ilmaisussa. Semanttisten kontekstien vaihtelu, joka näkyy muun muassa tunteiden ja tunnelmien heilahteluna tai odottamattomana käännekohtana tarinassa, saattaa luoda vaikutelman siitä kuin puheessa esiintyisi useita eri subjekteja. Monologinen teksti on siis potentiaalisesti dialogista; dialogi voi olla yksinpuhelun latentti ominaisuus. Ajatuksen sattumanvaraisuus luo jatkuvia semanttisia suunnanmuutoksia puheaktiin samaan tapaan kuin dialogissa. Erilaisten kontekstien ja diskurssien läsnäolo sisältyy jo siihen henkiseen tapahtumaan, josta puhe kumpuaa yksilölliseksi ilmaisuksi. Kehittihän

Dujardinkin sisäisen monologin ilmaistakseen mentaalisen toiminnan potentiaalisesti dialogista luonnetta! (Mukarovský 1977 99-102) Ajattelemme kielellä, joka on yhteistä omaisuutta; minä muodostuu erotuksena muihin ja minän kielessä kuuluu vieras sana. Konkretisoidakseen tätä ajatusta Mukarovský ottaa esimerkikseen Viktor Dykin kertomuksen Hamelinin pillipiipari, jonka piilevä dialoginen luonne on E. F. Burianin dramatisoimassa näytelmäversiossa jaettu useiden henkilöhahmojen vuoropuheeksi. Novellin kertojan hallitsema monologinen kuvailu muuttuu näyttämödialogiksi varsin vaivattomasti – lähes sanaakaan muuttamatta. Rauhallisesti etenevä narratiivinen monologi muuttuu dialogiksi; kertojan ääni katoaa ja tilalle tulee dialogille ominaisia kielellisiä muotoja. Dialogin osapuolet puhuttelevat toisiaan, viittaavat demonstratiivipronomineilla näytelmän puhetilanteeseen, puhuvat presensissä kertovan menneen aikamuodon sijaan, aloittavat lauseensa myöntämällä tai kumoamalla edellisen puheenvuoron jne. Dramatisoinnissa proosan pitkät virkkeet muuttuvat puhekielisiksi päälauseiksi.

Monologinen kerronta siis jo itsessään sisältää dialogisia, risteäviä ääniä, jotka sitten personifikoituvat henkilöhahmoiksi ja hahmojen puheenvuoroiksi konkreettisissa lavaolosuhteissa. Mukarovskýn mukaan monologi on rakenteeltaan ehdottoman dialogista. Monologista on erotettavissa semanttisesti itsenäisiä osioita, yksittäisiä ja toisistaan poikkeavia ääniä. Näytelmällä on lisäksi mahdollisuus hyödyntää proosasta puuttuvia dialogisia keinoja, kuten intonaatiota, erilaisia äänensävyjä ja -painoja sekä temponvaihteluja. Monologiseltakin vaikuttava tekstikudos voi muuttua eriaäniseksi kokonaisuudeksi juuri näyttämötoteutuksessa: eleissä, ilmeissä ja asemoinnissa. Monologinen teksti jo itsessään pitää sisällään erilaisia nyansseja, jotka voimme lukea joko suoremmin tai löytää ne tekstin aukkopaikoista, tauoista ja suunnanvaihtoista.

Jo alkuperäinen monologi pitää sisällään dialogisia nyansseja, jotka voivat tosin olla kirjoittamattomia. Niitä löytyy lauseiden sisällöstä, sanojen merkityksestä ja niiden emotionaalisesta värytyksestä, lauserakenteesta. Ja näin myös äänensävyyn ja -voimakkuuden muutokset konstituivat Dykin monologiin latenttia dialogisuutta. (Mukarovský 1977, 107)

Kun proosateksti käännetään dialogimuotoon, ei myöskään ole täysin itsestään selvää, että semanttinen käänne tapahtuu juuri ilmaisujen ja lauseiden rajakohdassa. Dramaturgi voi löytää dialogia implikoivan draamallisen käänteen eri kohdasta, kuin mihin proosatekstin

kirjoittaja pani tekstissään pisteen. Tämä ainoastaan osoittaa Mukarovskýlle sen, että kieli on kokonaisuudessaan dialogisten elementtien kyllästävä:

On tosiseikka, että dialogin 'dialoginen luonne' ei rajoitu pelkästään puheenvuorojen rajoille, vaan – kuten monologissa – se saturoi puheen kauttaaltaan. (emt., 108)

Jos monologi kätkee sisäänsä dialogisuutta, niin myös dialogista on löydettävissä piilevää monologisuutta. Monologisuus kätkeytyy dialogin pätkiin, joissa toinen puhuu vastaten kuitenkin enemmän itselleen kuin sille, joka kysyy. Monologisuutta löytyy silloin, kun dialogi katkeaa henkilön itsereflektioon tai kun dialogi hajoaa rinnakkaisiksi yksinpuheluiksi. Tällaiset syttyvät ja sammuvat, toisiinsa limittyvät ja sekoittuvat monologit tekevät näytelmätekstistä semanttisesti rikkaan kudoksen, jossa erilaiset äänet yhtyvät moniääniseksi polyfoniaksi. *Jumala on kauneus* -näytelmässä, jota luen lähemmin seuraavassa kappaleessa 4.3, monologin ja dialogin jatkuva rinnakkaiselo luo näyttämöpuhetta, joka ei ole pelkästään joko monologista tai dialogista, vaan jotain enemmän. Kahden naisen ja kolmen miehen soolot synkopoituvat moniääniseksi sekakuoroksi.

