

Elisa af Hällström

**SIVUHENKILÖ DRAAMAN KATALYSAATTORINA**

*Havaintoja muukalaisidentiteetistä  
näytelmässä Bernarda Alban talo*

**Pro gradu -tutkielma  
Toukokuu 2005  
Tampereen yliopisto  
Teatterin ja draaman tutkimus**

TAMPEREEN YLIOPISTO, TAIDEAINEIDEN LAITOS

HÄLLSTRÖM, Elisa af:

Sivuhenkilö draaman katalysaattorina. Havaintoja roolihenkilön muukalaisidentiteetistä

Pro gradu -tutkielma, 85 sivua

Teatterin ja draaman tutkimus

Toukokuu 2005

---

Tarkastelen pro gradussani sivuhenkilöä, joka toimii näytelmässä eräänlaisena päähenkilöiden katalysaattorina. Henkilön representaatiot luovat konnotaatioita muukalaisuudesta, ja tutkin hänen identiteettiään muukalaisuuden ja identiteetin näkökulmista. Tutkimusaineistona on Federico García Lorcan kirjoittama näytelmä *Bernarda Alban talo*, näytelmä Espanjan maalaiskylien naisista ja tutkimuskohteena on palvelijatar *La Poncia*.

Selonteot ovat olennaisia näytelmän sosiaalisen todellisuuden rakentumisessa ja näytelmässä käsiteltävän ongelman ratkaisemisessa. Tarkastelen *Poncian* selontekoja muukalaisidentiteetin näkökulmasta erilaisten draamasovellutuksien sekä *Stuart Hallin* ja *Julia Kristevan* keskeisten teosten avulla. Hahmottelen, miten muukalaisuus näyttäytyy diskursseissa. Työni teoreettis-metodisena välineenä on diskurssianalyysi, jonka avulla konkretisoin roolihenkilöiden representaatioita. Tutkimusaineisto on lajityypiltään tragedia ja edustaa realismia. Se on näytelmäkirjallisuuden klassikko, joka mielletään modernin ajan teokseksi, mutta kuuluu tarkasti sijoittaen modernismia edeltäneeseen runodraamaan. Tieteellisesti sitä on tutkittu vähän Suomessa.

Draaman kulmakivenä voidaan pitää havaintoa, joka useimmiten on ongelma. Sen ratkaiseminen aiheuttaa ristiriidan: kehkeytyy sarja juonitteluja eli juoni, sisältö. Tarinaa kerrotaan todentamalla havaintoa ongelman ratkaisuyrityksissä. Aineistossa talon naiset janoavat rakkautta, jota eivät voi saada. Pääongelmana on ratkaista, miten *Bernardan* talosta pääsee vapaaksi. Ristiriita näyttäytyy parhaiten, kun kylän tai talon naiset eivät orientoidu yhteisön sääntöihin. Kaksi nuorta naista kuolee salarakkauden takia, ja kun ”salama iskee” *Bernarda* taloon, ongelma ratkeaa ja näytelmä loppuu. Tutkielmassani pyrin selvittämään, miten *Poncia* toimii ongelman ratkaisuyrityksissä muukalaisen tavoin; tarkastelen hänen muukalaisidentiteettiään.

Identiteetti on liikkuva ja käsitteenäkin häilyvä. Sille on tyypillistä rakentua erilaisten subjektipositioiden ja diskurssien vaikutuksessa. Henkilöllä voi olla yksi luonteenpiirre, joka reflektoi näkyvimmin. Hypoteesi on, että muukalaisuus ilmenee *Poncian* kautta ja on näytelmän teemoja säilyttävä sekä juonittelua edistävä dramaturginen rakennusaine. Muukalainen osallistuu draamaan sekä puolustaen että vastustaen päähenkilöitä diskurssista riippuen. Sivuhenkilö vie juonta kohti ongelman ratkaisua.

Asiasanat: dramaturgia, subjekti, identiteetti, muukalaisuus, diskurssi, teatteri, näytelmä

*Bernarda: Jos täällä jonakin päivänä jotain  
tapahtuukin, ole varma, ettei se kulkeudu  
näiden seinien läpi.*

*La Poncia: Siitä en ole niinkään varma.  
Tässä kylässä on muitakin, jotka lukevat  
kaukaa kätkeyt ajatukset.*

*(Federico García Lorca, suom. Pentti Saaritsa)*

# Sisällys

1 Johdanto .....	1
1.1 Miten muukalaisidentiteetti hahmotetaan? .....	7
1.2 Faktoja aineiston käsittämiseen .....	9
1.3 Kirjailijan ja näytelmän tausta .....	14
1.4 Uskonto ja nauru .....	16
2 Metodologia .....	18
2.1 Identiteetti on liikkuva juhla .....	20
2.2 Muukalaisuus sielunmaisemana .....	24
2.3 Diskurssianalyysi dialogin tarkastelussa .....	28
3 Muukalaisidentiteetin representaatiot .....	32
3.1 Ensimmäinen näytös .....	36
3.1.1 Ongelman esittely .....	36
3.1.2 Vierailuja .....	42
3.1.3 Myötäileminen ja uhmaaminen .....	44
3.2 Toinen näytös .....	50
3.2.1 Seksuaaliset fantasiat ja peittely .....	50
3.2.2 Opastaminen .....	58
3.3 Kolmas näytös .....	65
4 Päätelmät .....	75
4.1 Muukalaisuus ja Lorca .....	79
Lähteet .....	83
Lyhenteet .....	85

# 1 Johdanto

Tarkastelen tutkielmassani muukalaispiirteitä omaavan sivuhenkilön toimintaa näytelmän muuttuvissa diskursseissa. Tutkimuskohteena on palvelijatar La Poncia ja tutkimusaineistona Federico García Lorcan kirjoittama näytelmä *Bernarda Alban talo, näytelmä Espanjan maalaiskylien naisista*. (Lorca 1936) Tutkin Poncian muukalaisidentiteetin rakentumista. Teoreettis-metodisena viitekehysenä käytän diskurssianalyysiä. Aineistolähtöinen työni on teatterintutkimusta dramaturgian<sup>1</sup> näkökulmasta.

Lorca (1898-1936) oli espanjalainen kansallisrunoilija, jonka näytelmät edustavat modernismia teatterihistoriassa. *Bernarda Alban talo (BAT)* on runodraama, lyyrinen, mutta julma teksti, väkevä kertomus rakkautta janoavista ihmisistä. Bernarda toimii kunnian ja maineen nimissä. Hänen tyttärensä manifestoivat rakkaudesta ja vapaudesta, joita äiti ei suo heille. Asetelma muistuttaa säälimättömästi yhteiskunnasta, jossa itsekkyyks aiheuttaa epätoivoa. Se herättää arvioimaan oikeudenmukaisuutta ja moraalialia.

*BAT* on Lorcan viimeinen ja tunnetuin näytelmä, ja sitä pidetään näytelmäkirjallisuuden klassikkona.<sup>2</sup> Realistinen tragedia on aiheiltaan moderni, sisältää symboliikkaa ja lainaa draamallisen muotonsa antiikista. Etenkin espanjalaisen draaman<sup>3</sup> kontekstissa *BAT* poikkeaa edeltäjistään. Lorca kritisoi espanjalaisille tärkeitä ja vaikeita puheenaiheita suorapuheisesti. Hän modernisoi aineistossa myös omaa tyyliään näytelmäkirjailijana,

---

<sup>1</sup> *Dramaturgia* on draaman estetiikkaa, draaman ja estetiikan ilmenemistä näytelmässä; draaman kirjoittamista ja esittämistä. (Nykysuomen sivistyssanakirja 1996)

<sup>2</sup> Lorcan näytelmätuotannon on suomentanut Pentti Saaritsa.

<sup>3</sup> *Dra* on kreikan kieltä ja tarkoittaa toimintaa. Draama on näytelmä, etenkin vakavamielinen; *urgia* kreikkalaisperäisten yhdyssanojen jälkisana. (mt. 1996)

sillä *BAT* sisältää vain aavistuksen surrealismin ja absurdismia, jotka ovat Lorcan varhaisemmassa draamassa tyypillisiä tyyllilajeja.

*BAT* ei ole suosittu analyysin kohde teatterintutkimuksessa, eikä sitä olen paljon esitetty Suomen teattereissa.<sup>4</sup> Kohtuullinen suosio näyttämöillämme kertoo siitä, että teos on dialogissa ympäröivän yhteiskuntamme kanssa kansallisista ja sukupolvien eroista huolimatta. Näytelmän teemat ovat tukahdutettu seksuaalisuus, vapaus, rakkaus, kuolema, uskonto ja kaksinaismoralismi. Ne puhuttelevat yhä ja tekevät teoksesta merkityksellisen omassa ajassamme. Kaiken kaikkiaan haluamme tehdä oikeita ratkaisuja. Erehdymme, uneksimme ja kompuroimme, kuten ihmiset Bernardan talossa.

Draaman tulkitseminen on abstraktia. Kun tutkin draaman estetiikkaa sekä draaman ja estetiikan ilmenemistä näytelmässä, olen tulkitsija. Tutkimukseni motiivina on etsiä merkityksiä kirjoitetuista 'selonteoista'. Käsitän aineiston puheena, omassa genressään, puhenäytelmänä<sup>5</sup>. Teen draama-analyysin draamateorian avulla. Aineiston juonen sommitelma, muoto ja rakenne ovat sukua antiikin tragedialle, mutta modernin ajan teos ja tutkimuksen nykyhetki vaativat uutta analyysiä. Olen hyödyntänyt suomeksi kirjoitettuja, käännettyjä ja toimitettuja draamaa käsitteleviä teoksia (Esslin 1976, Hirvonen 2003, Houni & Kurkela 2004, Kinnunen 1985, Paavolainen 1997, Reitala & Heinonen 2001) ja Aristoteleen sovellutuksia (Hohti & Sihvola 1997).

Aineiston rakenne on Aristoteleen *Runousopissa* esittämiä määritelmiä tulkiten hyvän tragedian, perinteisen murhenäytelmän kaltainen, ja siinä on lyyristä runoutta. (vrt. mt. 164) *BAT* on esteettisesti kiehtova draamallinen<sup>6</sup> kollaasi, jonka juoni etenee lyyrisin lausein, mutta julmat teot seuraavat toisiaan. Metaforien ja symbolien täyttämä suuri kertomus vyöryy pienten kertomusten polyfoniassa. Pääjuoni heijastelee henkistä vankilaa, pienet otannot tarkentavat roolihenkilöiden historiaa ja nykyhetkeä.

---

<sup>4</sup> Teatterin esitystietokanta Ilonan ([http://212.213.117.6/default\\_frameset.asp?CodeLanguage=fi](http://212.213.117.6/default_frameset.asp?CodeLanguage=fi)) mukaan *BAT* on ollut 11 kertaa ammattiteatterin ohjelmistossa Suomessa. Kotimainen ensiesitys oli Turussa –47.

<sup>5</sup> *BAT* on puhenäytelmä, jossa on pitkiä dialogijaksoja ja vähän näyttämöohjeita, *parenteseja*.

<sup>6</sup> Draamallinen on 1. merkintätapa, 2. simultaanisuus: henkilöt puhuvat ääneen teoksen maailmassa niin että lukija-katsoja sen kuulee, ja he tekevät tämän samaan aikaan. (Kinnunen 1985, 17)

*BAT* syntyy vastavoimasta: pahe ja hyve erottavat ihmisiä toisistaan. Dramaturgiselta kannalta Poncia on kiinnostava, koska hän vartioi moraalia, toimii ennustajana sekä käännekohtien ja probleemien tunnistajana. (vrt. mt. 237) Tragedialle ominaista on sekin, että alussa esitellään ongelma, jota aletaan ratkaista; seuraa käänne, tunnistaminen ja traaginen sankari kuolee oman toimintansa takia. (vrt. mt. 237)

Aristoteleen (mt. 236-237) mukaan runous on toiminnan jäljittelyä ja tragedian tehtävä on selkiyttää säälin ja pelon tunteita katsojassa ja johtaa ilmiöön, jota Aristoteles kutsuu nimellä 'katharsis'. Aineistossa on näitä tunteita synnyttäviä tilanteita. Rakkauden ja kuoleman yhdistäminen herättää voimakkaita tunteita myös roolihenkilöissä. Lukija-katsojana minusta vavahduttavinta on, ettei kukaan estä päähenkilön kuolemaa, vaikka voisikin tehdä niin. Havahduin eniten siksi, ettei Poncia estä kuolemaa. Poncian kohdalla heräsi tämän vuoksi voimakas terve epäily ja halusin tutkia hahmoa lisää.

Kuten monet oppiaineemme opiskelijoista, tein kenttätöitä ennen pro gradun kirjoittamisvaihetta ja ohjasin tutkimusaineistona olevan näytelmän.<sup>7</sup> Ohjatessa tein havaintoja Poncian ailahtelevuudesta. Palvelija on eriarvoisessa statuksessa muihin henkilöihin nähden. Kun tutkin tarkemmin henkilöiden motiiveja, repliikkejä ja suhdetta toisiinsa, tuntui oudolta, että sivuhenkilö operoi sekä päähenkilöitä vastaan että heidän hyväkseen. Kenttätöön havainnot johdattelivat tutkimaan muukalaisen identiteettiä, Lorcaa ja näytelmän diskursseja.

Diskurssi on keskustelun kokonaisuus sääntöineen ja sisältää erilaisia tunteita ja tekoja. Aineistossa on useita diskursseja ja se koostuu selonteosta, joissa roolihenkilöt pyrkivät ratkaisemaan näytelmän ongelmaa. Monta selontekoa ovat ryhmä 'lausumia', jotka muodostuvat repliikeistä. Lausumat ovat tavallaan näytelmän kohtauksia. Diskurssianalyysin käsittein tarkasteltuna näytelmä siis täyttää kielenkäytön tutkimisen elementit. Diskurssianalyysi tarkastelee kielenkäyttöä tekemisenä. (Jokinen, Juhila, Suoninen 1999, 19) Diskursiivinen ajattelutapa on sosiaalisen todellisuuden

---

<sup>7</sup> Kiertueteatteri Meduusan tulkinta *Bernarda Alban talosta* sai ensi-iltansa lahtelaisessa Teatteri Vanha Jukossa 24.11.2000.

moniäänisen rakentumisen tarkastelua. (mt. 11) Näytelmäkontekstissa ymmärrän tämän niin, että erilaiset roolihenkilöt synnyttävät sosiaalisen todellisuuden keskustelemalla ja juonittelemalla; draama on kielen ja tekojen polyfonia, jossa keskustelua tai puhetta merkitsevät dialogi ja monologi.

Se, että Poncia on päähenkilön palvelijatar, työntekijä, tekee hahmosta vieraan ihmisen Bernardan talossa. Hän on sivullinen, joka katsoo asioita etäämmältä kuin ne, jotka talossa ovat sukulaisia. Poncia toimii eräänlaisena katalysaattorina päähenkilöiden välillä. Hän vaihtaa subjektiasemaa keskustelukumppanin ja selontekojen mukaan. Martin Esslin (1976, 51) muistuttaa, että hyvä dialogi on ennalta-arvaamatonta. Hyvän draaman lukija kokee siis yllätyksiä koko ajan. Tutkielmassani pyrin erittelemään henkilöiden dialogin ja monologin merkityksiä.

'Representaatioissa' Ponciassa on merkkejä muukalaisuudesta. Representaatiolla tarkoitan esittämistä ja kuvaamista.<sup>8</sup> Tutkielmassani representaatio on kielenkäyttöä, jolla tutkimuskohdetta kuvataan muiden roolihenkilöiden puheessa. Myös tutkimuskohteen puhe representoi hänen identiteettiään. Erittelen työssäni kielenkäyttöä eli repliikkejä ja näyttämöohjeita eli parenteseja, jotka koskevat kohdetta. Tarkastelen identiteettitutkimuksen ja muukalaisfilosofian avulla niitä diskursseja, joissa kohde puhuu tai toimii. Tutkin, miten Poncian identiteetti liikkuu ja muuttuu representaatioissa, ja miten hän toimii ongelman ratkaisuyrityksissä.

Konnotaatio muukalaisuudesta syntyy arvioimalla Ponciaa siis selontekojen avulla. Selonteoissa viitataan toisinaan suoraan palvelijattaren vierauteen ja siihen, ettei hän kuulu yhteisöön verisitein. Tulkitsen selonteoista, miten Poncia vaihtaa subjektiasemaa muukalaisuutensa vaikuttamana. Hän vaihtaa asemaa myös siten, että juoni etenee. Identiteetin muuntautuminen representaation yhteydessä on tyypillistä subjektille, ja työssäni tarkastelen, miten muukalaisen identiteetti, Poncian 'muukalaisidentiteetti',

---

<sup>8</sup> Filosofiasa ja psykologiassa representaatio tarkoittaa olion edustusta toisessa oliossa tai järjestelmässä. Esimerkiksi havaintojen voidaan sanoa olevan kohteiden representaatioita ihmismieleessä. (Nyky-suomen sivistyssanakirja 1996)



muuntautuu representaatioissa. Draamatutkimuksen kannalta kiinnostavaa on dramaturginen havainto: sivuhenkilö Poncia on muukalainen, joka kuljettaa juonta.<sup>9</sup>

Poncia haluaa kuulua ryhmään, mutta hänen ainoa todellinen liittolaisensa on talon nuorempi palvelijatar. Ensin näyttää siltä, että Bernarda on Poncian liittolainen. Bernarda kääntää kuitenkin selkänsä Poncialle. Draaman kuluessa on vaikea sanoa yksiselitteisesti, kenen puolella kohde on. Tämä on tyypillistä draamalle. Juoni syntyy juonittelevista roolihenkilöistä – Ponciakin juonii. Hän auttaa päähenkilöitä ja hetken kuluttua kiroaa heidät. Näytelmän loputtua voidaan useimmiten kuitenkin sanoa, ketä tai mitä henkilöt ensisijaisesti kannattivat tai vastustivat.

Kenttätyössä huomasi selvemmin, että Poncia muuntautuu näytelmän kuluessa. Poncian subjektiasema muuttuu, hän on erilainen tilanteissa, 1. emännän, 2. toisen palvelijattaren ja 3. tyttärien kanssa. Väitän, että subjektiasemaan vaikuttavat muukalaisidentiteetti, näytelmän ongelma ja vuorovaikutuskumppani. Muukalaisuus tekee Poncian hahmosta kompleksisen, muuttuvan ja haavoittuvan. Se näkyy selonteissa ja vaikuttaa Poncian subjektin muutoksiin. Minän muutokset ovat tyypillisiä identiteetille. Myös tapahtumat näytelmän maailmassa tuottavat merkityksiä palvelijattaren identiteetille.