4.3 Dialoginen monologi

Muuan psykologisesti perustelluimpia monologin muotoja on se, jossa ankaran järkytyksen johdosta ihmisen tajunta joutuu pois normaalitilastaan, jolloin myös muodostuu toinen suhde ympäröivään maailmaan. Joidenkin voimien läsnäolo tulee niin konkreettisen läsnäolevaksi, että yksilöllinen minätajunta puhuttelee niitä tietoisina vastavoiminaan. Monologi suorittaa tässä täysin dialogin tehtäviä. On myöskin ajateltavissa, että tietyssä järkytystilassa varsinkin patologisissa ja anormaalisisissa tapauksissa syntyy miltei hallusinaation tapaisia näkyjä, joissa vastavoimat personifioituvat. Tällaisen tulkinnan pohjalta on mielestäni ymmärrettävissä Molièren "Saiturin" kuuluisa yksinpuhelu, jossa hän lopuksi epätoivoisena kääntyy syytöksineen ja pyyntöineen katsomon puoleen. Yleisön muodostavat itse asiassa hänen oman järkkyneen tajunnantilansa esille loihittimat olennot, jotka edustavat niitä vastavoimia, joiden eteen hän on joutunut. (Krohn 1946, 105)

Monologi voi sisältää enemmän kuin yhden äänen, jopa useampia näkökulmia, jotka asettuvat vastakkain. Moniääninen monologi sisältää konfliktoivia ääniä ja asemanvaihtoja aiheuttaen näin dialogisia muutoksia tapahtumien suunnassa. Mitä enemmän ja mitä radikaalimpia semanttiset suunnanvaihdokset ovat, sitä dialogisempaa teksti on. Ja mitä elävämpää tekstin dialogisuus on, sitä lyhyempiä ovat yksittäiset

puheenvuorot ja sitä väistämättömämpi on eri kontekstien yhteentörmäys (Mukarovský 1977, 88). Eri kontekstit voivat limittyä ja muuttua myös yhden ihmisen yhdessä ilmauksessa samaan tapaan kuin ne kohtaavat, limittyvät ja muuttuvat intensiivisessä dialogissa:

Täten solilogin puhuja voi puhutella itseään 'sinänä', mikä saattaa yhden ja saman solilogin sisällä aiheuttaa konfliktin useampien näkökulmien ('kontekstien') välillä. Tällaisia kontrasteja aiheuttavat ruumis ja mieli, sydän ja järki, velvollisuus ja halu, mennyt ja nykyisyys jne. Tämä tuo monologiin ja solilogiin dialogisen luonteen, mikä kasvaa suhteessa semanttisten suunnanvaihtojen tiheyteen ja voimakkuuteen. Dialogissa, jonka puhujat ovat täydellisessä yhteisymmärryksessä, on päinvastoin mahdollista nähdä ainoastaan yksi dramaattinen subjekti. (Pfister 1988, 128)

Kuten edellisessä kappaleessa todettiin, voi teatterimonologin subjekti olla sekä aktiivinen että passiivinen osapuoli keskustelussa, sekä puhuja että kuulija. Yksi psykofyysinen kokonaisuus voi hajota kahdeksi tai useammaksi.

Seuraava esimerkki osoittaa, miten tiheästi suunnanvaihdoksia voi tapahtua, kun tietoisuudessa taisteleekin kaksi minuuttia yhden sijaan. Vilho Lammen pitkä monologi Smedsin *Jumala on kauneus* -näytelmässä alkaa ensin eepisenä ja kuvailevana. Puhuja alkaa kuvailla tapahtumapaikkaa samaan tapaan kuin kertomakirjallisuudessa. Vaikutelma on samanlainen, kuin jos näytelmän parenteesit olisivat osana itse näyttämöpuhetta. Vaikutelma voi olla jopa brechtiläisen vieraannuttava! Narratiivinen preesens luo intensiivisen tunnelman, synnyttää mieleemme näkyjä Pariisista:

LAMPI

Tulee lopultakin ehtoo, tulee ilta. Pariisin kaupunki pimenee. Taivas on sinisenmusta. On hiljaista. Jossakin kaukana lyö kirkonkello. Nainen kirkaisee. Vanhoja, tahmeita katuja. Hajuja. Työläiskortteli. Yksinäisen lyhdyn alla seisoo mies. Miehellä on sivellin kädessä, hattu korvilla, päässä valkoinen side, joka punertaa toisen korvan kohdalta. Silmät kuin tunnelit. (Smeds 2000/2001, 11)

Henkilökarakterisointi tapahtuu suoraan niin kuin suorasanaaisessa kerronnassa, ei niinkään draamallisen toiminnan tai dialogin kautta. Tuntomerkit maalataan katsojien mieleen – ei ole epäilystäkään siitä, etteikö kyseessä olisi Van Gogh. Sitten monologin rauhallisessa kerronnassa tapahtuu käänne. Puhuja kahdentuu; tekstin semanttinen suunta muuttuu jyrkästi. Olen merkinnyt semanttiset suunnanvaihdokset nuolilla ja alleviivannut käskyt,

kysymykset ja persoonapronominin vaihdokset, jotka osoittavat, että kyseessä on selvästi kaksi eri diskurssia.