Representaatioissa näkyy, miten muukalaisuus määrittelee subjektia ja identiteettiä. Julia Kristevan (1988, 101) mukaan muukalainen näyttäytyy suhteessa toisiin. Poncian minä näyttäytyy siten tutkimalla vuorovaikutustilanteita ja selontekoja eli on johdonmukaista tulkita henkilöä tarkastelemalla keskusteluja ja kohtaamisia, joissa hän on mukana. Stuart Hall (1999, 99) muistuttaa, että diskursseissa tuotetaan tietoa kielen välityksellä. Diskursseja tarkastelemalla saan tietoa näytelmän maailmasta ja tutkimuskohteesta.

Draama on aina rakastanut palvelijahahmoja. Tutkimuskohteellani on monta esikuvaa. Monissa näytelmissä käytetään niin sanottua 'viiden minuutin vierailijaa', joka usein on palvelijahahmo. Hahmon funktio on pistäytyä kertomassa näytelmän ongelman

---

<sup>9</sup> Käsittelen muukalaisidentiteetin hahmottamista luvussa 1.1.

kannalta olennaisia viestejä, yleensä ulkopuolisesta maailmasta. Eugène Ionesco käyttää kotiapulaista tämäntyyppisesti ensimmäisessä näytelmässään *Kalju laulajatar* (Ionesco 1950) sekä *Oppitunnissa* (Ionesco 1951).

Toisinaan viiden minuutin vierailija näyttäytyy eräänlaisena 'näkökulmahenkilönä', joka toimii draamassa niin, että näytelmän ongelma näkyy ja ratkeaa tietystä näkökulmasta. Aarne Kinnunen (1985, 58) selventää, että näkökulma on kulma, jossa metaforisessa mielessä katsellaan, nähdään. Kinnunen (mt. 58) lisää, että tällöin lukija katsoo kirjailijaan päin. Kenties Lorca haluaa kertoa jotain erityistä itsestään kirjoittamalla tarinan kielletystä rakkaudesta aiheutuvasta kärsimyksestä ja vierauden tunteesta. Tarkastelen neljännessä luvussa Lorcan mahdollista muukalaisuutta ja pohdin sen heijastusta tutkimusaineistoon sekä kirjailijan muuhun tuotantoon.

Poncian selonteissa on merkkejä tehokkaasta draamallisesta konventiosta, kuorosta. Antiikin draamoissa näkökulmahenkilönä käytettiin kuoroa, joka kommentoi näyttämön tapahtumia. Ideana on, että kuorolla on tietoja ja käsitys moraalista, se on yksilön tarinan tausta, joka tulkitsee, tuomitsee ja arvaa oikein. (Kinnunen 1985, 225) Kinnunen (mt. 226) argumentoi, että katsojan ja tapahtuman välissä oleva kuoro pitää riittävästi tiedottamalla huolen siitä, että katsoja pysyy mukana ongelman selvittelyssä.

T. S. Eliot (Eliot 1935, Kinnusen 1985, 225 mukaan) on sanonut, että kuoro on mukana "todistamassa". Kinnunen (mt. 225) huomauttaa, että kuoro tietää kaiken, mihin näytelmän maailmassa tietoa tarvitaan, ja se kommentoi oikein nykyisyyttä, kertoo oikein menneisyydestä, tuntee koko tarinan ja ennustaa tulevaisuuden. Kuoro ei voi osallistua toimintaan, eikä estää murhaa tapahtumasta, vaikka näkee, että se tulee tapahtumaan. (mt. 227) Täsmälleen näin toimii Poncia. Aineisto on siis modernin ajan näytelmä, jossa antiikin konventio hyödynnetään käyttämällä sivuhenkilöä "peilinä".

Kohteessa ja aineistossa voidaan tunnistaa myös 1500-luvulla syntynyttä taidemuotoa, *commedia dell'arte*. Ranskalaisten kehittämässä ammattikomediasa roolit perustuvat vakiohahmoille, joilla on erilaiset statukset. (Paavolainen 1997, 148) Palvelijan, 'zannin', vastakohtapari on herra. Roolit jakaantuvat kolmeen pääryhmään: palvelijat,

vanhukset ja rakastavaiset. Aineistossa palvelijoiden vastakohtana ovat vanhukset Bernarda ja isoäiti sekä tyttäret, tosin rakastuneiden tyttären rakastettuja näytettä. Vastapareina ovat emäntä / palvelijat ja tyttäret / palvelijat. (vrt. mt. 154-158) Poncialla on samoja piirteitä kuin kahdella zannilla. Toiminnallisen ja häijyn Harlekiinin<sup>10</sup> funktiona on olla esityksen dynamo ja vastata mielenkiinnon säilymisestä, kun taas terävä-älyinen, kyyninen Brighella toimii ennustajana. (mt. 156)

Poncia muistuttaa siis näytelmäkirjallisuuden ”perinteisiä” palvelijahahmoja tai draaman etenemistä auttavia toimijoita. Tällainen tyypittely antaa tutkimuskohteelle ja tutkielmalleni ääriävojoja. Poncian identiteetti tarkentuu vasta tulkitsemalla tarkasteluympäristössä annettuja selontekoja. Bernardan 60-vuotias palvelijatar on omalaatuinen muukalaispiirteidensä johdosta.

## 1.1 Miten muukalaisidentiteetti hahmotetaan?

Pyrkimyksenäni on tarkentaa dramaturgista havaintoa: muukalainen rakentaa sosiaalista todellisuutta toimimalla eräänlaisena päähenkilöiden katalysaattorina. Poncia on muukalainen, ”muualta tullut”. (vrt. Kristeva 1988, 16) Muukalaisuus näyttäytyy monin eri tavoin tilanteen mukaan. Muukalaisuuden voi käsittää peilaamalla ilmiötä nykyaikaan. Sodan, köyhyys ja monikulttuurisuus tuottavat muukalaisuutta. Muualta tullut näkee kirkkaasti meidät ja yhteiskuntamme: meistä tulee muukalaisia itsellemme.

Lähden liikkeelle dilemmasta: palvelijatar on monimutkainen sivuhenkilö. Hän näkee tapahtumat kirkkaasti sivullisuutensa ansiosta ja hän on katkera kokemastaan representaatiosta. Hän on kuitenkin kiintynyt yhteisöön ja hän haluaa miellyttää sen jäseniä. Lisäksi palveleminen on toisen miellyttämistä. Poncian roolihenkilön funktiona

---

<sup>10</sup> Arlecchino, Harlequin (Paavolainen 1997, 156). Zanneista Pedrolino on rakastajana viehättävä. (mt. 157) Tutkimusaineiston nuorempi palvelijatar on ollut isännän eli Bernardan miehen rakastajatar. Hänen viehättävyydestään Lorca ei tosin kerro.

on siten miellyttää muita. Muukalaisidentiteetti syntyy ikään kuin erosta: halusta olla ja olla olematta.

Tarkennan vielä ajatusta erosta. Ajatellaanpa, että ihmisvilinässä emme halua katsoa vieraita kasvoja, vaan haluamme olla muukalaisia. Toisaalta, kun tavoittelemme onnea, toivomme sopeutumista, niin itsemme kuin toisenkin ihmisen. Jos haluamme olla ihmisten keskuudessa onnellisia, pyrimme sopeutumaan suureenkin joukkoon. Zygmunt Bauman viittaa Michel Morineau'hon, joka sanoo kaikille meille olevan tyypillistä "mukanaolemisen lempeys".

Tavallaan ilmaisu sanoo jo kaiken: se vastaa tiettyä perustavaa halua tai tarvetta kuulua johonkin ryhmään, olla toisen tai toisten hyväksymä, tulla vastaanotetuksi, olla tunnustettu, olla varma tuesta ja liittolaisista. (Morineau 1999, Baumanin 1996, 66 mukaan)

Muukalaisidentiteetti ottaa erilaisia subjektiasemia representaatioissa muiden roolihenkilöiden kanssa. Tarkastelen subjektin muutoksia ja identiteetin rakentumista. Tarkasteluympäristönä on näytelmän maailma. Kontekstissa on yli 50 puhetilannetta, joissa on eri henkilöt. Tarkastelemalla koko näytelmää ja representaatioita, jotka koskevat Ponciaa, muukalaisuuden piirteet kirkastuvat.

Tutkielmani teoreettinen viitekehys syntyy Julia Kristevan (1988) ja Stuart Hallin (1999) vuoropuhelusta, heidän näkemyksistään muukalaisuudesta ja identiteetistä. Tarkastelen henkilöiden kielen käyttöä analysoimalla heidän selontekojaan diskurssianalyttisesti. Diskurssien hahmottamisessa käytän sekä Hallin (1999) että Arja Jokisen, Kirsi Juhilan ja Eero Suonisen keskeisiä teoksia (1993; 1999). Aineisto sisältää useita kontekstitasoja, jotka vaikuttavat Ponciaan. Diskurssianalyysin (Jokinen et al. 1993, 29-35) mukaan kontekstit vaikuttavat subjettiin ja representaatioon sekä aiheuttavat diskurssimuutoksia.

Suhtaudun diskursseihin analyttisesti sen kannalta, että tutkin kohdetta ja aineistoa aineistolähtöisesti. Pysin olemaan mahdollisimman avoin aineistolle ja sieltä löytyville jäsenyksille. (vrt. Jokinen et al. 1999, 86)

Toimintatilanteissa Poncia käsitetään vieraana ja talon asukkaisiin nähden alemman statuksen omaavana ihmisenä. Sen vuoksi työni on kriittistäkin diskurssianalyysiä, jonka lähtökohtana on Arja Jokisen ja Kirsi Juhilan (mt. 86) mukaan oletus joidenkin alistussuhteiden olemassaolosta, ja tutkimuksen tehtävänä on silloin kielellisten käytäntöjen tarkastelu.

Näytelmäanalyysissä vastaan kysymyksiin: mitä tapahtuu, kenelle tapahtuu, milloin ja miksi kaikki tapahtuu, eli miten Poncian subjekti ottaa erilaisia asemia, miten identiteetti liikkuu ja rakentuu näytelmän edessä. Palvelijatarhahmoon voi paikoin liittää merkityksiä draamaa liikuttavasta ja niin tilanteiden kuin oman menneisyytensä tai statuksensa mukaan muuntautuvasta muukalaisidentiteetistä. Sivuhenkilön motiiveja tai merkitystä juonen ”sysääjänä”, sitä liikuttavana tekijänä, on tutkittu vähän Suomessa, mutta sivullisuuden teema on kirjailijoille ja kirjallisuudentutkijoille tuttu.<sup>11</sup> Kirjallisuudessa eksistentialismi on usein korostanut sivullisuuden teemaa ja sitä on käytetty näytelmäkirjallisuudessa absurdissa draamassa.

## 1.2 Faktoja aineiston käsittämiseen

Tarina, johon kaikki näytelmän tapahtumat perustuvat, kertoo perheestä, jossa katkeroitunut äiti ja onnea tavoittelevat nuoret naiset törmäävät toisiinsa ja toteutumattomiin unelmiinsa. Viisi naimaikäistä naista elää isänsä kuoleman jälkeistä aikaa äitinsä, isoäitinsä ja kahden palvelijattaren kanssa. Tyttäret haluavat päästä

---

<sup>11</sup> Ajatuksiani roolihenkilön muukalaisuudesta ovat vahvistaneet Albert Camus’n teokset *Sivullinen* (Camus 1960) ja *Onnellinen kuolema* (Camus 1971), joissa kirjailija käyttää sivullisuuden ideaa päähenkilön hallitsevana luonteenpiirteenä. Camus’n teoksissa on samankaltainen tematiikka kuin aineistossa.

vapaaksi, mutta heidän äitinsä on kopea matriarkka, joka haluaa pitää perheen maineen tahrattomana, talonväen kurissa sekä tyttäret ja isoäidin lukkojen takana. Kaikki näytelmän 15 roolihenkilöä ovat naisia. Alaotsikko tarkoittaa heitä *Espanjan maalaiskylien naisiksi, drama de mujeres en dos pueblos de España*. Näytelmä rikkoo tragedian traditiota miesroolien puuttumisen takia.

Miesten ja naisten lukumäärien suhde ei sellaisenaan ole taiteellinen konventio, mutta Federico García Lorcan *Bernarda Alban talo* rikkoo tai ainakin häiritsee traditiota, koska siinä ei ole yhtään miestä. (Kinnunen 1985, 81)

Sukupuoli ei ole aineiston kiinnostavuudessa olennaisinta. Kuten Aristoteles (Hohti & Sihvola 1997, 165) sanoo, on juoni tragedian perusasia ja ikään kuin sielu. Kinnunen (1985, 137) tiivistää, että näytelmä alkaa, kun on tapahtunut huomattava muutos. *BAT* alkaa Antonio Maria Benavidesin saattokellojen soidessa. Bernarda on nyt leski ja talossa on uusi tilanne, koska Espanjassa mies on perheenpää.

Juoni lähtee liikkeelle nuoremman palvelijattaren ja Poncian kertomana. He puhuvat saidasta, ilkeästä ja tyttäriensä naimapuuhat estävästä Bernardasta. He kadehtivat emäntäänsä ja tyttäriä, joita myös säälivät. Ensimmäinen käänne on, että isän vanhin tytär Angustias saa eniten perintöä ja on perintörahoineen menossa naimisiin huikentelevaiseksi tiedetyn Pepe El Romanon kanssa. Toista käännettä enteilee Pepen ja nuorimman tyttären Adelan suhteen paljastuminen siskoksille. Toinen käänne on hetki, jolloin Adelalle kerrotaan Angustiasin ja Pepen naima-aikeista. Kolmannessa näytöksessä tyttäristä Martiriokin sanoo rakastavansa Pepeä. Näytelmä loppuu Adelan kuolemaan, joka kaikista vihjeistä ja varoituksista huolimatta tuntuu yllätykseltä.

Henkilöiden yhteinen ongelma on ratkaista, miten päästä vapaaksi Bernarda Alban henkisestä ja fyysisestä vankilasta ja saavuttaa täydellinen rakkaus. Ongelma pahenee, koska tyttäret ovat ihastuneet samaan mieheen, Pepe El Romanoon. Bernarda ei halua Pepeä ensin kenellekään tyttäristään, koska tämä lirkuttelee muidenkin kuin hänen tyttäriensä kanssa. Tyttäret voisivat toki itse päättää asioistaan, ovathan he 20-39 -vuotiaita, mutta äiti määrää odottamaan naimisiinmenoa.

B: Suruajan kahdeksana vuonna ei tähän taloon saa tulla tuulenhenkäystäkkään kadulta. Meidän ajatuksissamme on nyt ovet ja ikkunat muurattu tiilillä umpeen. Sinä aikana te voitte alkaa ommella kappioitanne. (BAT 9)

Tällainen asennoituminen on tänään absurdia, mutta aihe on aina ajankohtainen ja draamalle läheinen: äiti kieltää rakkauden lapsiltaan. Seurauksena on, että pidätelty seksuaalisuus aiheuttaa ongelmia. Espanjassa, ja aineistossa, pidätellyt tunteet ovat arkea. Lähes jokainen roolihenkilö elää ilman fyysistä rakkautta, suurin osa janoaa sitä. Adela rakastaa ”mekko hulmuten”, muut haaveilevat. Noin 5000 vuotta sitten tunnettiin Kreikan draamassa ’menadit’, lemmenhurmassa elävät naiset. (Paavolainen 1997, 31) Tyttäret ovat sellaisia, vaikka osa heistä on kyynisiä. Selonteoissa on paljon erotiikkaa.

Bernardan kielenkäytössä on julmia sanoja ja päätöksiä, suorastaan epänormaaleja sääntöjä länsimaiselle naiselle. Näytelmässä on ankara katolinen maailmankatsomus, mutta siinä korostetaan, että äidin säännöt ovat poikkeuksellisen ankaria. Englantilaisen kirjailijan Virginia Woolfin näytelmä *Oma huone* (Woolf 1929) tähdentää, että jokaisella naisella pitää olla oma koti ja rahaa. Poncia muistuttaa ja moittii Bernardaa siitä, ettei tämä ole naittanut tyttäriään, eikä päästä heitä vapaaksi. Bernarda estää tyttäriä etsimästä oman kodin.

Poncia sanoo, että Bernarda on hullu. Epänormaalisti käyttäytyvä nainen on tuttu monista draamoista. ”Hullu nainen” dominoi perheyhteisöä esimerkiksi Tennessee Williamsin *Viettelyksen vaunussa* (Williams 1947) ja Eugene O’Neillin näytelmässä *Pitkän päivän matka yöhön* (O’Neill 1964). Hulluuden käyttäminen naiskuviissa on myös antiikin draamassa tuttu konventio. (Paavolainen 1997, 47) Bernardan ja Martirion<sup>12</sup> hulluudesta puhutaan suoraan ja isoäiti Maria Josefa puhuu kummallisia. Isoäitiä pidetään vieläpä lukkojen takana, ettei kukaan näkisi häntä, ja koska Bernarda häpeää äitiään. Bernarda pakottaa perheensä sisätiloihin, josta he näkevät maailman vapauden paikkana. Bernarda hallitsee isältä perimäänsä taloa ja sen asukkaita, eikä usko, että hänen selkänsä takana juonitellaan. Palvelijattaren vihjeet hän ohittaa.

---

<sup>12</sup> Aineistossa sanotaan, että Martiriolla on lääkitys. Hänen menneisyydessään on epäonninen rakkaus ja hän kertoo pelkäävänsä miehiä. Lääkkeitä hän alkoi syödä rakkaussurun jälkeen.

Kauna ja kateus myrkyttävät välejä eristäytyvässä talossa. Roolihenkilöt kärsivät Bernardan vallasta, mutta seinät ja säännöt eivät pysty pidättelemään rakkauden, intohimon ja vapauden nälkää. Miehet hahmottuvat naisten puheissa pelottavina ja haluttavina. Roolihenkilöt toimivat teemojen suodattamina. Pääristiriita syntyy Bernardan halusta hallita viittä tytärtään. Poncian sisäinen ristiriita on, ettei Bernarda voi lukita häntä taloonsa. Palvelijatar ei lähde, koska hän on juonittelija; sivullinen, joka tarkkailee tapahtumia etäältä, puuttuu päähenkilöiden ristiriitoihin ja sanoo totuuksia näytelmän maailmasta. Kaksi palvelijatarta tietävät eniten talon ulkopuolisesta maailmasta ja tuovat sieltä viestejä.