Turhaan sinä minua seuraat, maalaa sinä Ville vain museotöitä. Mene takaisin Louvreen ja valitse museotyöt. Äläkä seuraa minua. >< Enkä mene. Minä heitän museotyöt helvettiin. Heitin ne heti, kun tutustuin sinuun. Ensin heitin helvettiin Mussolinin ja nyt museotyöt. Minä haluan maalata niin kuin sinä. Minä haluan olla olemassa niin kuin muutkin ihmiset. Tehdä työtä niin kuin sinun elonkorjaajasi elonkorjuutyötään. - - >< Elää? Kuka tässä ei ole halunnut elää? Minäkö vähiten? Ja miten siinä kävi. Ei minusta ollut eläjäksi. Tappaja minä olin. Kun maalaaminen, värit ja viivat eivät enää riittäneet, minä aloin tappaa ihmisiä. Kuulitko? Minä aloin tappaa ihmisiä. Mene Louvreen, valitse museotyöt ja jätä minut. Älä seuraa minua. Jos sinä seuraat minua, tiedät miten sinun käy. Tiedät sen siitä kun katselet minun maalauksiani. Sinä tulet hulluksi. >< Mitä minä siitä välitän. Minähän olen sinä. Minä tulen sinun perästäsi. Minä seuraan sinua loppuun saakka. Kuuntele! On vaikeata olla minä. Kaikkina aikoina on ollut meitä, joille ei ole riittänyt se, mikä on. Me olemme halunneet enemmän kuin on mahdollista. Me olemme tunteneet, että kauneus kuuluu elämään. (emt., 11)

Esimerkissä eri kontekstit ovat niin konkreettisesti vastakkaisia, mieli niin selkeästi jakautunut kahtia, että näitä eri osapuolia markkeeraavat eri persoonapronomininit. Tällainen sisäinen konflikti käy ilmi sanojen ja lauseiden emfaattisesta toistosta ja erilaisista temaattisista vastakkainasetteluista. Kaksi mielensisäistä persoonaa käyvät taistelua järjen ja tunteen välillä. Painollinen minä- ja sinä-pronominien käyttö tekee monologista sisäisen dialogin. Kaiken lisäksi puhuja puhuttelee itseään nimeltä – ensimmäinen persoona, joka kuvittelee olevansa joku toinen, puhuu itselleen vieraan suulla. Eri diskurssit kohtaavat; vieras sana tunkeutuu yksityiseen puheeseen tehden siitä moniäänistä ja dialogista. Teksti on suunnanvaihdoksista ja erilaisista äänensävyistä tiheää. Tämä näkyy mm. kieltomuotoina, käskyinä ja äänenpainoina. Edellisen lauseen myöntävä ja maanitteleva sävy vaihtuu seuraavassa kieltävään; minä vaihtaa paikkaa sinän kanssa. Esimerkki on selkeästi dialoginen: eri persoonamuotojen käytön ohella puhujat esittävät retorisia kysymyksiä ja kehotuksia. Tällaiset puhuttelut, kysymykset ja huudahdukset ovat ominaisia juuri apostrofille – puheelle, joka osoitetaan objektille, joka on läsnä vain mielikuvissa. Kysymyslauseet ja teonsanojen eri persoonapäätteet ovat dialogin ominaispiirteitä ja siksi selkeä merkki tekstin dialogisista ominaisuuksista.

Loppua kohden puheen itsereflektiivisyys muuttuu yleisemmäksi narraatioksi. Henkilökohtaisuus vähenee, kun Lampi alkaa käyttää geneeristä me-muotoa. Kerronta

tapahtuu yleisestä perspektiivistä; Lampi ei ole enää niin absorboitunut oman tragediaansa kuin aikaisemmin. Järjen ja tunteen, ruumiin ja sielun, elämän ja kuoleman kamppailu laantuu yleiseksi ihmiskunnan analyysiksi. Tämä tulkinta osoittaa, miten kompleksisella tavalla subjekti rakentuu sanoistaan. Mukarovskýn hypoteesin mukaan minän ja sinän keskinäinen liudentuminen ja siten myös monologin ja dialogin jatkuva köydenvedo manifestoituvat jokaisessa ilmaisussa, kielessä itsessään. Emme voi hiljentää sisäistä ääntämme, joka hiljaisina hetkinä tarjoutuu puhekumppaniksemme. Mukarovský lainaa Victor Eggerin tutkielmaa *The Interior Word*:

...unettomuuden vainoamina emme pysty vaimentamaan ajatuksiamme; kuulemme sen, koska sillä on oma ääni...; emmekä pelkästään kuule sitä, vaan myös kuuntelemme sitä, sillä se on toiveillemme vastakkainen... se saa meidät hämmentymään, se vaivaa mieltämme, se on odottamaton ja vihamielinen... (1977, 98)