Näytelmässä väitetään, että espanjalaisnainen kuolee, jos hän ei sopeudu yhteisön sääntöihin. Pääväittäjä tulee esille päähenkilöissä. Bernarda pyrkii suojelemaan nuorikoitaan ulkopuolisen maailman uhkatekijöiltä. Aineistossa on sisäänpäin kääntynyt maailmankuva, jossa ulkopuolinen maailma halutaan kieltää. Syntyy dikotomia sisällä – ulkona, joka herättää kolme kysymystä: 1. miten henkilöt kokevat itsensä ja 2. toisensa sekä 3. mitä ulkopuoliselta maailmalta piilotellaan. Henkilöt käsittelevät ongelmaa luonteenpiirteineen ja päämäärineen (1 ja 2). Keskeinen ongelma on vapautua ulkopuoliseen maailmaan (3).

Draamallinen aika etenee niin, että ensimmäinen näytös tapahtuu aamupäivällä, toisessa näytöksessä on keskipäivä ja iltapäivä ja kolmannessa ilta ja yö. Alkutilanne enteilee lopputulosta. 'Ekspositiossa' soivat kuolinkellot, muistotilaisuus on alkamassa ja lopussa on kuolema, joka tapahtuu päähenkilön erehdyksen, 'hamartian', johdosta.<sup>13</sup> (vrt. Hohti & Sihvola 1997, 247)

Näytelmässä kohtaaminen on ikkuna kuvattavaan hetkeen ja näytelmän maailmaan. Se on draama pienoiskoossa; jokaisessa kohtauksessa on oma dramaturginen rakenteensa, alku, keskikohta ja loppu. Tilanne muuttuu, kun joku poistuu tai tulee uusi henkilö.

---

<sup>13</sup> Tragediassa ekspositio aloittaa nousevan toiminnan, sitä seuraa peripeteia eli käänne, konflikti tai ristiriita, joka kärjistyy kriisiin. Alkaa laskeva toiminta, jossa selvitetään, mitä käänne aiheutti, kunnes tulee ratkaisu, joko onneton tai onnellinen loppu; katarsis tragediassa ja sovittelu loppu komediassa. (vrt. Hohti & Sihvola 1997, 247-252)



Yksi kohtaus kertoo yhden pääasian, mutta diskurssi voi vaihtua kesken kohtauksen. Vaikka näytelmäkirjailija ei ole tehnyt kohtausjakoja, olen tutkielmassani jakanut kolmea näytöstä paloihin selkeyden vuoksi. Palat perustuvat erilaisille diskursseille, joissa on ristiriitatilanne. Sen aikana henkilöiden tahdonsuunnat törmäävät ja tapahtuu käänne tai käännteitä. Tilanne päättyy, kun diskurssi vaihtuu, asia on käsitelty ja tapahtunut johtaa uuteen tilanteeseen tai diskurssiin.

Representaatio määrittelee siis subjektia. Identiteetti muuttuu sen mukaan, kenen kanssa subjekti kommunikoi. Luonteenpiirteensä Poncia saa muukalaiselta, ne näyttäytyvät eri diskursseissa. Ulkopuolisuus henkilön lähtökohtana näyttää määrittelevän lausumia, joilla palvelijatar representoidaan. Palvelijatar on ulkopuolinen talossa ja puuttuu silti talon asioihin. Kahdenkeskisissä diskursioissa hän pyrkii estämään tyttäriä, mutta kertoo heille avoimesti avioliitostaan. Dramaturgi Kirsi Porkka tiivistää, että puhe on käyttäytymistä ja henkilön mielipiteet ja tieto paljastuvat vähitellen. Porkka sanoo, että roolihenkilön puhe on ikkuna hänen maailmaansa.<sup>14</sup>

Henkilöä luonnehtivat toiminta ja tapa, jolla häntä puhutellaan tai miten hänestä puhutaan. (Porkka 1997)

*BAT* alkaa ja päättyy suruun. Selontekoihin vaikuttavat näytelmän ongelma, teemat sekä asiat, jotka kirjailija-näyttelijä Vivi-Ann Sjögrenin<sup>15</sup> mukaan ovat tyypillisiä espanjalaisille: sukurakkaus, kateus, teeskentely, sovinismi, uskonto, ahdistus ja itsepäisyys. Silti kertomus hallitsevasta äidistä on paikoin ”vaarallinen” naurattaja, kansanomainen ja karkea, dynaaminen ja voimakas, kuten *commedia dell’arte*. (vrt. Paavolainen 1997, 148) Näillä tunnusmerkeillä voin tarkastella aineiston muotoa ja sisältöä ja kuvailla Poncian representaatioita ja subjektin muutosta.

---

<sup>14</sup> (Porkka 1997 Dramaturgian perusteet -luento. Helsinki: Teatterikorkeakoulun avoin yliopisto)

<sup>15</sup> Sjögren käsittelee yksityiskohtaisesti ja todentuntuisesti espanjalaista elämänmenoa romaanissaan *Andalusian karkea suola*. (Sjögren 2001)

### 1.3 Kirjailijan ja näytelmän tausta

Espanjalainen näytelmäkirjailija, runoilija, säveltäjä ja pianisti Federico García Lorca syntyi Andalusiassa lähellä Granadaa 5.6.1898 ja sai 11.6. kasteessa nimen Federico del Sagrado Corazón de Jesús (Jeesuksen Pyhän Sydämen Federico). Isä oli varakas tilanomistaja. Federico opiskeli eri yliopistoissa kirjallisuutta, filosofiaa ja lakia. Lorcan runoutta on käännetty 12 kielelle. Ensimmäinen kokoelma julkaistiin 1921. Tunnetuin runoteos on *Romancero Gitano, Mustalaislauluja* (Lorca 1928), jossa hän uudisti espanjalaisen kansanromanssin.

Lorca kuului Espanjan vuosisadan alun moderniin älymystöön. Hän aloitti surrealistina ja kokeilijana 1920-luvun henkeen, mutta tavoitteli myöhemmässä tuotannossaan realismia. 20-luvun lopulta lähtien hän keskittyi näytelmien kirjoittamiseen. Lorca kirjoitti yhdeksän näytelmää, jotka voidaan jakaa romanttisiin draamoihin, huvi- ja talonpoikaisaiheisiin näytelmiin. *BAT, La Casa de Bernarda Alba*, on viimeinen teos ja osa trilogiaa, johon kuuluvat näytelmät *Veren häät* (Lorca 1936), *Bodas de Sangre*, (Lorca 1933) ja *Yerma* (Lorca 1934). *BAT* ja *Veren häät (VeHä)* kuvaavat maaseutua, sulkeutunutta ja ankaraa moraalijärjestelmää, ja seksuaalisuuteen suhtaudutaan latautuneesti, mutta kielteisesti.<sup>16</sup> (Paavolainen 1997, 306)

Näytelmätoteutuksissa olivat mukana Lorcan ystävät, taiteilijat Salvador Dali ja Luis Buñuel. Vuonna 1932 Lorca perusti La Barracan, ylioppilasteatteriryhmän, joka kiersi Espanjan maalaiskyliä esittämässä maan klassikkokirjailijoiden teoksia.<sup>17</sup> Ryhmä pyrki yhdistämään kansankomiikan, tradition ja teatterillisuuden niin, ettei runollisuudesta tai yleisön viihdyttämisestä tarvinnut tinkiä.

---

<sup>16</sup> Käsitelen Lorcan muuta draamatuotantoa muukalaisuuden näkökulmasta sekä *Veren häiden* ja *Bernarda Alban talon* samankaltaista tematiikkaa luvussa 4.1.

<sup>17</sup> Myös *BAT* on alun perin kirjoitettu kiertävälle ryhmälle ja se kertoo maalaiskylien naisten tunnoista. Commedia dell'arte oli puolestaan kiertävää teatteria, katuyleisöltä elantonsa tienaa ja kansan tunteja heijastava taidemuoto. (Paavolainen 1997, 148)

Lorca oli lyyrinen, avantgardistinen kirjailija ja espanjalaisen elämän tarkka kuvaaja. Sekä draamassa että runoudessa näkyy tasapainoilua perinteisen ja modernin tyylin kanssa. Kirjailija käyttää myyttejä ja merkkejä aikalaiskulttuuristaan. *Bernarda Alban talon* kirjoittamisen aikaan maailmassa oli talouslama ja kenties Lorca halusi kuvata siinä yhteiskunnankin tilaa. Hän tunsi pettymystä maareformin epäonnistuttua Espanjassa ja oli kirjoitellut tasavaltalaisiin lehtiin, hyökännyt syntyseutunsa Granadan katolista keskiluokkaa vastaan.

30-luvulla ihmisiä koeteltiin kansallisten diktatuurien nousulla Italiassa, Saksassa, Neuvostoliitossa ja Espanjassa. Lorca oli äänekäs tasavaltalainen, mikä tietävästi johti siihen, että falangistilaiset sotilaat ampuivat hänet Espanjan sisällissodan alkupäivinä kaksi kuukautta *Bernarda Alban talon* valmistumisen jälkeen. Espanjan diktaattori Francisco Franco asetti Lorcan tuotannon sensuuriin ja suostui sen julkaisemiseen sensuroituna 1953. Voittanut hallitus salasi kansallisrunoilijan kuolemaan johtaneet tapahtumat Francon kuolemaan (k. 1975) asti.

Tulkitsen aineiston yhtymäkohdat Espanjaan muukalaisuuden näkökulmasta. En etsi Francon 'alter egoa', vaikka päähenkilö pyrkii hallitsemaan kaikkia. Poliitiikan kautta tulkitseminen olisi pakotettua, koska kertomus kohdistaa katseen pidätelyyn rakkauteen. Toisaalta näytelmäkirjallisuus on aina jollain tavalla poliittista, koska se ottaa kantaa ja sen motiivina on muutos. Martin Esslin (1976, 33) sanoo, että kaikki draama on luonteeltaan poliittista, koska se joko lujittaa tai heikentää yhteisön käyttäytymiskoodia. Aineisto on dokumentti Lorcan näkemyksistä. Tittelisivulla Lorca huomauttaa, että kolme näytöstä on tarkoitettu valokuvamaisen tarkaksi selonteoksi. (Lorca 1936) Saatuaan uuden näytöksen valmiiksi kirjailija kerrotaan jopa huutaneen:

Siinä ei pisaraakaan runoutta! Se on todenmukainen! Realismia puhtaimmillaan!<sup>18</sup>

Toisin sanoen *BAT* on realistinen teksti myös kirjailijan mielestä. Teksti ei luo riittävästi vaikutelmaa Francon vastaisesta manifestista, vaan on pamfletti rakkaudesta, oikeudenmukaisuudesta ja espanjalaisesta sielunmaisemasta.

---

<sup>18</sup> (Lorca 1936, Kauton 2002, <http://www.kolumbus.fi/compania.kaari.martin/lorca.html>, mukaan)

Espanjassa kehittyneen taiteenlajin, flamencon, musiikissa, laulussa ja tanssissa, on tunnusomaista ilmiö, jota kutsutaan 'duendeksi'. Lorca oli flamencon puolestapuhuja ja halusi kiinnittää draamaansa salaperäistä voimaa, duendea.

Duenden tahtona on panna ihmiset kärsimään draaman kautta, elävien hahmojen kautta. Se asettaa valmiiksi tikkaat, joita pitkin voi kohota ympäröivästä todellisuudesta. (Lorca 1936, Niinimäen 1999, 176 mukaan)

Kaikki kärsivät *Bernarda Alban talossa*. Argumenttini on, että duende, jollaista myös muukalaisuus on, on Lorcan dramaturgian olennainen rakennusaine.

## 1.4 Uskonto ja nauru

Katolisuus pilkahtelee tutkimusaineistossa toistuvasti. Poncian ja Bernardan puheissa viitataan suoraan Katolisen katekismuksen avioliittosakramenttiin. Ristiriita tyttärien ja äidin välillä näyttäytyy, kun moraalikasvatus on katolinen, eivätkä tyttäret taivu perinteisiin. Riitaisa tunnelma vaivaa diskussioita; pakotettu katolisuus luo negatiivista energiaa, kun tukahdutetut haluavat vapauden. Teoksessa *Suuret maailmanuskonnot* (1957, 11) kiteytetään, että uskonnon avulla pyritään yhteyteen.

Carliss Lamontin teoksessa *Humanismi filosofiana* näkemys on, että ihmisellä on elettävänänsä yksi elämä, ja hänen olisi sisällytettävä siihen mahdollisimman paljon luovaa työtä ja onnea; että inhimillinen onni on itsetarkoitus eikä tarvitse minkäänlaista yliluonnollista hyväksymistä tai tukea; että missään tapauksessa yliluonnollista – jonka tavallisesti kuvitellaan taivaallisten jumalien tai kuolemattomien taivaitten muotoon – ei ole olemassa; ja että ihmisolennot käyttämällä omaa älyään ja olemalla toistensa kanssa vilpittömästi yhteistoiminnassa voivat rakentaa maan päälle kestävän rauhan ja kauneuden linnan. (mt. 11)

Tällainen vaikutelma syntyy aineistosta, sillä äiti haluaa sitoa tyttäret itseensä. Hän käyttää uskontoa aseena ja yhdistäväksi aiottu katolisuus kääntää tyttäret häntä vastaan. Uskonnon sääntöjen noudattaminen aiheuttaa väkivaltaa. Äiti riepottelee tyttäriään, ja

kun hän kääntää selkensä, he nauravat hänelle. Käsikirjoittaja Timo Varpio sanoo, että komedia on kuolemanvakava asia, koska käsiteltävät asiat ovat vakavia, kuten kuolema. (Varpio 2003, 155)

Mitä tunnemme, kun nauramme? Helpotusta. Helpotusta mistä? Miltä tuntuu hetkeä ennen kuin alamme nauraa? Ahdistuneelta? Jännittyneeltä? [--] On tunne mikä hyvänsä, se on jotakin negatiivista ja *vakavaa*, ja koominen näkökulma tarjoaa tähän tunteeseen helpotusta. Komedialla helpottaa painetta kertomalla sen, mikä on totta, vaikka kukaan ei ole tohtinutkaan sanoa totuutta ääneen. (mt. 156-157)

Itse asiassa hyvä tragedia sisältää komedian. Aineistossa koominen vaikutelma tulee ikään kuin häpeästä. Traagisuus syntyy samasta aineksestä. Häpeä tuottaa tuskaa. Hyvä tragedia ei sulje pois ilon kokemusta, tragediassakin tavoitellaan iloa. Poncia ”raottaa vapauden verhoa” kertomalla tyttärelle rakkaudesta ja saa heidät nauramaan. Nauru todentaa vallan koomiset piirteet. Varpio viittaa satuun *Keisarin uudet vaatteet*.

Hän kävelee ilman rihman kiertämää pitkin kaupungin katuja, ja väkijoukko tuijottaa hiljaisena ja kunnioittavana alastonta hallitsijaansa. Kukaan ei uskalla sanoa mitään. Lopulta pikkulapsi väkijoukosta huutaa: ”Eihän hänellä ole vaatteita ollenkaan!, ja kaikki purskahtavat nauruun.”. (mt. 157)

Komediasimerkissä kansa nauraa keisarille, joka ei tunnusta typeryyttään, vaan uskoo pötyä puhuvaa räätäliään. Aineistossa tilanne on päinvastainen. Bernarda pyrkii tekemään kaikkensa, ettei joutuisi naurunalaiseksi kylässään ja maine menisi. Bernarda ei usko Ponciaa, joka yrittää saada Bernardan uskomaan asioiden todellisen laidan. (vrt. esim. BAT 26)

## 2 Metodologia

Stuart Hall (s. 1932 Jamaikalla) ja Julia Kristeva (s. 1941 Sofiassa) ovat tahoillaan tutkineet erilaisten väestöjen toimintaa ulkopuolisen silmin ja edustavat erilaisia tarkasteluympäristöjä. Kristevan identiteettikäsitteet pohjaa konteksteihin, joissa käsitellään lähinnä psykologista muukalaisuutta. Hän tarkastelee toiseuden ja vierauden teemaa filosofisesta, psykologisesta ja historiallis-sosiologisesta näkökulmasta. Tutkin Poncian muukalaisuutta sosiologiselta kannalta, koska keskiössä on identifikaatioiden tulkitseminen. Muukalaisidentiteetti on identifikaatio, jossa muukalaisuus ja näytelmän maailma määrittävät palvelijattaren subjektia ja identiteettiä. Hän on fyysinen toimija, joka näyttäytyy erilaisten subjektiasemien ohjaamana sen mukaan, kenen kanssa keskustelee tai kuka häntä puhuttelee. Diskurssianalyysin (Jokinen et al. 1993, 37-38) mukaan yhtenäisen minän sijasta yksilölle voi rakentua monta, eri konteksteissa realisoituvaa minää. Poncian minä – tunteet ja puhetapa – vaihtelevat eri kohtauksissa.

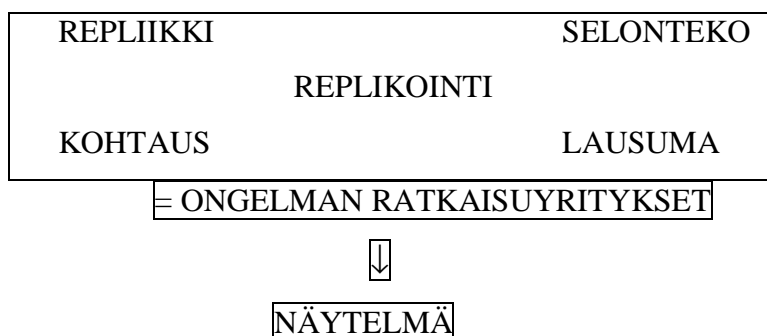
Näytelmä heijastaa identiteettejä ja näytelmässä erilaiset identiteetit törmäävät. Identiteetti vaihtuu sen mukaan, kuinka subjektia puhutellaan. (Hall 1999, 28) Tutkimuksessa pyritään todentamaan, miten subjekti koostuu identiteeteistä, ja millaisia ristiriitaisia ja erisuuntaan kimpoilevia identiteettejä palvelijahahmossa on. Identiteettikäsitteen avulla voidaan selvittää taustoja ja ajatusmalleja, joiden pohjalta henkilöt toimivat tiedostamattomasti tai tiedostetusti. Identiteettitutkimus on käsitelty lähinnä oikeiden ihmisten representaatioita, ja koska teatteri jäljittelee elämää ja tutkimusaineisto on realistinen tragedia, hyödynnän identiteettifilosofiaa.