Ajattellessamme hyppäämme asiasta toiseen, muistelemme toisten sanoja, esitämme itsellemme vierasta roolia, toistamme ja siirrymme ajallisesti eteen ja taakse. Ajatuksen ja puheen semanttiset suunnanvaihdokset ovat toisinaan yhtä radikaaleja ja yllättäviä kuin jos kyseessä olisi kaksi eri ihmistä, kaksi toisilleen täysin vastakkaista tietoisuutta. Erilaiset diskurssit sekoittuvat, kun vieras sana törmää omaamme. Tämän perusteella monologia ei voi pitää dialogille vastakkaisena ilmiönä, vaan monologi ja dialogi ovat yhtäaikaaisesti läsnä jokaisessa ilmaisussa. Voimme vain todeta, että puhe on enemmän tai vähemmän dialogista, kuten seuraavassa esimerkissä, jossa puhe siirtyy sisäisestä monologista sisäiseen dialogiin ja siitä kohti viimeisiä sanoja, jotka osoitetaan suoraan yleisölle :

LAMPI

Minä olen valmis pitämään kaikkia tähänastisia töitani huonoina, valmis pitämään koko tähänastista elämäni epäonnistuneena, kun vain saisin tilaisuuden alkaa kaiken alusta. Onhan vielä aikaa korjata kaikki se, mitä tähän asti olen rikkonut. Minä olen vielä nuori mies. Elämä on pitkä. Ja minä haluan elää sen. >< Ymmärtääkö lääkäri? >< Lääkäri kuuntelee ja nyökyttelee viisasta päätään. >< Kyllä minä ymmärrän. - - Muistaako taiteilija tämän virren? >< Kyllä minä muistan. >< No hyvä on. Se on oikein hyvä asia. Kaikki kääntyy parhain päin. Uskokaa pois. Ei ole mitään hätää, kun on vielä nuori. >< Mutta milloin minä pääsen maalaamaan taas niin kuin ennen? >< Ei pidä hätäillä, kaikki aikanaan. - - Nuoruuteen sisältyy uskoa ja kauneutta. Eikä usko ja kauneus kuole koskaan. Eikä usko ja kauneus kuole koskaan. Näkemiin, näkemiin... (Smeds 2000/2001, 17)

Monologi alkaa mielen sisäisenä tilityksenä, taiteilija katu ääneen elämäänsä. Vaikka hän esittää kysymyslauseen, ei sen perään ole edes laitettu kysymysmerkkiä. Kysymystä ei siis esitetä kenellekään – siihen ei odotetakaan vastausta. Sitten monologi muuttuu mielen sisäiseksi dialogiksi. Lampi esittää kysymyksen lääkärille. Sitä seuraavassa lauseessa Lampi ottaa itselleen epiikan kertojan paikan: ”Lääkäri kuuntelee ja nyökyttelee...”, jonka jälkeen Lampi puhuu lääkärin suulla. Sen jälkeen semanttisia suunnanvaihdoksia syntyy jokaisen lauseen jälkeen. Teksti etenee intensiivisen dialogin lailla, kunnes tempo vähitellen taas tasaantuu. Lopussa Lampi puhuu puolifiktiivisestä asemasta. Hän on draamasta puuttuva kaikkietävä kertoja, joka ohjaa näytelmän tapahtumat päätökseen. Viimeiset sanat ”Näkemiin, näkemiin..” osoitetaan jo suoraan yleisölle. Näyttelijä ei ole enää näytelmän sisäisen kommunikaatiojärjestelmän henkilöahmo, vaan astuu näytelmän fiktiivisten tapahtumien ulkopuolelle. Seuraavan esimerkin metafiktiivisyys viittaa *Jumala on kauneus* -näytelmän konstruktiooluonteeseen, sen postmodernistisiin ominaisuuksiin.

LAMPI

Tilanne on poijjaat ja tyttäret siellä katsomon perukoilla nyt sellainen, että kaikki meni markkinoilla. Kyllä. Talot ja maat, akkakin pantattiin ja mukulat myytiin kilohintaan. Ei tämä köysikään ole oma, sekin on pöllitty. Nyt ollaan irti kaikesta siteistä, kun ei enää omisteta mitään. Nyt ollaan vapaita. Ollaan elämän ja yhteiskunnan ulkopuolella: oikeuksista, mutta myös velvollisuuksista. Juu, ja sovitaan tähän het kärkeen sellainenkin fiktiivinen fakta, että tämä mies niittää merenrantaniittyä. On lauantain ilta, on ollut kokolailla jo kauan lauantain ilta. Aurinko on lännen taivaalla ja kohta se painuu mereen, Pohjanlahteen. Ja itäiselle taivaalle on nousemassa kuu. (Smeds 2000/2001, 3)

Esimerkki on poimittu näytelmän alkuosasta. Se muistuttaakin läheisesti antiikin tai klassisen kamarinäytelmän prologeja ja epiloogia, joissa harlekiinihahmo tai kamarineito, kaikkietävä jumala tai antropomorfinen Hyvyys hyppää näytelmän henkilögalleriasta ja esittää näytelmän avaus sanat ja lähtötilanteen suoraan yleisölle. Lampi leikittelee yleisön kanssa; hän ei ole vielä täysin näytelmän sisäisessä maailmassa, ei liioin täysin sen ulkopuolellakaan. Moderni näytelmä ottaa yleisön läsnäolon huomioon tavalla, joka esimerkiksi realistiselle traditiolle oli täysin vieras. Näytelmän henkilöt ovat sekä näyttelijöitä että fiktiivisiä hahmoja – siinä määrin rajatilassa, että teatterin konventio hiljaisesta katsomosta, jonka läsnäolo on draaman sisäisen maailman ulkopuolella, rikkoutuu. Tällaisessa tilanteessa ei ole enää tarvetta puhua siitä, onko teatterimonologi keinotekoinen vai motivoitu – koko teatteritaide tunnustaa konstruktiooluonteensa ja ottaa sen eksplisiittisesti huomioon näytelmän dialogissa. Sisäisesti ristiriitainen ja

kompleksinen monologi konnotoi modernissa teatterissa yksilön hajoamista ja vieraantumista muusta maailmasta. Dialogi jää pääsisäiseksi keskusteluksi, hallusinaatioksi, jonka vaikutelmaa voidaan erilaisilla näyttämöohjeilla vielä korostaa. *Jumala on kauneus* -näytelmän toteutuksessa sanoja toistetaan ympäri näyttämötilaa, vuoroin ylhäältä ja kaukaa, vuoroin alhaalta ja läheltä, jolloin äänet muistuttavat henkilön päänsisäistä maailmaa.

Raymond Williamsille yksinäisyyteen hajonnut individi on enemmän kuin teatterillinen konventio – se on modernin ihmisen tietoisuuden vertauskuva:

Yksinäinen individi on nykyään perustyyppi: tämä esimerkkinä siitä, mitä tarkoitan draamallisella konventiolla, joka laajentuu näytelmästä tietoisuudeksi. Kun naturalistinen draama kehitti suljetun huoneen – huoneen, jossa ihmiset asuivat mutta jossa he joutuivat odottamaan uutisia ulkomaailmasta – loi toinen suuntaus toisenlaisen keskiön näytelmälle: eristäytyneen hahmon, muukalaisen, joka Strindbergin Tie Damascukseen -näytelmässä etsi vielä aktiivisesti itseään ja maailmaansa, testasi ja heitti menemään roolinsa ja kuvansa[.] - - Puoli vuosisataa myöhemmin kaksi viimeiseen asti eristäytynyttä hahmoa, joiden maailma ei ollut kadonnut, koska sitä ei oltu koskaan luotukaan, istuivat tielle odottamaan – mitä? Kutsukaamme sitä Godot'ksi. Mennään, he sanoivat, mutta he eivät liikahtaneetkaan. (Williams 1983/1995, 18-19)

Subjekti ei ole enää kokonainen eikä ehjä. *Jumala on kauneus* -näytelmän taiteilija Vilho Lampi jakaantuu useaksi persoonaksi, moneksi minäksi. Näytelmän rakenne palvelee sen teemaa – yksinäisen henkilöhahmon hajoamista epäyhtenäiseksi ja monikasvoiseksi. Kun aikaisemmin kysyin, heijastaako näytelmä aikansa problematiikkaa, on kaiken edellä todetun jälkeen aika esittää jonkinlainen päätelmä. Teatteritaiteen subjekti on kehityshistoriansa varrella nähty joskus kokonaisena, heroisena toimijana, kun se esimerkkinäytelmämme valossa näyttäytyy epäyhtenäisenä ja rikkonaisena. ”Ihminen ei ole kokonaisuus. Persoonallisuus ei ole kokonaisuus eikä sitä ole ihmisen minuus”, kirjoittaa psykologi Klaus Weckroth (1994, 31) ja jatkaa: ”Vastaavasti minän eri puolet ovat niin kaukana toisistaan, että keräämällä ne yhden ja saman käsitteen alle ei onnistuta kuin kiusallisella tavalla sulkeistamaan minuuksien loputon moninaisuus”.

Myös taideteoksen muoto heijastaa aikaansa: *Jumala on kauneus* -näytelmässä viiden sarjoissa etenevien ja toisinaan dialogiksi rikkoutuvien monologiin kudos hyödyntää

jokaista puheen tasoa, erilaisia monologisuuden ja dialogisuuden asteita. Monologeista koostuvan näytelmän rikkonainen rakenne kertoo subjektin hajoamisesta. Monologiin limittyessä moniääniseksi kudokseksi näytelmä on kaikkea muuta kuin monologinen. Monologi kätkee sisäänsä kommunikaation mahdollisuuden, dialogin. ”Pohjimmiltaan jokainen ihmisen interaktio on sananmukaisesti juuri *inter*-aktio; ilmaisu pyrkii välttämään yksisuuntaisuutta, etsii kaksisuuntaista dialogisuutta ja välttää monologia”, kirjoittaa Jan Mukarovsky (1977, 84).