Tärkeänä apparaattina on diskurssianalyttinen metodologia, jolla tulkitse kontekstia ja henkilöitä tosielämän keskusteluympäristöistä tehtyjen tulkintojen avulla. Diskurssianalyysin selonteot tulkitse aineiston repliikeiksi ja näyttämöohjeiksi, joista

syntyy ryhmä lausumia, kohtauksia. Selonteoista näkyy, miten vuorovaikutuskumppani vaikuttaa selontekojen muotoutumisessa ja niistä rakentuu sosiaalinen todellisuus. (vrt. Jokinen et al. 1999, 20-22) Selonteoilla roolihenkilöt kertovat yhdessä ja erikseen näytelmässä käsiteltävää ongelmaa.

Diskurssianalyysi huomioi tapahtumatilanteen eli kontekstin; se kuuluu diskursiiviseen maailmaan ja rikastuttaa analyysiä. Tarkasteluympäristönä on näytelmän maailma, jossa tapahtuu ja puhutaan erilaisia asioita. Näytelmä tapahtuu tietyssä paikassa. Kontekstiksi voidaan nimittää myös reunaehdoja, jotka ovat olennaisia tutkittavan aineiston kannalta. Konteksti voi olla jopa sanan yhteys lauseeseen. (Jokinen et al. 1993, 29-34)

Kun sovellan diskurssianalyysin käsitteistöä, tulkiten aineistoa, jossa ei ole ääntä. Selvitän vielä kuviolla, miten käsitän diskurssianalyysin draaman toteutumisessa.



*Kuvio 1. Näytelmän sosiaalinen todellisuus*

Sosiaalista todellisuutta inhimillistetään, representoidaan ja tuotetaan diskursseilla, jotka voidaan ymmärtää tekstien kokoelmiksi tai väitteiden joukoiksi. (mt. 26-27) Tekstien kokoelma ovat näytelmäkontekstissa kohtauksia, ja yhdessä ovat näytelmä. Näytelmätekstin näkyvin elementti on dialogi tai monologi. Keskustelu eli diskussio tai roolihenkilön yksinpuhelu on replikointia. Aarne Kinnunen (1985, 31) sanoo, että jokainen repliikki vie juonta eteenpäin. Tutkin Poncian repliikkejä nähdäkseni, miten hän vie juonta eteenpäin. Analysoin toiminnan kuvausta silloin, kun siihen viitataan

parenteesissa tai repliikissä. Replikointi synnyttää representaatiota selonteissa, joista rakentuu näytelmän sosiaalinen todellisuus. Vuorovaikutuksen aikana diskurssi muuttuu sen mukaan, miten subjektia puhutellaan tilanteissa. Tutkimusongelmana on selvittää, miten Poncia toimii diskussioissa, joissa hän on mukana, ja miten hän reagoi representaatioissa. Tutkin henkilöä sosiologiselta kannalta, koska keskiössä on identifikaation tulkitseminen.

Pyrin selvittämään, miten Poncian subjekti hajoaa, 'fragementoituu', ja miten roolihenkilö identifioituu ja voidaan tunnistaa muukalaiseksi. Täysin yhtenäistä identiteettiä tai subjektia ei kuitenkaan ole olemassa. Ensinnäkin identiteetti on postmoderni; se muuntuu sen mukaan, kenen kanssa keskustellaan tai kuinka subjektia puhutellaan. Toisekseen subjektit ja sosiaalinen maailma ovat jatkuvassa liikkeessä. Roolihenkilöt elävät muutoksessa, sillä näytelmän kohtaamiset ja tapahtumat, sen sosiaalinen maailma ja juoni ovat liikkeessä. Vuorovaikutuksessa syntyy tunteita ja ajattelu muuttuu. Muiden puheesta ja käytöksestä käyvät ilmi muukalaisen kohtelu, asenne häntä kohtaan. Poncian minän tasot ovat 1. katkera 2. peitelty ja 3. suvereeni minä.

## 2.1 Identiteetti on liikkuva juhla

Identiteetin kantasana on 'idem', joka tarkoittaa samaa. Identiteetti on Nykysuomen sivistyssanakirjan (1996) mukaan samuus, yhtäpitävyys, sisin olemus, itseys tai henkilöllisyys. Näen identiteetin väljemmin: mikään ei ole samanlainen kuin jokin toinen. Vaikka identiteetti on tuttu tutkimuksen apuväline antropologiassa ja sosiologiassa ja sanana yleinen arkikielessä, on sen määrittäminen hankalaa. Identiteetti on vaihteleva käsite, joka käsittää useita tasoja. Stuart Hall (1999, 39) sanoo, että identiteetti pysyy epätäydellisenä ja on prosessi, joka muodostuu kaiken aikaa, rakentuu jatkuvasti uusista osista, ja sen yhtenäisyydessä on jotain kuviteltua.

Lausumiamme pönkittävät tietyt väittämät ja oletukset, joista emme ole tietoisia, mutta jotka niin sanotusti virtaavat verenkiertosamme. (mt. 41)



Edelleen kaikessa sanotussa, ihmisten kielenkäytössä, on Hallin (mt. 41) mukaan aina marginaali, johon toiset voivat kirjoittaa. Sanottu pyrkii sulkeutumaan identiteettiin, mutta sitä häiritään jatkuvasti erolla. Sanat ovat ”moniaksenttisiä” ja sanotun merkitys liukuu luotamme. (mt. 41) Identiteetin voimana on pyrkimys sijoittaa minuus, ’self’, ympäröivään kulttuuriin, jolloin fragmentoitunut subjekti paikantuu kulttuurisiin identiteetteihin nähden. (mt. 45)

Termiä identiteetti on käytetty ensimmäisen kerran psykologiassa, jolloin puhuttiin yksilö- tai ryhmäidentiteetistä (etninen, kansallinen, uskonnollinen, poliittinen, luokka- ja kulttuuri-identiteetti). Antropologisessa tutkimuksessa on puhuttu sosiaalisesta identiteetistä, kun taas psykologia painottaa yksilön käsitystä itsestä. Selitämme identiteetillä eri asioita. Käsitän tässä tutkimuksessa identiteetin prosessina, jossa on sekä voimaa että esteitä henkilön toiminnalle. Identiteetti antaa impulssit luonteenpiirteille – ne näkyvät minässä. Roolihenkilöt vaikuttavat representaatioissa, identiteetti ja näytelmän aiheet määrittelevät kieltä ja toimintaa.

Identiteetti muotoutuu yksilölle ryhmän jäsenenä tai luonnehtii ryhmää kokonaisuutena. Ryhmä koostuu yksilöistä ja jokaisella on henkilökohtainen suhtautuminen maailmaan ja sosiaaliseen todellisuuteen. Tutkielmassa ryhmän muodostavat roolihenkilöt, joilla on yhteinen maailma ja sosiaalinen todellisuus. Yksilöt rimpuilevat yhteisössään tahdonsuuntiansa vieminä. Hall (mt. 25) huomauttaa, ettei yhteiskunta ole kiinteä ja yhtenäinen kokonaisuus. Myös yhteiskunta muodostuu pirstaleisista identiteeteistä.

Hallin havainnot yksilöstä yhteiskunnassa ja eron käsite käsittelevät kulttuurisen identiteetin filosofiaa. Minuus, individualismi, globalisaatio, moderniteetti, etnisyyt, representaatiot, tyypittelyt ja stereotyyppit, valta ja väkivalta, lännen ja muun maailman suhde ovat teemoja, joita Hall lähestyy identiteetin ja eron kattokäsitteiden kautta. Hallin (mt. 28) mukaan identiteetti rakentuu eron kautta. Mitä ero tarkoittaa? Onko se paikallaan vai liikkuva, passiivi vai aktiivi?

Ero voi olla molempia. Pirstoutunut identiteetti voi olla sekä paikallaan että liikkuva, mutta se jää aina johonkin subjektiposition. Identiteetti toimii diskurssin mukaan ja

ikään kuin eroaa, pirstoutuu sitä määrittävistä tekijöistä tilanteen ja puhunnan mukaan. Koska identiteetti vaihtelee sen mukaan, kuinka subjektia puhutellaan, ja kuinka se esitetään, identifikaatio ei ole automaattista, vaan se voidaan saavuttaa tai menettää. Tätä kuvataan toisinaan siirtymiseksi (luokka)identiteetin politiikasta eron politiikkaan. (mt. 28)

Periaatteessa ihminen on suvereeni yksilö, kuten Hall (mt. 34) määrittelee, ja usein ihmisille “osoitetaan“ paikka yhteisössä statuksen tai identiteetin perusteella. Aikojen kuluessa nämä merkitykset ovat iskostuneet ihmisten mieliin ja he jatkavat paikan osoittamista. Palvelijalle osoitetaan paikka identiteetin perusteella. Asennoituminen on alentavaa, siihen liittyy pelkoa. Palvelija tietää kaikenlaista ja häneltä pyritään salaamaan asioita. Yksi tutkimuskysymyksistä on, miksi tällainen palvelija on tässä näytelmässä? Jos sitä ei kysy, harrastaa tiedostettua tai tiedostamatonta vallankäyttöä ja se olisi tutkijalle eettinen kompastuskivi.

Nyky-yhteiskunnassa, tai historiallisissakaan yhteiskunnissa, mikään ryhmä ei ole tiukasti sidoksissa biologiaan tai identiteettiin, joka pysyisi muuttumattomana läpi vuosikymmenien. Hall (mt. 122) määrittelee identiteetin tuotantona, joka muotoutuu esittämisessä. Kulttuurinen identiteetti määryytyy suhteessa muihin eli ryhmä luo itselleen oman identiteetin erotuksena erilaisiin kulttuureihin ja identiteetteihin. Identiteetti on itse asiassa vain näkemys siitä, miten asemoimme itsemme tarinoin menneisyydestä ja kuinka ne asemoivat meitä.

Kulttuurinen identiteetti on siis jatkuvasti muuttuva, epävakaa käsite. Bernardan ja palvelijahahmojen diskussioissa näkyy, miten ihminen vahvistaa identiteettiään ja kuulumista tiettyyn ryhmään luomalla vastakohtapareja, stereotyyppisiä me ja muut -representaatiojärjestelmiä. Asetelmassa emäntä / palvelija toinen on stereotyyppisesti katsottuna hyvä ja toinen huono. Tämän halkaisemisen, dualismin, seurauksena maailma tulee jaettua “meihin“ ja niihin, jotka edustavat kaikkea sitä, mitä itse ei edusta, toisin sanoen oman maailman peilikuvaksi. (mt. 122-125)

Hallilla (mt. 21-23) on kolme johtokäsitystä identiteetistä: subjekti kehittyy 1) valistuksen subjektista 2) sosiologiseksi ja 3) postmoderniksi. Valistuksen subjektin keskuksessa on syntymässä saatu sisäinen ydin, minän olemuksellinen keskus, identiteetti, jota ihminen ohjaa itse. Sosiologinen subjekti ei ole autonominen, vaan muodostuu suhteessa merkityksellisiin toisiin. Postmodernilla subjektilla ei ole kiinteää olemusta tai pysyvää identiteettiä, vaan se muuttuu jatkuvasti suhteessa niihin tapoihin, joilla representoidaan.

Järjellä, toimintakyvyllä ja tiedolla varustettu ihminen omaa keskuksen ja on täysin yhtenäinen yksilö. Vaikka valistuksen subjektin identiteetti on minän olemuksellinen keskus ja individualistinen subjekti, voi sisäinen ydin kehittyä auki elämän aikana. Silloin identiteetti 'suturoi' (suture) eli harsii subjektin rakenteeseen ja subjekti koostuu siten monista identiteeteistä. (mt. 22) Sosiologinen subjekti on interaktiivinen identiteetiltään. Sille luovat merkityksiä arvot ja symbolit. Identiteetti siloittaa subjektin sisäpuolen ja ulkopuolen välistä kuilua. Kehittynein muoto on postmoderni subjekti. Nyt subjektista on tullut avoimempi ja moninaisempi. Se on ongelmallisempi käsitellä, sillä se vaikuttuu erilaisista identiteeteistä. Subjekti on historiallisesti määrittynyt, ei biologisesti. 'Tosi minä' on muokkautunut, eikä subjektille voida määritellä kiinteää, olemuksellista tai pysyvää identiteettiä, vaan se on 'liikkuva juhla'. Havainnollistan Hallin *Identiteetissä* (1999) esittämää subjektikäsitystä kuviolla (2).

<b>Valistuksen subjekti</b>	<b>Sosiologinen subjekti</b>	<b>Postmoderni subjekti</b>
Individualistinen subjekti	Interaktiivinen subjekti	Avoimempi subjekti
Identiteetti minän keskus	Ei-autonominen identiteetti	Identiteetti liikkuva juhla
Ydin pysyy samana / kehityy	Arvot ja symbolit tärkeitä	Historiallisesti määrittävä

*Kuvio 2. Muuttuva subjekti*

Jopa yhden diskussion aikana Poncia suturoi ja tuottaa monenlaisia, keskenään ristiriitaisiakin minä-versioita. Henkilön minuuden käsitän olevan kokonaisuus subjektin elämästä, liikkeistä, puheesta ja toiminnasta kaikissa subjektiasemissa. Subjekti vaihtaa paikkaa, eikä ole vain yhden subjektiaseman pakottama. Subjekti (lat.

subjectus) toimii sekä itsenäisesti että epäitsenäisesti: toisinaan hän on muiden impulssien ohjaama. Valistuksen subjekti on Poncian tosi minä, subjekti, joka Bernardan taloon tullessaan on saanut karaktäärinsä pohjaksi muukalaisuuden.

Poncian roolihenkilön pohja, tosi minä, saa siis alkunsa muukalaisuudesta. Toisinaan ydin pysyy samana ja katkera minä heijastelee representaatioissa. Välillä identiteetti kehityy vuorovaikutuksessa. Selonteot vaikuttavat subjektimuutoksiin. Representaatioissa identiteetti muuttuu valistuksen subjektin asemasta kehittyen joko sosiologiseksi tai postmoderniksi, tai molemmiksi. Toisinaan subjekti palaa takaisin valistuksen tasolle.

Ponciassa näyttäytyy postmoderni subjekti siitä näkökulmasta, että hänen identiteettinsä on liikkuva juhla. Poncia on usein sovitteleva, ja arvostaa esimerkiksi katolista pappia ja naimisiinmenoa; siten hänessä on sosiologisen subjektin piirteitä. Aineistossa on tilanteita, joissa subjekti on yhtä aikaa näissä molemmissa asemassa eli lausumia, jotka voidaan tulkita sekä historiallisesti määrittyviksi tai sellaisiksi, joissa näkyy arvojen tärkeys roolihenkilölle.

Kiteytän vielä ajatustani muukalaisen identiteetistä tutkimusaineistossa. Muukalaisen piirteet pysyvät Poncian identiteetissä koko näytelmän ajan subjektiasemasta riippumatta. Valistuksen subjekti, roolihenkilön tosi minä, heijastaa siis identiteetin selontekoihin ja representaatioihin kaikissa tilanteissa.

## 2.2 Muukalaisuus sielunmaisemana

Muukalaisuus on ilmiö. Se on ulkopuolisuutta, sivullisuutta ja toiseutta. Julia Kristeva (*Muukalaisia itsellemme* 1988) kiteyttää muukalaisuutta käsittelevässä teoksessaan, että olemme muukalaisia itsellemme. Mahdollinen muukalaisuus ilmenee siinä, miten koemme asiat ja miten toimimme. Kristeva (mt. 12-14) määrittelee muukalaisen melankoliseksi, surumieliseksi rakastajaksi, näkijäksi, kärsiväksi, uhmakkaaksi,

pirstoutuneeksi, sivulliseksi ja toisinaan naamioituvaksi ihmiseksi. Kristevan käsitys muukalaisen subjektin pirstaleisuudesta on samankaltainen kuin Hallin käsitys identiteetin liikkuvuudesta. Kristevan (mt. 14) mukaan muukalaisen sosiaalinen todellisuus kehityy identiteetin pirstaleista ja muukalaisen minän subjekteista samanaikaisesti muuttuvissa diskursseissa. Sekä siis Kristevan että Hallin keskeisiä näkemyksiä yhdistäen muukalaisidentiteetti on erilainen eri tilanteissa eli pirstoutuu eri diskursseissa.

Kristevan ajatus ihmisen sisäisestä muukalaisesta on puhutteleva. Subjektin arkea on kohdata toisia muukalaisia. On kiinnostavaa oppia hyväksymään toinen, muualta tullut tai aina vieressä ollut. (vrt. mt. 16) Teatteri jäljittelee todellisuutta ja sen funktiona on herättää näkemään palasia todellisuudesta, ja näkemään toinen ihminen.

*Bernarda Alban talossa* yksilö turmeltuu ahdistavan kaksinaismoralismin takia. Oikeudenmukaisuutta julistavan kertomuksen kirkastamisessa Lorca käyttää tiedostamattaan tai tiedostetusti muukalaista, joka kertoo ”kansallisen ihmisen” sielun tilan. Kristevan (mt. 140) mukaan muukalainen on kansallisen ihmisen ”toinen minä”.

Ilmestyy *muukalainen*, joka on yhtä omituinen kuin terävä ja itse asiassa kansallisen ihmisen *alter ego*, hänen henkilökohtaisten puutteidensa sekä tapojen ja instituutioiden turmeluksen pelastaja. Muukalaisesta tulee hahmo, jolle filosofin terävänäköinen ja ironinen mieli, hänen kaksoisolentonsa, hänen naamionsa siirtyy. Hän on vertauskuva etäisyydestä, jota meidän täytyisi ottaa itseemme käynnistääksemme ideologisen ja sosiaalisen muutoksen dynamiikan. (mt. 140)

Nykysuomen sivistyssanakirjan (1996) mukaan *alter ego*lla tarkoitetaan kirjassa esiintyvää hahmoa, jonka kirjailija on luonut itsensä kaltaiseksi. Kenties Lorca koki itsensä omana aikanaan muukalaiseksi. Hän oli erilainen kuin suurin osa espanjalaisista miehistä, taiteilija, joka tunnustautui avoimesti olevansa homo. *Alter ego* käsitetään myös ”sukulaissieluksi”.