5 LOPUKSI

Lähtökohtana tässä pro gradu -työssä on ollut perinteisen draaman määritelmän kyseenalaistaminen: miten yksi ihminen kykenee luomaan draamallisen jännitteen, kun teatterin kulmakivenä pidettyyn dialogiin tarvitaan kaksi ihmistä? Olen pyrkinyt purkamaan monologisuuden ja dialogisuuden ankaraa polaarisuutta tutkimalla puheen suuntaa – sitä, kenen tai keiden äänet kuuluvat yksinpuhelussa, kuinka monta diskurssia, maailmankuvaa tai puhetapaa törmää yhdessä ainoassa ilmaisussa. Näyttämöpuhe on hyvin dialogista – suuntaahan sana kohti yleisöä. Mutta jo kieli itsessään on dialogista; jokainen ilmaisu sisältää muiston vieraasta äänestä. Olen etsinyt Krohnin mainitsemaa ”monologin salapukuista dialogiluonnetta”, ja löytänyt sen suunnan- ja tunnelmanvaihdoista, yhden henkilöhahmon mielensisäisistä persoonista, jotka kiistelevät äänekkäästi keskenään. Kielen kautta olen lähestynyt monologin moniäänistä maailmaa, ja löytänyt yksinpuhelusta niin epiikalle lyriikalle kuin draamalle ominaisia piirteitä: kerrontaa, itsereflektiota ja toimintaa.

Olen kuullut ristiriitaisia ääniä niin Shakespearen solilogeissa kuin Kristian Smedsin näytelmässä *Jumala on kauneus*, vaikka näiden kahden välillä on ollut löydettävissä myös maailmankatsomuksellisia eroja. Minäkäsityksen ja monologimuodon kehityksen analogisuus on ollut nähtävissä muun muassa eri aikakausien erilaisessa retoriikassa – kysymys aikakauden ajatus- ja puhetapojen heijastumisesta näytelmän kieli- ja muotooppiin on mielenkiintoinen ja keskeinen tutkittaessa monologimuodon kehitystä.

Nyky näytelmä on yhä enenevässä määrin solilogisoitunutta. Uusi draama on osoituksena monologimuodon esiinmarssista, ja kertoo jotain myös aikamme maailmankuvasta ja minäkeskeisyydestä. Istuessani Kansallisteatterissa katsomassa Laura Ruohosen kirjoittamaa ja ohjaamaa näytelmää *Kuningatar K.* sain jälleen kerran todeta, miten nykyteatteri hyödyntää yksinpuhelua kertoessaan toisistaan vieraantuneista yksilöistä. Näytelmän juonenkuljetus perustui suurelta osin monologeihin, joissa henkilöhahmot vuoronperään kertoivat menneestä tai tulevasta, omista tai toistensa tuntemuksista. Näytelmässä monologia käytettiin jopa enemmän kuin varsinaista vuoropuhelua: henkilöhahmojen sekalainen joukko puhui itselleen tai itsekseen. Heidän äänensä eivät

kohdanneet muiden ääniä, ja juuri siitä syystä vuorosanoista muodostui jännittävän moniääninen kudelman. Monologia käytettiin niin eepissä, toiminnallisessa kuin sisäisessä muodossaan, sekä näytelmän sisäisessä että sen ulkoisessa kommunikaatiojärjestelmässä. Erityisesti näytelmän loppu teki kunniaa yksinpuhelun perinteelle: Seela Sella astuu ulos roolistaan kuningatar Kristiinan äitinä ja kertoo tarinan, joka yhdistää Sapfon neitsytjumalatar Artemiksen Kristiinan kohtaloon. Minulle loppusanat piirsivät kaaren antiikin epiloigeista solilogisoituneeseen nykyteatterimme, sen tapaan kuljettaa näyttämöllisiä kohtauksia monologimuodossa.

Tätä käsitystä tukee myös lehtikritiikki, joka implikoi monologi-käsitteen epäselvyydestä mutta on myös osoituksena nykynäytelmän monologimuotoa moniäänisesti hyödyntävästä konventiosta. Arto Seppälän vuonna 1981 kirjoittama näytelmä *Viisi naista kappelissa* edusti ohjaaja Ari Kallion mielestä jo aikoinaan ”rakenteeltaan monologimaista nykynäytelmää, jossa yhteen kietoutuvat tarinat muodostavat dialogin hahmojen kesken” (Laura Kytölä/Nyt-liite 17.–23.10.03). Seppälän alkusanat kertovat siitä, miten monologimuoto konnotoi yksinäisyyttä ja miten menneen kerronta, muistista kaivettu vieras sana tuo monologimuotoon moniäänisyyttä: ”Tämä voi tapahtua aina ja kaikkialla missä on yksinäisiä ihmisiä. - - Vanhan naisen yhteydet ulkomaailmaan rajoittuvat ikkunaan ja puhelimeen mutta onneksen hänellä ovat muisti ja unet niin kuin kaikilla naisilla sanotaan olevan.”

Pro gradu -työtä tehdessäni monologi teatterintutkimuksen kentällä osoittautui kuitenkin mustaksi aukoksi: yksinpuhelun historia perustuu lähinnä oletuksiin, monologin ja solilogin välinen erottelu on vähintäänkin hatara eikä monodraamaa itsenäisenä taiteenlajina ole juurikaan tutkittu. Kaikki ne harvat lähteet, joita olen työssäni käyttänyt, tyytyvät analysoimaan monologia ainoastaan osana perinteistä dialogimuotoista näytelmää. Tämä puolestaan kertoo niistä arvohierarkioista, joita tämän työn puitteissa on yritetty horjuttaa. Monologi on yhä edelleen tutkimuksellisessa ja osittain myös ohjelmistopoliittisessa marginaalissa. Seela Sellan juhlamonologi *Pitkä, musta ja tyylikäs* sai ainoastaan yhden esityskerran. Kirsi-Kaisa Sinisalo kiertää loppusanoja kirjoittaessani eri teattereissa *Pentinkulman naiset* -monologillaan – ja tekee sen omalla kustannuksellaan.