Status tekee palvelijattaresta muukalaisen. Bernarda on työnantaja ja Poncia työntekijä. Bernarda ei arvosta Ponciaa, vaikka he ovat samanarvoisia ihmisyydeltään ja ainoastaan heidän yhteiskunnallinen statuksensa on erilainen. Bernarda on rikas, talollinen ja kokee itsensä isänsä perinteen jatkajana. Hän luokittelee itsensä kategoriaan, johon palvelijattarella ei ole asiaa. Tämän takia yhteisössä on enimmäkseen muualle haluavia hahmoja. Ponciaakin kalvaa halu lähteä ja hän toivoo pääsevänsä vapaaksi Bernardan käskytyksestä. Palvelija kertoo tyttärille salatuista asioista, joista äiti vaikenee. Poncia haikailee mennyttä ja kertoo miehestään. Kristeva (mt. 16-21) kirjoittaa muukalaisen hiiltyneestä onnesta, menetetyin tilan surumielisestä rakastajasta, uneksijasta. Muukalaishahmo kiinnittyy ylpeänä poissaolevaan, mutta on ironikoista parhain, aina muualla, eikä kotoisin mistään. (mt. 21) Kristeva (mt. 23-28) kiinnittää huomiota vihaan ja puhuu orjista ja herroista. Aineistossa on sama asetelma.

P: Luotammeko me toisiimme vai emme?

B: Emme. Sinä palvelet minua ja minä maksan sinulle siitä. Siinä kaikki. (BAT 13)

Kristeva (1988, 16) sanoo, että muukalainen käyttäytyy usein uhkaavasti ja on menettänyt äitinsä, häntä alistetaan ja alistuminen nöyryyttää. Muukalaisen mielestä kopeilla isännillä ei myöskään ole etäisyyttä asioihin (mt. 18). Muukalaisella on kyky katsoa lähellä tapahtuvaa etäältä, koska hänellä ei ole näkemistä rasittavaa tunnesidettä. Poncia näkee kirkkaasti näytelmän tapahtumat ja loukkaantuu, kun hänen puheitaan ei arvosteta. Vastavetona hän halveksii Bernardan heikkouksia ja sanoo tätä sokeaksi. Poncia arvostelee emäntäänsä, mutta hänen identiteettinsä on liikkuva. Hän ”pukee ylleen naamion” ja on ystävällinen Bernardalle. Emäntä ei ota Ponciaa tosissaan.

B: Puhu, minä tunnen sinut kyllin hyvin tietääkseni, että sinulla on puukko hihassa minun varalleni.

P: En olisi ikinä uskonut, että neuvoa nimitettäisiin murhaksi.

B: Onko sinulla jokin varoitus minulle, vai?

P: Minä en syytä. Minä sanon vain: avaa silmäsi niin näet. Nyt olet sokea.

B: Näen mitä? [--] Loppujen lopuksi hän sanoi, että se on leikkiä.

P: Niinkö arvelet?

B: En minä arvele. Se on niin! (BAT 34)

Muukalainen vaikuttaa, kun häntä ahdistellaan, mutta välinpitämättömyys on muukalaisen suojaansari. (Kristeva 1988, 18) Muukalaista vaivaa moni muukin asia. Vaikka hän nauraa, ei Kristevan (mt. 15-16) mukaan onnellista muukalaista ole olemassakaan, koska muukalainen halajaa aina muualle. Kristeva (mt. 19) sanoo, että muukalaista vaivaa pirstoutuneisuus, omien juurien puuttuminen, mutta hän voi juurtua ja ystävystyä isäntänsä kanssa, vaikka suhtautuu epäillen ystäviin. Poncian suhde tyttäriin on toisinaan jopa kaverillinen.

Kristeva (mt. 23) sanoo, että toisen, muukalaisen kanssa eläminen tuo eteemme mahdollisuuden olla – tai ei olla – toinen. Kyseessä ei ole vain humanistinen taitomme hyväksyä toinen, vaan hänen asemassaan oleminen, mikä merkitsee oman itsen ajattelemista ja tekemistä toiseksi itselle. (mt. 23) Palvelijahahmo on totuudentorvi, joka tuo viestin. Hän ajattelee muita ja toivoo, että ongelma ratkeaisi moraalisesti oikeasta näkökulmasta. Muukalaisidentiteetti on ratkaisijan ja näkijän roolissa, hänellä on merkityksellinen funktio näytelmän etenemisessä. Muukalaishahmo vie kertomusta observoimalla ja kommentoimalla tapahtumia. Hän pyrkii saamaan päähenkilöt ymmärtämään totuuden. Konstrukttiivinen muukalaisuus on aineiston draamallinen rakennusaine. Hiiltynyt onni, välinpitämättömyys, arvojen korostaminen, seksuaalisuus, identiteettien pirstaleisuus ja alistaminen näkyvät kauttaaltaan aineistossa. Muukalainen näkyy Hallin subjektikäsitteiden valossa seuraavanlaisesti.

<b>Valistuksen subjekti</b>	<b>Sosiologinen subjekti</b>	<b>Postmoderni subjekti</b>
Individualistinen subjekti	Interaktiivinen subjekti	Avoimempi subjekti
Identiteetti minän keskus	Ei-autonominen identiteetti	Identiteetti liikkuva juhla
Ydin sama / kehityy	Arvot ja symbolit tärkeitä	Historiallisesti määrittyvä
<b>KATKERA MINÄ</b>	<b>SOVITTELEVA MINÄ</b>	<b>SUVEREENI MINÄ</b>
Alistunut, katkera, äiditön muukalainen	Suorapuheinen, välinpitämätön muukalainen	Uhmakas, melankolinen, kiintynyt muukalainen
Hiiltynyt onni	Arvot tärkeitä, näkijä	Seksuaaliset fantasiat

*Kuvio 3. Muukalaisen subjektiasemat.*

Näen muukalaispiirteitä kaikissa Hallin subjektia määrittelevissä tasoissa. Koska Poncian identiteetti vaihtelee tilanteen mukaan, hän tarkastelee selontekojen myötä asioita eri tavoin, ja niin ollen omaa identiteettiään uusin silmin. Aluksi Poncia vaikuttaa katkeralta, myöhemmin taas tyytyvän osaansa palvelijana. Hän vaikuttaa toisinaan alistuneelta ja silloin subjektin minää asemoi katkeruus.

Poncia vastustaa usein emäntäänsä ja tällöin hän on uhmakas ja suorapuheinen. Minä on sovitteleva ja suvereeni, ja määrittelen subjektia silloin postmoderniksi. Subjekti on postmoderni silloinkin, kun Poncia on melankolinen. Tämä tapahtuu selvästi diskussioissa toisen palvelijattaren kanssa sekä Poncian paljastaessa seksuaaliset fantasiansa tyttärille.

Läpi näytelmän on selvää, että Poncia toivoo asioiden ratkeavan onnellisesti. Hänen identiteettinsä vaikuttuu ongelman ratkaisuyrityksissä, mutta representaatiot muiden kanssa heijastuvat subjektin positioissa. Koska identiteetti on häilyvä, on kuvio 3 herkkä särkymään. Muukalainen ei toimi johdonmukaisesti, koska hänen identiteettinsä sirpaloituu näytelmän sosiaalisessa todellisuudessa, selonteoissa, syntyvissä ja vaihtuvissa diskursseissa.

## 2.3 Diskurssianalyysi dialogin tarkastelussa

Työni teoreettis-metodisena viitekehyksenä olevan diskurssianalyysin omana teoreettisena viitekehyksenä pidetään sosiaalista konstruktionismia, jossa todellisuus näyttäytyy jostakin näkökulmasta merkityksellistettynä todellisuutena. Todellisuus rakentuu ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa ja sen ymmärtäminen on aina suhteessa historiaan ja kulttuuriin. Diskurssi on jostakin käytävän keskustelun kokonaisuus sääntöineen; keskustelu, puhe. Kulttuuria koskevissa tarkasteluissa on ruvettu kutsumaan diskurssiksi jostakin aiheesta tai aihepiiristä käytävän keskustelun kokonaisuutta, sen tarkastelutapoja ja sääntöjä. Diskurssianalyysin tutkimuksen



kohteena ovat kielelliset prosessit, joissa ja joiden kautta sosiaalinen todellisuutemme ja kanssakäymisemme rakentuvat. (Jokinen et al. 1999, 40-41)

Diskurssianalyysissä tarkastelun kohteeksi otettavia kuvauksia kutsutaan selonteoiksi. Ne ovat erilaisia diskurssien mukaan ja niiden synteestistä rakentuu sosiaalinen todellisuus. Diskurssilla tarkoitetaan säännönmukaisten merkityssuhteiden systeemiä, joka rakentuu sosiaalisissa käytännöissä ja samalla rakentaa sosiaalista todellisuutta. Diskurssit voivat olla rinnakkaisia ja keskenään kilpailevia merkityssysteemejä. Joskus yksi diskurssi voi näyttäytyä puhetilanteessa muita selkeämmin. (Jokinen et al. 1993, 25-29)

Diskurssianalyttisessä tutkimuksessa kiinnostus kohdistuu minän rakentamisen ja rakentumisen prosesseihin. Tarkastelu painottuu yksilöiden kielen käyttöön. (mt. 37) Hypoteesini on, että palvelijahahmon identiteetti rakentuu erilaisista subjekteista ja diskursseista. Hahmon tosi minä on muukalainen ja se antaa impulssit hänen selontekoonsa ja representaatioon. Syntyy sosiaalinen todellisuus, jossa fyysisenä toimijana on erilaisista subjekteista, diskursseista ja identiteeteistä kehittynyt muukalaisidentiteetti.

Diskussio on keskustelu tai väittely, ja kuvaa tutkielmassani tilanteita, joissa ristiriitaiset tilanteet vaativat dialogia purkautuakseen. Lorca käyttää useissa näytelmissään palvelijaa. Tutkimusaineistossa palvelijasta kerrotut asiat korostavat muukalaisidentiteettiä. Ulkopuolisuus ei yksin selittäisikään muukalaisen konstruktiota, mutta tulkintaa häiritsee identiteetin ristiriitaisuus. Ristiriita syntyy muukalaisuuden halusta kiinnittyä ja olla vapaa.

Diskurssianalyysin mukaan kielenkäytön vaihtelevuuden ei ajatella johtuvan ihmisten epäjohtonmukaisuudesta, vaan siitä, että kielen avulla tuotetaan erilaisia funktioita. (mt. 48) Lukija määrittää henkilöjen luonteet sekä toiminnan ja puheen kautta. Lausumat muodostavat identiteettiä, joita merkityksellistetään selonteoilla. (vrt. mt. 39)

Perhe on subjektiivinen yksikkö. Kotipalvelija Poncia toimii suljetun yhteisön ulkopuolisena jäsenenä. Ulkopuolisena hän irtautuu toisinaan perheen asioista ja on välinpitämätön, mutta lojaali Bernardalle. Muukalaisuus ja sivullisuus tuottavat siten ristiriidan Poncian hahmossa. Albert Camus'n teoksissa sivulliset käyttäytyvät niin ikään kuin kaikki olisi samantekevää. He ottavat välinpitämättömän asenteen asioihin. *Sivullisessa* Mersault ihmettelee äitinsä edesottamuksia ja pojasta piirtyy aluksi lojaali ja kuuliainen vaikutelma. (vrt. Camus 1960)

Palvelija on kirjoitettu sivuhenkilöksi, mutta hän sanoo polttavimman salaisuuden. Hän häiriintyy, jos asiat eivät tapahdu oikein tai odotetusti. Muukalaisidentiteetin omaava henkilöahmo on näytelmän näkijä, opastaja, viestinvälittäjä, tiedontuoja. Toisinaan palvelija näyttää pyrkivän tasa-arvoiseksi perheenjäseneksi, mutta hän toimii juonen kuljettajana. Palvelijatar on olennainen osa näytelmän diskursseissa. Hän sukkuloi tahdonsuuntien ääripäissä taitavasti. Hänellä on oma erityinen roolinsa diskursseissa toimivana subjektina. Palvelijatar vaihtaa "leiriä" tarpeen mukaan niin, että draama voi edetä ja jännite säilyä.

Kielen funktionaalisuus tarkoittaa diskurssianalyysin mukaan kahdenlaista toimintaa: kielellä kuvataan ja tehdään jotakin, ja kielen käytöllä on seurauksia tuottava, funktionaalinen luonne. (Jokinen et al. 1993, 41) Tutkielmassani tarkastellaan, miten kielenkäyttäjien ilmaisut vastaanotetaan ja miten niiden seurauksesta aletaan toimia.

Hallin (1999, 28) mukaan identiteetti on ristiriitainen ja vaihtelee sen mukaan, miten subjektia puhutellaan. Poncian muukalaisuus vaikuttaa ja muuttuu erilaisissa subjektiasemissa. Poncialla on muukalaisidentiteetti, joka on hänen tosi minänsä, syntymässä saatu, identiteetin sisäinen ydin. Näytelmän aikana se kehityy auki ja pysyy samana riippuen diskurssista tai kohtauksesta. (mt. 22) Persoona määrittyy identiteetin mukaan, identiteetti ohjaa tekoja. Identiteetti syntyy geenien ja koetun elämän suodattamana. Identiteetti muodostuu monista pirstaleista, erilaisista lausumista, diskurssista. Ihminen kerää tiedostamatta tai tiedostaen nämä pirstaleet yhteen, jotta voisi ymmärtää itseä ja maailmaa, ja kokea olevansa kokonainen. Voimme olla ulos- tai sisäänpäin suuntautuneita, mutta olemme aina identiteettimme ohjaamia.

Näytelmäkontekstissa fakta näyttäytyy identiteetin ja mielipiteitten heijasteluna suhteessa muihin ihmisiin. Persoonasta tai identiteetistä huolimatta, ihmiset näyttäytyvät aina jossain määrin ulospäin suuntautuneilta vähintään yleisölle, vaikka roolihenkilö olisi sisäänpäin kääntynyt ja haluaisi pitää identiteettinsä näkymättömissä.

Hahmottelen, miten Bernardan sukuun kuulumattoman identiteetti muuntautuu ja toimii muuttuvissa tilanteissa. Poncia näyttää olevan sen henkilön ”puolella”, jonka toiminta on draaman etenemisen tai jännitteen kannalta kiinnostavaa. Poncia vaikuttuu muista identiteeteistä, kuten identiteetit yleensäkin. Näytelmäanalyysin kannalta on olennaista, että Poncia operoi päähenkilöiden auttajana. Se on tärkeä syy subjektin muutoksiin. Näytelmissä on yhtä tavallista ja epätyypillistä, että roolihenkilön karaktääri ailahtelee. Useimmiten sivuhenkilö on staattinen ja helpoiten tulkittava henkilö. Aristoteles (Hohti 1997, 248) sanoo, että epäjohdonmukainenkin henkilö tulisi kuvata johdonmukaisesti. Poncia on epäjohdonmukainen ja toimii johdonmukaisesti draaman jännitteen hyväksi.

Aineiston merkintätapa on siis dialogi ja teksti on jaettu kolmeen näytökseen. Repliikit muodostavat ryhmän lausumia ja ne yhdessä muodostavat kohtaukset. Kaikki repliikit ovat selontekoja, joilla rakennetaan näytelmän sosiaalista todellisuutta. Tarkastelun helpottamiseksi olen numeroinut selonteot diskurssianalyysin käytäntöjen mukaisesti. Numeroitu selonteko ei aina ole puhetta. Toisinaan teksti informoi lukijaa roolihenkilön draamallisella toiminnalla, parenteesilla, jotka olen selvyuden vuoksi erottanut suluilla. Olen numeroinut myös nämä näyttämöohjeet. Lisäksi olen kirjoittanut hakasulkeisiin tekstiä, jossa informoin tutkielmani lukijaa kohtausten sisällöstä. Näin olen tehnyt silloin, kun repliikkien siteeraaminen ei ole ollut olennaista. Kaikkiaan näytelmässä on 940 repliikkiä. Esittelen sivuhenkilön muukalaisidentiteetin representaatiot eli tutkielmani kannalta olennaiset selonteot. Olen katkonut dialogia diskursseittain sekä toisinaan myös silloin kun, keskusteluun tulee uusia henkilöitä tai joku poistuu. Teos rakentuu ajassa niin, että ensimmäinen näytös tapahtuu aamupäivällä, toinen iltapäivällä, kolmannessa näytöksessä on ilta ja yö.

### 3 Muukalaisidentiteetin representaatiot

Draaman liikkeelle paneva voima ovat sen henkilöt, ja niiden luonteet ja pyrkimykset. Tutkimusaineistona olevan näytelmän päähenkilöt ovat 60-vuotias Bernarda (B) ja hänen viisi tyttärtään Angustias (A), 39, Magdalena (Mag), 30, Amelia (Am), 27, Martirio (Mar), 24 ja Adela (Ad), 20. Sivuhenkilöitä ovat 60-vuotias La Poncia (P), Bernardan 80-vuotias äiti Maria Josefa (MJ) ja 50-vuotias palvelijatar (Pa). Kertaalleen tekstissä esiintyvät 50-vuotias Prudencia (Pr), kerjäläisnainen, tyttö, neljä naista (NI-IV) ja 'surupukuisia naisia'. Palvelijattaret, tyttäret ja isoäiti asuvat Bernardan kanssa tämän isältä saamassa talossa. Joistakin henkilöistä puhutaan poissaolevina, he ovat muiden muassa Antonio Mario Benavides (Bernardan edesmennyt aviomies ja nuoremman palvelijattaren rakastettu), Pepe El Romano (Angustiasin sulhanen ja Adelan rakastettu), Darajalín leskimies, Evaristo el Colin (Poncian edesmennyt mies), Poncian kaksi aikuista poikaa, Libradan vanhapiika ja palvelijattaren tytär. Henkilöiden kamppailusta syntyy juonen kehys, jossa teemat, motiivit ja identiteetit näyttäytyvät.

Draaman toiminta tapahtuu juonessa, ja siten juoni merkitsee tapahtumien rakennetta. Tragedia kuvaa pituudeltaan ajoitettua, kokonaista, loppuun suoritettua toimintaa, jolla on alku, keskikohta ja loppu. Tapahtumasarja nivoutuu yhteen todennäköisyyden tai välttämättömyyden perusteella. Tutkimusaineiston juonen tapahtumat ovat alisteisia perusidealle, joka on Bernardan pyrkimys päättää kaikesta talossa tapahtuvasta.