Myös Peter Meyer (Cocteau & Feydeau 1996, 7) pitää monologeja varsin harvinaisena dramaattisen ilmaisun muotona siitä huolimatta, että monologi sopii erinomaisesti esimerkiksi radioon ja televisioon. Hänen sanojensa mukaisesti teatterimonologit ovat joitakin monodraamoja lukuun ottamatta lähes tuntematon taiteenlaji Englannissa – Meyer todellakin puhuu vuonna 1996 kirjoittamassa esipuheessaan ilmiöstä preesensissä! Syynä tähän saattaa olla se, että yhden ihmisen teatteri on siirtynyt teatterilavoilta kapakoiden stand up -komiikaksi ja drag-diivojen ohjelmanumeroiksi. Enää ei välttämättä edes puhuta monologeista: angloamerikkalainen show-maailma käyttää nimityksiä *solo act* ja *solo performance*. Michael Kearns toteaa kirjassaan *Getting Your Solo Act Together* (1997, 7-13) tällaisten yhden ihmisen performanssien pohjautuvan 1800-luvun lopun traditioon. ”Siinä, että näyttelijä on yksin lavalla, ei ole mitään uutta. Kuitenkin lukemattomissa manifestaatioissaan sooloesityksistä on tullut villitys lähestyttäessä tämän vuosisadan loppua” (emt., 7), kirjoittaa Kearns. Hän pitää sooloesityksiä erilaisten teatterimuotojen hybrideinä: niistä löytyy piirteitä tarinankerronnasta, omaelämäkerrasta, vaudevillista, stand up -komiikasta ja dragista aina videoon, tanssiin ja musiikkiin saakka. Sooloesityksissä keskeistä on juuri eri genreen sekä fiktion ja faktan sekoittaminen. ”Ei ole olemassa sääntökirjaa – ei ainakaan vielä”, Kearns toteaa. Siksi monet sooloteokset saavatkin mitä eriskummallisempia nimiä, kuten ”omaelämäkerrallinen yhden ihmisen näytelmä, jossa on useita henkilöitä” tai ”narratiivinen, multi-persoonainen soolo-näytelmä”. (emt., 10-11) Uuden vuosituhannen performanssitaiteen ongelma kuulostaa tutulta. Aivan pro gradu -työni alkupuolella totesin, miten monologi pakenee yksiselitteisiä määritelmiä ja miten 1800-luvun lopulla esiintynyt dramaattinen monologi on yhtä lailla kaihtanut selkeitä geneerisiä määritelmiä.

Tämän pro gradu -työn puitteissa ei kuitenkaan ole mahdollista tarkastella lähemmin näitä mitä erilaisimpia sooloesitysten muotoja, joita löytyy yhtä monenkirjavia kuin on niiden esittäjiäkin. Kuitenkin ilmiö on ajankohtainen ja tukee käsitystäni siitä, että monologi on nimenomaisesti 1900-luvun lopun hengentuote – individualistinen teatteritaiteen tai performanssin muoto, jonka suosio vain kasvaa. Samaan tapaan kuin Italo Calvino näkee kirjallisuuden lyhyiden muotojen, esseen ja novellin, palvelevan parhaiten 1900-luvun lopun post-modernistista kirjallisuutta ja sen fragmentoitunutta aika- ja ihmiskäsitystä, olen taipuvainen pitämään monologia aikamme peilikuvana. Niin moniääninen on monologitaiteen kenttä.

LIITE 1

<p>SUORA YLEISÖSUHDE</p>	<p>DIALOGINEN</p> <p>yleisön suora puhuttelu</p>	<p>NARRATIIVINEN MONOLOGI</p>
	<p>sivuunpuhuminen</p> <p>konventionaalinen solilogi (tilannekatsaus, referaatti)</p>	<p>TOIMINNALLINEN MONOLOGI</p>
<p>EPÄSUORA YLEISÖSUHDE</p>	<p>apostrofi</p> <p>sisäinen monologi</p> <p>MONOLOGINEN</p>	<p>REFLEKTIIVINEN MONOLOGI</p>

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Tutkimuskirjallisuus

COCTEAU, JEAN & FEYDEAU, GEORGES 1996 *Thirteen monologues*. Trans. by Peter Meyer. London: Oberon Books.

EURIPIDES Ensiesitys 431 jKr./1999 *Medeia*. Suom. Kirsti Simonsuuri. Helsinki:Lasipalatsi.

HAAVIKKO, PAAVO 1982 *Kullervon tarina. Moniääninen monologi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

PIRANDELLO, LUIGI 1921 *Sei personaggi in cerca d'autore*. Suom. Ulla-Kaarina Jokinen. Moniste. Teatterikorkeakoulu.