Draama etenee ajassa myös metaforisella tasolla. Sisältö kehittyy, asiat kehittyvät, ongelmat ratkeavat. Luonteenpiirteet, motiivit ja tarpeet johdattelevat henkilöä ja saavat hänet toimimaan. Henkilöt juonittelevat ongelman ratkaisemiseksi, salaisuuden paljastamiseksi. Kun tarina esitellään ongelmakeskeisesti eli ongelma esitellään alussa ja ratkaistaan lopussa, on näytelmä muodoltaan suljettu. Alussa asetettu ongelma on:

Miten päästä vapaaksi tästä talosta? Despoottisen Bernardan vallankäyttö ratkeaa salaisuuden paljastumiseen: äidin aseellisen ja sanallisen ylivoiman edessä ainoa tie vapauteen on kuolema. Nuorimman tyttären kuolema on katarsiksen huippukohta. Rakenteen ymmärtäminen on eduksi identiteettimuutosten tarkastelussa.

Alkutilanne aloittaa nousevan toiminnan draaman rakenteessa. Sen aikana herätetään mielenkiinto ja saadaan draama liikkeelle. Poncia tarjoaa lähikuvia tyttären ja äidin maailmoihin tilanteissa, joissa puhutaan arkaluontoisista asioista ja salaisuuksista. Ongelma ratkeaa, kun Pepe tulee tapaamaan Adela. Martirio hakee kiväärin ja äiti ampuu ratsain pakenevaa Pepeä. Adela juoksee karjasuojaan ja tekee itsemurhan. Äiti käskää kaikkia olemaan hiljaa ja tämä viimeinen repliikki alleviivaa tunnevammaisen ihmisen, joka lapsensa kuolemasta huolimatta käskää kaikkia vaikenemaan, ettei perheen maine mene. Ongelman esittelyllä annetaan avaimet näytelmän maailmaan. Keskikohdassa toiminta on nousevaa: ongelmaa selvitetään eli seurataan ongelman ratkaisuyrityksiä. Sitten tapahtuu ensimmäinen käänne, peripeteia. Ristiriita kärjistyy kriisiin. Alkaa laskeva toiminta ja selvitetään, mitä käänne aiheutti. Lopussa on katarsis – ratkaisu on onneton.

Näytelmän ymmärtämisessä on syytä tutkia niin draaman rakennetta kuin näytelmän sisältöä. On paneuduttava perinpohjaisesti siihen, miten joku asia kerrotaan, ei ainoastaan siihen, mitä kerrotaan. Rakenteen kuvaaminen antaa hyvät kehykset teoksen ymmärtämiselle. Tutkielmassa on esitelty työkaluja ja metodeja näytelmätekstin ja draaman rakenteen tulkitsemiseen. Elina Hirvosen toimittamassa artikkelikokoelmassa *Käsitteellöinti* (2003) pohditaan hyvän tarinan ominaisuuksia. Eräänlaisena filosofisena ajatuksena siitä, miten ymmärrän draaman analysoimisen, esitän dramaturgi Juha Siltasen muistutuksen siitä, että tarina on heijastus vastaanottajan ja tarinan kertojan omasta maailmankuvasta. Tarina ei myöskään ole sama kuin juoni.

Juoni on kuitenkin suppeampi käsite, sillä se sisältää oletuksen siitä, että jokin ennalta odotettu syy-seuraussuhde on olemassa: että on henkilö, joka pyrkii jonnekin, joku toinen, joka yrittää estää pyrkimystä, jossakin on jokin ”outcom”. Tarina syntyy vastaanottajan omassa päässä ja koostuu hän omista mielikuvistaan, ja siihen tekijän,

kertojan on tähdättävä; juoni on vain yksi tapa jäsenellä tämän tarinan ainekset. [---] Tarinan syntyminen edellyttää sen kuvaamien ilmiöiden tunnistettavuutta, eräänlaista konkreettisuutta. (Siltanen 2003, 14)

Näytelmätekstin kipupisteet ja sen koskettavuus ovat aina sisällössä ja tarinan ilmiöt pitää löytää konkreettisesti sisällöstä. Draamaa, sen sisältöä ja rakennetta, voi ymmärtää muodon ja sisällön vuoropuhelua tulkitsemalla. Se, mitä näytelmässä väitetään, on näytelmän maailmankuva. Aineistossa sanotaan selvästi, ettei emäntä halua taloon ulkopuolisia, joten väitän, että näytelmän maailmankuva on sisäänpäin kääntynyt ja itseään ulkopuolisesta maailmasta tulevilta uhkatekijöiltä suojeleva. Dikotomia sisäänpäin kääntynyt – ulospäin suuntautunut herättää kysymyksen siitä, miten ihmiset tässä yhteisössä näkevät ja kokevat talon asiat ja toisensa. Ulkopuoliselta maailmalta yritetään piilotella ainakin omituisesti käyttäytyvää isoäitiä ja Martiriota, joka on tapaillut erästä nuorta miestä salaa.

Tutkielmaa tehdessä olen pyrkinyt eläytymään näytelmän henkilöiden toimintaan, heidän elinympäristöönsä ja näytelmän maailmankuvaan. Työssäni kerron, miltä tutkimani näytelmän maailma mielestäni näyttää sen perusteella, mitä tekstissä sanotaan tai on tulkittavissa diskurssien muutoksista representaatiotilanteissa. Analyysini painottuu Poncian muukalaisidentiteetin rakentumiseen näytelmän sosiaalisessa todellisuudessa.

Diskurssit vaihtelevat jopa saman kohtauksen aikana. Diskussioissa tarkastelen, miten Poncian lisäksi muut muukalaiset eli nuorempi palvelijatar, hautajaisvieraat ja Prudencia reagoivat tilanteissa. Bernarda muodostaa vastadiskurssin kaikkia muita henkilöitä kohtaan. Muut ovat keskenään vastavoimaisia, mutta jokaisella on oma tahdonsuunta, jonka kanssa he törmäävät toisiinsa.

Bernarda ei pidä ketään miestä hyvänä tyttärilleen. Hän määrää taloonsa kahdeksan vuoden suruajan. Kodista tulee vankila, jossa tyttäret kapinoivat. Heidät on valjastettu samoihin suitsiin, ja pidätelty seksuaalisuus saa heidät toimimaan. He kipunoivat rakkaudesta ja intohimon polttavasta kaipuusta. Bernarda vartioi tyttäriään huonosti,

eikä sanan säilä riitä pidättelemään tyttäriä hänen huoneissaan. Myös Ponciaa kalvaa halu lähteä. Kristeva (1988, 16) sanoo, että muukalainen käyttäytyy usein uhkaavasti ja on menettänyt äitinsä. Ensimmäisessä kohtauksessa Poncia näyttäytyy esimerkiksi uhkaavana muukalaisena, kun Bernarda arvostelee Poncian äitiä. (vrt. BAT 39)

Poncia toimii ailahtelevasti erilaisten luonteenpiirteidensä ja motiiviansa takia, ja muukalaisen tavoin. Kristevan hahmottamat muukalaisuuden eri piirteet näyttäytyvät toisinaan hyvin selkeästi diskursseissa ja subjektiasema muuttuu tilanteiden ja representaatioiden mukaan. Hallin (1999, 28) mukaan identiteetti on liikkuva juhla, pirstoutunut, ja myös Kristevan (1988, 18) mukaan muukalaisen identiteetti on pirstoutunut.

Identiteetin pirstoutuminen näkyy siis vuorovaikutuksessa. Sosiaalinen todellisuus kehityy muukalaisidentiteetin avulla saman näytelmän muuttuvissa diskursseissa.

Oletan, että Poncian tultua Bernardan taloon, on hänen tosi minänsä merkityksellistynyt representaatioista, joihin vaikuttavat hänen statuksensa (palvelija, vieras) ja henkilöhistoriansa (Poncialla on muun muassa huonomaineinen äiti). Poncian minä on joutunut kosketuksiin ja dialogiin uuden (tutkimusaineistona olevan) maailman kanssa.

Minä muokkautuu uudessa maailmassa ja siitä tulee sosiologinen subjekti, vanhempi palvelijatar. Sosiologinen subjekti, jonka pohjalla vaikuttaa valistuksen subjekti, vaikuttuu muiden roolihenkilöiden identiteeteistä, joiden kanssa se representoi; syntyy postmoderni subjekti, ja palvelijattaren identiteetti on suturoinut refleктоivan muukalaisen, sosiologisen subjektin minään. Poncian liikkuva identiteetti on kehitynyt.

## 3.1 Ensimmäinen näytös

Draama etenee ajassa, päivästä ja tunnista toiseen. *BAT* alkaa aamusta, toisessa näytöksessä on keskipäivä ja iltapäivä ja kolmannen näytöksen ajankohtana ovat ilta ja yö. Teatterissa puhutaan nyt-hetkestä: näkemäsi tai lukemasi tapahtuu juuri nyt. Olennaisempaa on, että asioissa siirrytään eteenpäin, edetään, eli aletaan ratkaista näytelmän ongelmaa. Tämä tarkoittaa sitä, että roolihenkilöt kertovat näytelmän ongelmasta, juonittelevat ja yrittävät ratkaista ongelman.

*BAT* alkaa salaisuuden, totuuden eli ongelman paljastuksella, jota tullaan käsittelemään. Ensimmäisessä ja toisessa kohtauksessa kerrotaan olennainen näytelmän ideasta. Alussa palvelijattaret esittelevät ongelman ja henkilöt, joita ongelma koskettaa. Yhteisön yhteinen ongelma on: Miten päästä vapaaksi Bernarda Alban talosta? Aluksi palvelijat ovat yhtä mieltä lähes kaikesta. He puhuvat emäntänsä Bernardan ilkeydestä ja tämän epäoikeudenmukaisesti kohtelemista tyttäristä.

Aineistossa on antiikin tragedialle tyypillinen klassinen ekspositio eli alkutilanne. Aristoteles (Hohti 1997, 166) tarkoittaa alulla sellaista, mikä itse ei ole välttämätön seuraus jostakin, vaan jonka seurauksena muut asiat kehittyvät. Tyttärien isä on kuollut ja seurauksena on ongelma, miten päästä vapaaksi Bernarda Alban talosta. Ongelman ratkaisemisesta syntyy koko näytelmä. Alun tehtävänä on siis asettaa ongelma ja herättää lukija ymmärtämään, miksi kyseinen tarina kerrotaan.

### 3.1.1 *Ongelman esittely*

Ensimmäinen tarkastelun kohteena oleva kuvaus on kahden palvelijattaren dialogi, jolla *BAT* alkaa. Tutkimukseni kannalta on kiinnostavaa, että jo tutkimusaineiston ensimmäinen repliikki on muukalaisella. tosin ei Poncialla, vaan nuoremmalla palvelijattarella. Nuoremman palvelijattaren muukalaisidentiteetti on hämärämpi kuin Poncian, joskaan tunnistettava. Nuoremman palvelijattaren rooli on pieni, mutta hän on niin ikään sivullinen. Käsitellen hänen selontekojaan ja toimintaansa tarpeen mukaan.



Molemmat palvelijattaret ovat alusta asti oppaita, viestintuojia. Alussa he kertovat muutoksesta (talon isännän kuoleman jälkeinen aika), joka talossa on tapahtunut sekä näytelmän ongelman (vapaudenriisto). He ovat myös sanansaattajia. Nuoremmalla palvelijattarella on vastuullaan hoitaa Bernardan äitiä, Maria Josefaa, jota pidetään lukkojen takana. Hän konkreettisesti saattelee Maria Josefaa sekä tiedottaa hänen karkausyrityksestään Bernardalle. Hän toimii näin ollen sanansaattajana, mikä on tyyppillistä muukalaiselle sekä viiden minuutin vierailijalle. Nuorempi palvelijatar on myös isännän rakastettu.

Näytelmäkirjallisuudelle on ominaista, että alussa kerrotaan menneitten ja nykyisten henkilöiden välisistä suhteista, ja tämä toteutuu tutkimusaineistossakin. Ekspositiossa soivat kirkonkellot ovat isän saattokellot.

1 Pa: Tuo kellonsoitto käy minulle jo ohimoluihin.

2 P: (Tulee syöden leipää makkaraa.) Sitä kalkatusta on kestänyt jo kolmatta tuntia.

Pappeja on tullut joka kylästä. Kirkko on kaunis. Magdalena pyörtyi ensimmäisen sielunmessun aikana.

3 Pa: Hän se jää kaikkein yksinäisimmäksi.

4 P: Hän oli ainoa, joka rakasti isäänsä. Voi! Jumalan kiitos, että saamme olla edes hetken rauhassa. Minä tulin syömään.

5 Pa: Jos Bernarda näkisi...

6 P: Nyt kun hän ei itse syö, hän antaisi meidän kaikkien kuolla nälkään! Se päällepäsmäri! Valtiatar! Jo sai riittää! Minä menin ja avasin makkaratiinun.

7 Pa: (Huolissaan ja surullisena.) Etkö antaisi vähän tyttöäni varten, Poncia?

8 P: Mene sinne ja ota vielä kourallinen papujakin. Ei sitä tänään kukaan huomaa!

(BAT 1)

Poncian ensimmäinen repliikki (mt. 1/2) on jo hyvin informatiivinen ja rakentaa näytelmän sosiaalista todellisuutta neljällä faktalla, joilla kolmella viitataan näytelmän realistiseen otteeseen: kellonsoiton kesto, useita pappeja ja kaunis kirkko viittaavat luultavimmin siihen, että Espanjassa hautajaiset ovat iso tapahtuma ja kestävät jopa monta päivää. Tiedolla, jolla viitataan näytelmän yhteen roolihenkilöön, Magdalenaan,

vihjataan välillisesti, ettei talon isännästä ole juuri pidetty. Palvelijattaret toimivat myös myöhemmin viestintuojana, mikä on viiden minuutin vierailijoille tyypillistä.

Seuraavaksi Poncia sättii toiselle palvelijattarelle talon emäntää. Kristeva (1988, 23) sanoo, että toisen, muukalaisen kanssa eläminen tuo etemme mahdollisuuden olla – tai ei olla – toinen, ja että kyseessä ei ole vain humanistinen taitomme hyväksyä toinen, vaan hänen asemassaan oleminen, mikä merkitsee oman itsen ajattelemista ja tekemistä toiseksi itselle. Poncia suhtautuu hyvin häijyksi surevaan leskeen, mutta kykenee silti samassa diskurssissa olemaan empaattinen toista palvelijaa kohtaan, eli asettumaan tämän toisen muukalaisen, kaltaisensa asemaan, koska hänellä on siihen mahdollisuus ja hyvät edellytykset. (vrt. BAT 1/6-8)

Näytelmän sosiaalista todellisuutta rakennetaan Poncian selonteoissa usein niin, että minä näyttäytyy katkerana. Vuorovaikutuskumppanina olevan nuorempi palvelijatar on samassa statuksessa olevana keskustelijana otollinen henkilö, jolle puhua suoraan ja näyttää katkeruuden. Ensimmäisessä selonteossa Poncian minä näyttäytyy siis katkerana. (vrt. kuvio 3, sivulla 20)

Poncian identiteetin ensimmäistä diskurssia määrittelee alussa sosiologinen subjekti, joka on luonnoltaan interaktiivinen. Niin kuin tarina, joka on tavallaan se massa, joka on näytelmän pohjalla, on Poncian katkera minä ikään kuin perustana henkilön luonteessa. Toisin sanoen väitän, että Poncian minä on aina katkera (valistuksen subjekti) ja kehityy selonteoissa sovitteluksi (sosiologinen subjekti) tai suvereeniksi (postmoderni subjekti).

Ristiriidan kehittäminen alkaa ensimmäisessä kohtauksessa. Poncia osoittaa, ettei Bernardan ole kovin pidetty henkilö, ja näytelmän kuluessa väite osoittautuu faktaksi. Kristevan (1988, 18) mukaan muukalainen on välinpitämätön, ja se on muukalaisen ”suojapanssari”. Edellä olevassa kuvauksessa Bernarda ei ole kuulemassa tai näkemässä palvelijattarien selontekoja, kun he paljastavat Bernardan luonteenpiirteitä, saituuden ja vallanhimon. Poncia jopa yllyttää nuorempaa palvelijatarta käymään

makkaratiinulla, vaikka se lienee kiellettyä. Näin Poncia osoittaa, ettei piittaa säännöistä eli hän on välinpitämätön.

Alussa kerrotaan, keitä muita henkilöitä on mukana, missä henkilöt ovat ja milloin tämä kaikki tapahtuu. Seuraavaksi esitellään Maria Josefa, Bernardan äiti, josta nuorempi palvelijatar huolehtii. Palvelijattaret kertovat lukijalla edellä mainitut faktat näytelmän maailmasta eli toimivat viestintuojina.

- 9 ÄÄNI [Maria Josefa]: (Sisältä.) Bernarda!  
10 P: Se muori taas. Onko ovi kunnolla kiinni?  
11 Pa: Minä käänsin avainta kahteen kertaan.  
12 P: Täytyy panna vielä salpakin. Hänellä on sormet kuin tiirikkanippu.  
13 ÄÄNI: Bernarda!  
14 P: (Huutaa.) Hän tulee pian! (BAT 1-2)

Bernarda ei halua, että kukaan hautajaisvieraista näkee Maria Josefän. Kun Poncia rauhoittelee Maria Josefaa ja huolehtii siitä, että tämä on lukkojen takana, toimii hän päähenkilön hyväksi. Seuraava otanta saa Poncian kuitenkin näyttämään katkeralta. Poncia, kirkassilmäinen, emäntänsä tunteva palvelijatar, uhmaa ja haukkuu Bernardaa. Hän myös neuvoo nuorempaa palvelijatarta ja vihje osoittautuu myöhemmin todeksi.

- 14 P: (Palvelijattarelle.) Siivoa hyvin paikat. Jollei kaikki hohda Bernardan silmissä, hän kiskoo viimeisetkin haivenet päästäni.  
15 Pa: On siinäkin ihminen!  
16 P: Kaikkien lähimmäistensä tyranni. Hän voisi vaikka istua sinun sydämesi päällä ilman että se kylmä hymy häipyisi niiltä kirotuilta kasvoilta. Hankaa, hankaa kiiltäväksi nuo lasit!  
17 Pa: Olen jo hangannut sormeni verille.  
18 P: Hän se on kaikkein siistein, kaikkein säädylisin, kaikkein korkein. Pääsi sentään miesparkansa ansaittuun rauhaan.  
19 (Kellonsoitto lakkaa.)  
20 Pa: Ovatko kaikki sukulaiset tulleet?  
21 P: Bernardan ovat. Miehen suku vihaa häntä. Kävivät katsomassa vainajaa ja tekivät ristinmerkin. (BAT 2)

Edellisen otannan lopussa Poncian ristinmerkki viittaa katolisuuteen ja sen tähden identiteetissä näkyy sosiologinen subjekti, jolle arvot ovat tärkeitä. Seuraavaksi Poncia jatkaa menneiden ja nykyisten henkilöiden välisten suhteiden ruotimista. Muukalaiset tekevät selontekoja teemoista, tässä kaksinaismoralismista, ja lisäksi esitellään päähenkilöitä. Poncian katkeruus niin omaa työtä kuin Bernardaakin kohtaan heijastelee selonteossa koko ajan.

- 21 P: Sen jälkeen, kun Bernardan isä kuoli, ei tämän katon alla ole vieraita käynyt. Hän ei halua, että hänet nähdään valtakunnassaan. Olkoon kirottu!
- 22 Pa: Sinulle hän on ollut ihmisiksi.
- 23 P: Kolmekymmentä vuotta olen pessyt hänen lakanoitaan; kolmekymmentä vuotta olen syönyt hänen tähteitään; valvonut yöt, kun hän yskii; päivät päästään vakoillut oven raosta naapureita ja kertonut sitten hänelle; emme me ole mitään toisiltamme salanneet, ja sitten, olkoon kirottu! Särkeköön hänen silmiään niin kuin naulalla pistäisi.
- 24 Pa: Poncia!
- 25 P: Mutta minä olen kelpo koira; haukun kun käsketään ja puren kintuille almunpyytäjiä kun hän usuttaa; minun poikani ovat töissä hänen maillaan ja ovat jo molemmat naimisissakin, mutta jonakin päivänä minun mittani on täysi.
- 26 Pa: Ja silloin...
- 27 P: Silloin minä suljen hänet kanssani samaan huoneeseen ja syljen häntä vuoden ympäri. ”Tässä siitä hyvästä, Bernarda, ja tässä siitä ja tässä taas siitä”, kunnes hän on kuin lasten ruhjoma sisilisko, sillä se hän on, ja koko hänen joukkionsa. En minä kyllä hänen elämäänsä kadehdi. Viisi naista hänellä on, viisi rumaa tytärtä; vain Angustiasilla, vanhimmalla, ensimmäisen miehen tyttärellä, on rahoja, kun taas muilla: paljon korupitsejä, paljon pellavapaitoja, mutta vain leipää ja rypäleitä perintönä.
- 28 Pa: Olisipa minulla senkin verran.
- 29 P: Meillä on kaksi kättämme ja kuoppa kirkkomaassa.
- 30 Pa: Se onkin ainoa maa, mikä annetaan meille, joilla ei ole mitään.
- 31 P: (Seinäkaapin luota.) Tässä lasissa on läikkiä.
- 32 Pa: Ne eivät irtoa saippualla ja rievulla. (BAT 2-3)

Seuraavassakin kuvauksessa viitataan katoliseen sakramenttiin. Poncian subjektiasema muuttuu valistuksen subjektista sosiologiseksi kellojen soitosta. Sosiologiselle subjektille arvot ja symbolit ovat tärkeitä, samoin muukalaiselle. Nyt hän ikään kuin ilahtuu, ja muukalaisidentiteetti suturoi subjektin rakenteeseen ja minä muuttuu katkerasta sovittelevaksi.

33 (Kuuluu kellojen ääni.)

34 P: Viimeinen messu. Minä menen kuuntelemaan. Minä pidän kovasti sen papin laulusta. Isämeidässä hänen äänensä nousee ja nousee niin kuin vesiastia täytyisi hitaasti. Tietysti se lopulta päättyy kiekaisuun, mutta se on komeaa kuultavaa. Nykyään kun kukaan ei enää pysty samaan kuin suntio Tronchapinos ennen. Hän veisasi minun autuaan äitivainajani sielunmessun. Seinät oikein järähtelivät, ja kun hän sanoi Amen, oli niin kuin olisi tullut susi kirkkoon. (Matkien.) Aaaaammeeen! (Alkaa yskiä.)

35 Pa: Sinulta menee vielä koko kurkku.

36 P: Minulta on jo mennyt jotakin muuta! (Menee nauraen.) (BAT 4)

Ekspositiossa Poncian minässä voidaan tunnistaa kaikki Hallin esittämät subjektiasemat (valistuksen subjekti, sosiologinen ja postmoderni subjekti) ja siis ollen kaikki muukalaisidentiteetin tasot: katkera, sovitteleva ja suvereeni minä.

Poncian mentyä nuoremman palvelijattaren monologissa on konnotaatioita kaksinaamaisuudesta ja identiteetin häilyvyydestä. Yksin jäätyään hän kiroaa sekä isännän että kertoo rakastaneensa häntä. (BAT 4) Oletan, että palvelijattaren aiemmin mainitsema tytär on avioton lapsi Bernardan miehen kanssa. (vrt. mt. 1/7) Lapsen kautta nuorempi palvelijatar on siten puolittain Bernardan perheen sukulainen. Palvelijattaret asuvat Bernardan talossa, mutta palvelijattaren tyttäriä ei näytetä näytelmän aikana. Seuraavassa otanta, jossa Bernarda kohtelee nuorempaa palvelijattarta kuin muukalaista, eikä piittaa, vaikka kuulee palvelijattaren rakkaudentunnustuksen ennen muistotilaisuutta.

(Taustalta alkavat saapua kaksittain surupukuiset naiset suurine huiveineen, mustine pukuineen ja viuhkoineen. He virtaavat sisään hitaasti, kunnes täyttävät näyttämön.)

- 49 Pa:(Puhkeaa huutamaan) Palvelusväestäsi minä rakastin sinua [Bernarda Alban aviomiestä] kaikkein eniten. (Repii hiuksiaan.) täytyykö minun vielä elää, nyt kun sinä olet poissa?
- 50 B: (Palvelijattarelle.) Hiljaa!
- 51 Pa: (Itkien.) Bernarda!
- 52 B: Vähemmän porua, enemmän työtä. Sinun olisi pitänyt huolehtia kaikki täällä paljon puhtaammaksi hautajaisvieraita varten. Mene tiehesi. Tämä ei ole sinun paikkasi. (Palvelijatar menee itkien.) Köyhät ovat niin kuin elukoita, tuntuu kuin heidät olisi tehty kokonaan eri aineksista.
- 53 NI: Köyhillä on omat tuskansa heilläkin.
- 54 B: Mutta ne unohtuvat papulautasen ääressä. [--]
- 57 En ole koskaan kaivannut opetuksia keneltäkään.
- 58 NII: Joko teillä on aloitettu puintityöt?
- 59 B: Eilen. (BAT 5-6)

Diskussiosta voi havaita Bernardan asennoitumisen muukalaisia kohtaan: empatiaa ei heru. Alamaisten sanomisilla ei näytä Bernardan mielestä olevan merkitystä: hän sanoo viimeisen sanan, on aina oikeassa, vaikei olisikaan, eli sokea. Bernardalle palvelijat ovat köyhiä ja häntä alempana. Kun emäntä puuttuu palvelijan työhön, tarkkasilmäinen Poncia on ollut oikeassa varoittaessaan toista palvelijatarta. Kristeva (1988, 36) sanoo, että muukalainen näkee kaiken ja ennakoii tapahtumia, koska tuntee emäntänsä tavat.

### 3.1.2 Vierailuja

Poncia ja nuorempi palvelijatar ovat linkkejä näytelmän ulkopuoliseen maailmaan. Seuraavasta otannasta näkyy, että Poncia on toiminut oma-aloitteisesti viestinviejänä. Hän tietää, ettei Bernarda halua miesten kulkevan kotinsa kautta, vaan pitää heidät poissa maailmastansa. Jos Poncia haluaa, hän voi lähteä sisäänpäin kääntyneestä maailmasta.

- 63 B: Onko limonaadi valmista?
- 64 P: On, Bernrada.

- 65 P: (Tulee kantaen suurta tarjotinta täynnä pieniä valkeita mukeja, joita alkaa jakaa.)  
66 B: Anna miehillekin.  
67 P: He juovat juuri pihassa.  
68 B: Menkööt takaisin samaa tietä. En halua, että he kulkevat tätä kautta. (BAT 6)

Hautajaisvieraat ovat Poncian lailla muukalaisia, jotka tuovat viestejä, vihjailevat näytelmän ongelmasta ja kertovat päähenkilölle tosiasioita. Seuraavassa tilanteessa muukalaisidentiteetti näyttäytyykin hautajaisvieraana olevalla tytöllä, joka tuo vihjeen Pepestä, näytelmän poissaolevasta, mutta sangen tärkeästä henkilöstä. Angustiasin tulevaan sulhaseen viitataan ensimmäisen kerran ja hänestä annetaan heti ongelmallinen kuva. (vrt. mt. 6/71)

- 69 T: (Angustiasille.) Pepe el Romano oli miesten joukossa hautajaissaatossa.  
70 A: Niin näkyi olevan.  
71 B: Se oli hänen äitinsä. Tyttö on nähnyt hänen äitinsä. Pepeä en ole nähnyt minä enempää kuin hänkään.  
72 T: Minusta ihan näytti...  
73 B: Se Darajalín leskimies siellä kyllä oli. Hän on kovin läheinen sinun tädillesi. Hänet me näimme kaikki. (mt. 6)

Edellisen otteen voi ymmärtää niin, että Pepe on Darajalín leskimies, jolla on suhde tytön tädin kanssa. Huomattavaa on, että Bernarda näyttää ohittavan sen, että tyttö kertoo tietonsa nimenomaan Angustiasille. Vastaiskuksi Bernarda heittää järjettömän valheen, sillä eihän tyttö sentään ole voinut erehtyä luulemaan äitiä pojaksi. (mt. 7/69) Teemat huomioiden; Bernarda kieroilee, koska Angustiasilla ei pitäisi olla mitään tietämistä Pepe el Romanon liikkeistä. Hieman peiteltynä näkyvät, miten a) emäntä haluaa pitää kiinni kunniaastaan ja b) miten muukalainen (tyttö) horjuttaa sitä kertomalla tosiasioita ulkopuolisesta maailmasta. Bernardan ilkeilyn jälkeen muistotilaisuuden osallistujat alkavat sättimään emäntää – ja niin tekee Ponciakin. (mt. 7/77)

Sekä Hall että Kristeva puhuvat seksuaalisten fantasioiden merkityksestä subjektille. Yleensä erotiikasta unelmointi on identiteeteille luonnollista, mutta muukalaiselle seksuaalisuus voi olla piikki kadotetusta, hiiltyneestä onnesta. (vrt. Kristeva 1988, 15)

Seuraavaksi esimerkki, jossa muukalainen identifioituu kaltaisiinsa ja identiteetin törmäävät seksuaaliset fantasiat ja arvot. Kun isännän muistotilaisuudessa naiset puhuvat Bernardasta, iskee Poncia Bernardan arkaan kohtaan. (vrt. BAT 7/77)

- 73 N II: (Syrjään, ääntään alentaen.) Ilkeäkin ilkeämpi.  
74 N III: Kieli kuin veitsi.  
75 B: Naisten ei pidä kirkossa katsoa muita miehiä kuin pappia, ja häntä siksi, että hänellä on kauhtana. Kääntyilevä pää kurkkii samettikankaita.  
76 N I: (Ääntään alentaen.) Vanha kovaksikeitetty käärme.  
77 P: (Hampaitten välistä.) Itse kiemurtelee kiimaansa! (mt. 6-7)

Tulkintani on, että Poncian mielestä Bernarda kieltää nuorikoiltaan rakkauden, koska hänellä itsellään ei sitä ole. Poncian selonteko ja kenties myös naisten kuiskaukset aiheuttavat Bernardassa vastareaktion; emäntä katkaisee ilkeät seksistiset lauseet tukeutumalla uskontoonsa, katolisuuteen, joka ei salli esiaviollista suhdetta, avioeroa eikä uskottomuutta. Sitten seuraa lyhyt, Bernardan johtama Requiem. (mt. 7) Requiemien jälkeen hautajaisvieraat mielitelevät emäntää.

- 94 NI: Voimaa sinulle rukoilla hänen sielunsa puolesta.  
95 NIII: Älköön sinulta puuttuko leivän lämpimäistä.  
96 NII: Eikä tyttäriltäsi kattoo pään päältä.  
97 (Kaikki [hautajaisvieraat] poistuvat vähitellen Bernardan editse.)  
98 (Angustias menee toisesta, pihaovelle antavasta ovesta.)  
99 NIV: Kasvakoon kauniisti häävuoteesi vilja. (mt. 7-8)

Diskussion alussa Poncia on identifioitunut muihin ulkopuolisiin. Kun naiset ovat lähteneet, hän alkaa myötäillä Bernardaa. Siitä seuraavaksi.

### *3.1.3 Myötäileminen ja uhmaaminen*

Poncia suostuu palvelijan asemaansa ja tehtäviinsä, koska on alistunut kohtaloonsa. Hän tyytyy osaansa, mutta puolustaa kaltaisiaan. Bernardan inho ulkopuolista maailmaa kohtaan näyttäytyy, kun Amelia pyytää Bernardaa lopettamaan sättimisen, mutta



emännän vainoharhaisuus saakin lisää tulta alleen. Diskurssi muuttuu: Poncia myötäilee Bernardaa, vaikka oli juuri kyläläisten puolella. Viimeisen sanan sanoo Bernarda.

- 100 P: (Tuoden rahakukkaroa.) Miehet lähettivät puolestaan tämän rahakukkaron sielunmessuja varten.
- 101 B: Kiitä heitä ja vie heille lasi viinaa. [--]Menkää nyt koteihinne sättimään kaikkea näkemäänne! Kunpa ette vuosiin aukoisi minun oviani.
- 102 P: Kenelläkään ei ole mitään valittamista. Koko kylä oli tullut.
- 103 B: Niin oli; täyttämään minun taloni hameittensa hiellä ja kieltensä myrkyllä.
- 104 Am: Älkää puhuko noin, äiti.
- 105 B: Niin juuri on puhuttava tässä kirotussa joettomassa kylässä, kaivojen kylässä, jossa aina juodessa saa pelätä, että vesi on myrkytettyä.
- 106 P: Panivatpa he lattian siivoon!
- 107 B: Juuri niin kuin olisi vuohilauma laukannut sen poikki.
- 108 (Poncia pyyhkii lattiaa.)
- 109 B: Suruajan kahdeksana vuonna ei tähän taloon saa tulla tuulenhenkäystäkkään kadulta. [--]
- 115 B: Täällä tehdään niin kuin minä käsen. (mt. 8-9)

Bernarda saa viimeisen sanan ja Poncia alistuu omalle paikalleen ja ryhtyy pyyhkimään lattiaa. (mt. 9/108) Hän ei puolusta tyttäriä, vaikka se olisi oikeudenmukaista.

Seuraavaksi Bernarda saa tietää tyttäriltään, että Angustias on seurustellut isänsä hautajaisten aikana Pepen kanssa. Äiti raivostuu ja lyö Angustiasia, jonka johdosta Poncia vastustaa emäntäänsä ja ryhtyy puolustamaan väärinkohdeltua. Kristevan (1988, 18) mukaan sorrettujen puolustaminen on tyyppillistä muukalaiselle. Dramaturgisesta näkökulmasta katsottuna ongelman ratkaisuyrityksissä syntyy käännteitä. Tämä käänne, kuvan häviäminen ja sen löytyminen Martirion huoneesta, on konflikti, ristiriita, joka kärjistyy kriisiin. Nyt draamassa alkaa laskeva toiminta, ja näytetään mitä käänne aiheutti. Kun ongelma on ratkaistu, tragedia loppuu onnettomasti. Loppu on pelkoa ja sääliä herättävä, katarttinen, puhdistava näytelmän katsojalle tai lukijalle. Seuraavassa otannassa Poncia uhmaa Bernardaa.

- 142 B: [Angustiasille.] (Menee ja lyö häntä.) Simahuuli! Liehako!
- 143 P: (Juosten hätiin.) Bernarda, rauhoitu! (Pitelee Bernardaa.)
- 144 (Angustias itkee.)
- 145 B: Ulos täältä kaikki! (Tyttäret menevät.)
- 146 P: Hän teki sen huomaamatta, että se oli tietenkin väärin. Minäkin oikein hämmästyin, kun näin hänen livahtavan pihalle päin. Sitten hän jäi kuuntelemaan erään ikkunan taa miesten jutustelua, joka tapansa mukaan oli mahdotonta kuultavaa.
- 147 B: Sitä varten ne tulevat hautajaisiin. (Uteliaasti.) Mistä he puhuivat?
- 148 P: He puhuivat Paca La Rosetasta. [Kertoo ilotytöstä.]
- 149 B: Hän on tämän kylän ainoa huono nainen.
- 150 P: Hän ei olekaan täältäpäin. [--] Täkäläiset miehet eivät sellaiseen ryhdy.
- 151 B: Ei, mutta heitä huvittaa katsella sitä ja juoruta siitä, ja he hykertelevät käsiään, kun sellaista tapahtuu.
- 152 P: Puhuivat ne paljon muutakin.
- 153 B: (Vilkaisten ympärilleen hivenen pelokkaasti.) Mitä?
- 154 P: Hävettää kertoa siitä.
- 155 B: Ja minun tyttäreni kuuli sen?
- 156 P: Tietysti!
- 157 B: Hän tulee täteihinsä.
- 158 P: Mutta sinun tyttäresi ovat jo naimaiässä. Liian vähän he panevat sinulle vastaan. Angustiasin täytyy olla jo paljon yli kolmenkymmenen.
- 159 B: Hän on tarkalleen kolmenkymmenenyhdeksän.
- 160 P: Kuvittele nyt itse. Eikä hänellä ole koskaan ollut sulhasta...
- 161 B: (Raivoissaan.) Ei kellä heistä ole ollut sulhasta, eikä ole tarpeenkaan.
- 162 P: En minä halunnut loukata sinua.
- 163 B: [--] Pitäisikö minun antaa heidät jollekin rengille?
- 164 P: Sinun olisi pitänyt käydä muissa kylissä.
- 165 B: Se vielä. Kauppaamassa heitä!
- 166 P: Ei, Bernarda, vaihtamassa... Totta puhuen, muualla taas heitä pidettäisiin köyhinä.
- 167 B: Pidä nyt se pistävä kielesi kurissa.
- 168 P: Sinun kanssasi ei voi puhua. Luotammeko me toisiimme vai emme?
- 169 B: Emme. Sinä palvelet minua ja minä maksan sinulle. Siinä kaikki! (mt. 11-13)

Edellistä diskussiota voidaan pitää väittelynä, jonka voittaa emäntä, ylemmässä statuksessa oleva roolihenkilö. Draama ”järjestää” palvelijattaret omalle paikalleen. Nuorempi palvelijatar tuo viestin ja emäntä määrää palvelusväelle sopivia tehtäviä sekä sanoo viimeisen sanan.