RINTALA, PAAVO 1959 *Jumala on kauneus*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

SHAKESPEARE, WILLIAM 1601/1923 *Hamlet. Tanskan prinssi*. Helsinki: Suomal. kirjall. seuran kirjapainon osakeyhtiö. Johdannolla ja selityksillä varustanut W. Tarkiainen.

SHAKESPEARE, WILLIAM 1605/1994 *Macbeth*. Kootut draamat osa 2. Porvoo, Helsinki: WSOY.

SMEDS, KRISTIAN, 2000/2001 *Jumala on kauneus*. Teatterilehden julkaisusarja Nro 30, Kustannus Oy Teatteri.

Muut lähteet

AALTOJÄRVI, PIA 1997 *Kuka täällä puhuu – minäkö? – Ajan henki. Antologia minun omista minuuksistani*. Toim. Julma-projekti. Tampereen yliopiston julkaisuja Tiedotusopin laitos sarja C 22.

AUERBACH, ERICH 1946/1992 *Mimesis. Todellisuuskuvauksia länsimaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

BAHTIN, MIHAIL 1963/1991 *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Helsinki: Orient Express.

THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF LITERARY TERMS 1990 Edit. Chris Baldwick. New York: Oxford University Press.

EASTHOPE, ANTHONY 1991 *Literary into Cultural Studies*. London, New York: Routledge.

GOULEMOT, JEAN MARIE 1986/2001 *Kirjalliset käytännöt eli yksityisen julkaiseminen. – Omassa huoneessa. Yksityiselämän historiaa renessanssista valistukseen*. Toim. Philippe Ariés, Georges Duby ja Roger Chartier. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

- HERMAN, VIMALA 1995 *Dramatic Discourse : Dialogue as Interaction in Plays*. London: Routledge.
- HUGHES, LINDA K 1987 *The Manyfaced Glass : Tennyson's Dramatic monologues*. London: Ohio University Press Athens.
- HÖKKÄ, TUULA 1995 Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? Subjektin problematiikkaa lyriikan teoriassa ja historiassa. – *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS.
- AN INTERNATIONAL DICTIONARY OF THEATRE LANGUAGE 1985 London England: Greenwood Press.
- KEARNS, MICHAEL 1997 *Getting Your Solo Act Together*. Portsmouth: Heinemann.
- KROHN, EINO 1946 *Draaman estetiikka*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- KROHN, LEENA 2003 *3 sokeaa miestä ja 1 näkevä*. Helsinki: WSOY.
- KURIKKA, KAISA (toim.) 1995 *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, N:o 33.
- LANGBAUM, ROBERT 1957 *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. London: Ghatto & Windus LTD.
- LAITINEN, LEA 1988 Dramaattinen preesens poeettisena tekona – *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. Toim. Lea Laitinen ja Lea Rojola. Helsinki: SKS.
- LAITINEN, LEA – ROJOLA, LEA 1998 Keskusteluja performatiivisuudesta. – *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. Toim. Lea Laitinen ja Lea Rojola. Helsinki: SKS.
- LEHTONEN, MIKKO 1994 *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600—1900 –lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.
- MUKAROVSKÝ, JAN 1977 *The Word and Verbal Art*. New Haven and London: Yale University Press.
- OKSALA, PÄIVÖ 1953 Johdanto ja selityksiä Sokrateen puolustuspuheeseen ja Kritoniin. Teoksessa Platon *Sokrateen puolustuspuhe ja Kriton*. Helsinki: WSOY.
- PARK, HONAN 1961 *Browning's Characters : A Study in Poetic Technique*. New Haven: Yale University Press.
- PFISTER, MANFRED 1988 *Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press.
- POHJOLA, RIITTA 1986 Näytelmäkirjallisuus – dramatiikka. Teoksessa Palmgren Marja-Leena *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. Juva: WSOY:n graafiset laitokset.

ROJOLA, LEA 1991 Moninainen subjekti ja vastustuksen mahdollisuus – *Monikasvoinen subjekti. Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista*. Toim. Juha Hyvärinen. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, N:o 23.

SEPPÄLÄ, ARTO 1981 *Viisi naista kappelissa. Draamallista lyhytproosaa*. Espoo: Weilin+Göös.

SHAW, HARRY 1972 *Dictionary of Literary terms*. McGraw-Hill Book Company.

STRINDBERG, AUGUST 1888/1988 *Neiti Julie*. Helsinki: Otava

TAYLOR, CHARLES 1991/1995 *Autenttisuuden etiikka*. Helsinki: Gaudeamus.

VIKARI, AULI 1991 Lyriikan subjektista – *Monikasvoinen subjekti. Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista*. Toim. Juha Hyvärinen. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, N:o 23.

VIKARI, AULI 1990 Lyriikan runousoppia - *Runousopin perusteet*. Toim. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen ja Auli Viikari. Helsinki: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

WECKROTH, KLAUS 1994 *Minä ja se toinen*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Hanki ja jää.

WILLIAMS, RAYMOND 1966/1979 *Modern Tragedy*. Trowbridge, Wiltshire: Redwood Burn Ltd.

WILLIAMS, RAYMOND 1983/1995 *Writing in Society*. Thetford, Norfolk: Thetford Press Limited.