- 170 Pa: (Tulee.) Täällä on Don Arturo tulossa järjestämään perinnönjakoa.  
171 B: Lähdetään. ([Nuoremmalle] Palvelijattarelle) Sinä alat kalkita pihaa. (La Poncialle.) Ja sinä hoidat suureen kirstuun kaikki vainajan vaatteet.  
172 P: Joitain niistä voisimme antaa pois.  
173 B: Ei yhtä ainutta nappia! Ei edes sitä liinaa, jolla me peitimme hänen kasvonsa.  
174 (Lähtee hitaasti ja katsoo menessään palvelijattariaan.)  
175 (Palvelijattaret lähtevät hänen jälkeensä.)  
176 Amelia ja Martirio tulevat. (mt. 13)

Otannasta tulkitsen, että palvelijoiden dramaturgisena tehtävänä on miellyttää emäntää.

Replikeissä 177-199 (mt. 13-15) Martirio ja Adela tunnustavat, että he molemmat rakastavat Pepeä. *Bernardan Alban talossa* on yhteisöstä muualle haluavia hahmoja. Myös Ponciaa kalvaa halu lähteä. Kristeva sanoo, että muukalainen käyttäytyy usein uhkaavasti ja on menettänyt äitinsä (Kristeva 1988, 16). Ensimmäisessä kohtauksessa Poncia puhuu uhkaavasti. (BAT 34) Myöhemmin hän arvostelee Poncian äitiä kovin sanoin, mistä muukalainen kimpaantuu. Idea toimii teemassa, onhan Bernardan ja tytärten välillä synkkä suhde.

Bernarda saa tietää, että Angustias perii paljon rahaa isältään. Poncia muistuttaa Bernardaa siitä monta kertaa, ja vaikuttaa myötätuntoiselta, jälleen omaan asemaansa alistuneelta. Replikkien 279-285 (mt. 16-19) aikana Poncian subjekti muuttuu. Bernarda raivostuu Angustiasille, joka on ehostanut itseään isänsä kuolinpäivänä. Bernarda lyö Angustiasia; Poncia moittii emäntäänsä. Hän puolustaa vanhinta tytärtä eli muukalainen vaikuttaa taas uhmakkaalta.

286 P: Bernarda, älä ole niin turhantarkka!

287 B: Vaikka minun äitini on hullu, minulla on kaikki aistit tallella ja tiedän tarkalleen mitä teen. (mt. 19)

Muut tyttäret tulevat ja Bernarda kieltää mitään tapahtuneen. Nuorempi palvelijatar ja Maria Josefa tulevat, ja Bernarda käskee nuorempaa palvelijatarta sekä muita henkilöitä viemään isoäidin heti takaisin huoneeseensa. Äsken kaikki vastustivat Bernardaa, nyt diskurssi muuttuu jälleen. Kaikki henkilöt ryhtyvät raahaamaan Maria Josefaa pois; tyttäret ja palvelijattaret asettuvat Bernardan puolelle totellessaan tätä. Nyt Maria Josefaan suhtaudutaan kuin vieraaseen, outoon. Ja kuin muukalainen ikään, sanoo Maria Josefa puolestaan seuraavaksi suoraan, mistä tässä kaikessa oikein on kysymys.

297 MJ: Minä karkasin, koska minä tahdon mennä naimisiin kauniin miehen kanssa meren rannalla, koska miehet täällä pakoilevat naisia.

298 B: Olkaa vaiti, äiti!

299 MJ: Enpä, en ole vaiti, näiden naimakuumeisten vanhojenpiikojen keskellä. [--]

300 B: Teljetkää hänet huoneeseensa!

301 MJ: Anna minun mennä, Bernarda!

302 (Palvelijatar tarttuu Maria Josefaan.)

303 B: Auttakaa tekin häntä.

304 (Kaikki yhdessä raahaavat vanhusta.)

305 MJ: Minä haluan pois täältä! Minä haluan mennä naimisiin meren rannalla, meren rannalla! (mt. 20-21)

Aineiston sosiaalisen todellisuuden pukee sanoiksi höppänä isoäiti. Hänestä tulee aitoudessaan kaikkien talossa olevien alistettujen ääni. Kiinnostava ratkaisu kirjailijalta; Bernarda Alban taloon on muodostunut vähitellen oma kieroutunut sosiaalinen todellisuutensa, ja Lorca kirjoittaa talon vanhimman asukkaan, päähenkilön äidin repliikiksi koko tekstin kiteytymän, eli näytelmän ongelman.

Tämän Luvun kirjoitan vielä esimerkin siitä, että palvelijatar on useimmiten läsnä tilanteissa kuulemassa kaiken ja siten uhmaa päähenkilön toiveita. Bernarda ei halua, että vieraat tietävät hänen ja hänen tyttäriensä asioista.

Tytärten selonteot 200-255 (mt. 15-17) käsittelevät Pepen ja Angustiasin naima-aikeita; niistä keskustelevat Amelia, Martirio ja Magdalena. Pepen rakastettu Adela saapuu ja tyttäret kertovat hänelle salaisuuden. Samaan aikaan saapuu muukalainen, tällä kertaa nuorempi palvelijatar, kuulemaan kohtauksen huippuhetket. Hän uhmaa Bernardaa myös kehottamalla Adelaä menemään katsomaan Pepeä ikkunasta. (vrt. mt. 19/269)

- 256 Ad: (Alkaen itkeä vihasta.) [--] Minä en voi olla teljettynä. [--]; huomenna minä pukeudun vihreään pukuuni ja lähden maantielle. Haluan pois!
- 257 Mag: (Nuhtelevasti.) Adela!
- 258 Pa: Tyttö parka! Kuinka kiintynyt hän olikaan isäänsä... (Menee.)
- 259 Mar: Shh! Hiljaa!
- 260 Am: mikä tapahtuu meistä yhdelle, tapahtuu meille kaikille.
- 261 Mag: Palvelijatar oli vähällä kuulla kaiken.
- 262 (Palvelijatar tulee.)
- 263 Pa: Pepe el Romano näkyy tulevan kujan päässä.
- 264 (Amelia, Martirio ja Magdalena säntäävät liikkeelle.)
- 265 Mag: Mennään katsomaan!
- 266 (Menevät nopeasti.)
- 267 Pa: Etkö sinä mene?
- 268 Ad: En välitä.
- 269 Pa: Kun hän kääntyy kulmalta, hänet näkee sinun huoneesi ikkunasta parhaiten. (Menee.)
- 270 [Adela menee.] (mt. 19)

Mitä nuorempi palvelijatar oikeastaan toivoo kommentillaan? Otannan alussa Adelan saama tieto Angustiasin naimisiinmenosta on näytelmän toinen käännekohta. Palvelijatar itse asiassa juonii usuttamalla Adelaä Pepen perään, ja palvelijattaren repliikin jälkeen Adela menee. Muukalainen toimii siten juonittelijana, draaman ongelman lopputuloksen edistäjänä, kun hän on Adelan, toisen päähenkilön puolella. Ekspositiossa Poncia on kertonut, että Magdalena oli tyttäristä isälleen läheisin. Nuorempi palvelijatar väittää (mt. 19/258) repliikillään, että Adela rakasti eniten isäänsä. Näin annetaan ristiriitaista tietoa ja muukalainen toimii draaman edistäjänä, sillä juonittelu ja juoni ovat näytelmien sielu. (vrt. Hohti & Sihvola 1997, 165)

## 3.2 Toinen näytös

Ensimmäisen näytöksen käänteenä voidaan perustellusti pitää perinnönjakoa, jossa kaikki isännän rahat menevät Angustiasille. Tämä lisää Bernardan happamuutta ja kiristää tyttärien keskinäisiä välejä – käänne aiheuttaa ristiriitaa. Käänteen jälkeen alkaa alamäki, laskeva toiminta, jossa eritellään sitä, mitä käänne näytelmän ihmisissä aiheutti. Toinen näytös on näytelmän pisin kohta, siinä on eniten dialogia.

Aristoteleen (Hohti & Sihvola 1997, 237) mukaan juonen perusosia ovat peripeteia eli käännekohta, anagnōrisis eli tunnistaminen tai totuuden valkeneminen ja kärsimys. Käännekohta on näytelmän dynamiikkaa rytmittävä elementti, ja se suuntaa juonen jännitteen uudelleen. Käänteen ja tunnistamisen vaikutus on tehokkain, mikäli ne johtuvat loogisesti toisistaan, ja ovat samalla odottamattomia ja yllätyksellisiä. Jos juoni on ikään kuin yksinkertainen, se kuvaa yhtenäisen kokonaisuuden muodostamaa toimintaa siten, että muutos tapahtuu ilman peripeteiaa tai anagnōrisista. Monimutkaisessa juonessa näistä vähintään toinen esiintyy. Viimeinen käänne ja tunnistaminen tapahtuvat aineiston kolmannessa näytöksessä. Loppuratkaisu alkaa kuitenkin muotoutua jo ensimmäisessä käännekohdassa. Aristoteleelle (Reitala & Heinonen 2001, 34) oli hyvin tärkeää, että loppuratkaisu oli yhdenmukainen: joko onnesta onnettomuuteen tai päinvastoin. Aineistossa todellisuus rakentuu koko ajan kohti onnettomuutta.

### 3.2.1 Seksuaaliset fantasiat ja peittely

Seuraavassa näytelmäotteessa muukalaisidentiteetti vaikuttaa vallasta ja tosi minä - diskurssista. Ennen tätä kohtausta on kerrottu, että moni tyttäristä haaveilee Pepestä, vanhimman tyttären, Angustiasin, sulhasesta. Poncia tietää asiasta, Bernarda ei. Oteessa tyttäret puhuvat Adelasta. Poncia puuttuu replikointiin, koska hän luulee, että hänellä on tarkempaa tietoa Adelasta kuin muilla.

- 312 P: Häntä vaivaa jokin. Hän värisee ja säikkyy ja on rauhaton niin kuin hänellä olisi sisilisko rintojen välissä.
- 313 Mar: Häntä ei vaivaa sen enempi eikä vähempi kuin mikä vaivaa meitä kaikkia.
- 327 P: Kello oli yksi yöllä ja maan pinnasta nousi tulenkielekkeitä. Minäkin nousin katsomaan. Angustias oli vielä Pepen kanssa ikkunassa.
- 333 P: Mutta minä kyllä kuulin hänen lähtevän vasta neljän tienoilla.
- 334 A: Se ei ollut hän.
- 335 P: Minä olen varma siitä.
- 336 Am: Siltä minustakin tuntui.
- 337 Mag: Merkillistä!
- 338 (Tauko.)
- 339 P: Kuule Angustias: mitä hän sanoi, kun hän tuli ensi kertaa sinun ikkunasi luo?
- 340 A: Ei mitään. [--]
- 351 P: No, puhuiko hän muuta?
- 352 A: Hänhän se kaiken puhuikin.
- 357 P: Tuollaista sattuu niillekin, joilla jo on vihiä asioista, jotka puhua lavertelevat ja heiluttavat käsiään, Kun minun mieheni, Evaristo el Colín tuli ensi kertaa minun ikkunani luo... Ha, ha, ha. (BAT 24)

Aluksi muukalainen on väärässä, mutta silti koko ajan hyvin halukas tietämään kaikkien henkilöiden asiat. Tällainen kiinnittymisen tarve voi olla tyypillistä muukalaiselle. Kristevan (1988, 18) mukaan muukalaista vaivaa pirstoutuneisuus ja häneltä puuttuu omat juuret. Kiinnittymällä yhteisöön Poncia voisi ”saada uudet juuret”.

Seuraavaksi diskurssi vaihtuu, sillä Poncian seksuaaliset fantasiat saavat vallan. Subjekti on edelleen suorapuheinen ja sosiologinen, mutta siinä on piirteitä postmodernistakin subjektista.

- 358 Am: Mitä tapahtui?
- 359 P: Oli hyvin pimeää. Minä näin hänen astuvan lähemmäksi ja tullessaan ikkunani luo hän sanoi minulle: ”Iltaa.” ”Iltaa”, minä vastasin, ja sitten me emme pukahtaneetkaan yli puoleen tuntiin. Minä olin jo yltä päältä hiessä, Sitten Evaristo

hivuttautui lähemmäksi ja lähemmäksi, niin kuin olisi aikonut tulla ristikon läpi ja sanoi hyvin matalalla äänellä: ”Tulehan, että saan tunnustella sinua!”

- 360 (Kaikki nauravat.)
- 361 (Amelia nousee ja menee ovelle kuulostelevaan.)
- 362 Am: Huh, minä luulin, että äiti oli tulossa.
- 363 Siitpä olisi riemu noussut!
- 364 (Nauravat edelleen.)
- 365 Am: Shh... Meidät voidaan kuulla!
- 366 P: Sittenmin hän käyttäytyi oikein kunnolla. Sen sijaan, että hän olisi ryhtynyt mihinkään muuhun, hän omistautui häkkilintujen vaalimiseen aina kuolemaansa asti. Teidän, jotka olette naimattomia, tulee tietää, että kaksi viikkoa häiden jälkeen mies lähtee sängystä pöytään ja sitten pöydästä kapakkaan, ja joka ei siihen mukaudu saa itkeä itsensä näännyksiin loukossaan.
- 367 Am: Sinä mukauduit.
- 368 P: Minä osasin käsitellä häntä.
- 369 Mar: Onko se totta, että sinä toisinaan löit häntä?
- 370 P: On, vähällä etten iskenyt häntä silmäpuoleksi.
- 371 Mag: Tuollaisia kaikkien naisten pitäisi olla.
- 372 P: Minä olen käynyt sinun äitisi koulun. Kerran mieheni sanoi minulle, mitä hän nyt mahtoikaan sanoa, ja minä tapoin kaikki hänen häkkilintunsa huhmaren nuijalla.
- 373 (Kaikki nauravat.) (BAT 25-26)

Häkissä elävät nuoret naiset nauravat vapautuneesti, kun äiti ei ole kuulemassa. He nauravat rakkauden ansiosta. Nauruun heitä yllyttää postmoderni subjekti, joka on melankolinen, ja jolle seksuaaliset fantasiat ovat tärkeitä. Tilanteen keskeyttää nuorempi palvelijatar tuomalla viestin päähenkilöltä.

- 395 Pa: (Tulee.) Bernarda kutsuu teitä. Pitsikauppias on tullut. (mt. 26)

Toinen muukalaishahmo näyttäytyy nyt viiden minuutin vierailijana.



Tyttäret menevät ja Poncia alkaa toimia toisen päähenkilön, Adelan, katalysaattorina. Aiemmin Poncia on jo antanut informaatioita Adelasta väittämällä häntä sairaaksi. (vrt. mt. 25/377)

- 399 P: Hänhän on sinun sisaresi [Martirio], ja lisäksi se, joka rakastaa sinua eniten.  
400 Ad: Hän seuraa minua kaikkialle. [--] Minä annan itseni sille, jota minä rakastan.  
401 P: (Hiljaa ja merkitsevästi.) Pepe el Romanolle. Niinhän?  
402 Ad: (Yllätettynä.) Mitä sinä tarkoitat?  
403 P: Sitä mitä sanon, Adela.  
404 Ad: Ole vaiti!  
405 P: (Äänekkäästi.) Luuletko, etten ole huomannut?  
406 Ad: Puhu hiljempaa!  
407 P: Heitä sikseen ne ajatukset!  
408 Ad: Mitä sinä niistä tiedät?  
409 P: Me vanhat näemme seinien läpi. Minne sinä menet öisin, kun nousest vuoteeltasi?  
410 Ad: Sinun pitäisi olla sokea!  
411 P: Minulla on pää ja kädet silmiä täynnä silloin kun siitä on kysymys, mistä se nyt on. Vaikka mieltäisi pääni puhki, en ymmärrä mitä sinulla on mielessäsi. Miksi sinä laittaudut puolialastoman avoimeen, valaistuun ikkunaan, kun Pepe tuli toista kertaa puhumaan sisaresi kanssa? (mt. 27)

Poncia on kiinnostunut Adelan rakkauselämästä, melkein pä intiiimillä tasolla. Seksuaaliset fantasiat ovat tyypillisiä postmodernille subjektille. Poncia saa Adelan itkemään.

- 412 Ad: Se ei ole totta!  
413 P: Älä ole kuin pienet lapset. Anna sisaresi olla, ja jos pidätkin Pepe El Romanosta, hillitse itsesi.  
414 (Adela itkee.)  
415 P: Kuka sitä paitsi väittää, ettet sinä voisi mennä naimisiin hänen kanssaan? Siskosi Angustias on kivulloinen. Hän ei kestä ensimmäistä synnytystänsä. Hänellä on kapea lantio, hän on vanha ja tiedän kokemuksesta sanoa, että hän tulee menehtymään. Sitten Pepe tekee samoin kuin kaikki tämän seudun leskimiehet: hän

menee naimisiin nuorimman ja kauneimman tyttären kanssa, ja se olet sinä. Elätä tätä toivoa, unohda hänet, tee mitä tahansa, mutta älä nouse Jumalan lakeja vastaan. (mt. 27-28)

Poncía muuttuu empaattiseksi ja keksii lohdutuksen Adelalle. Lohtu voidaan ajatella myös keinona saada Adela unohtamaan Pepe. Kristevan (1988, 20) mukaan muukalainen on menetetyin tilan surumielinen rakastaja ja uneksija. Ehkä Poncía on hieman kateellinen Adelan onnesta. Toisaalta seuraavasta otannasta tulee vaikutelma, että Poncía pyrkii sovittelemaan tilannetta niin, ettei kukaan joudu vaikeuksiin. Poncían identiteetissä näkyy minä, jolle arvot ovat tärkeitä. Tämä ja edellisestä otannasta käy myös ilmi Poncían tapa toimia päähenkilön katalysaattorina.

416 Ad: Ole hiljaa!

417 P: En ole!

418 Ad: Hoida omat asiasi, nuuskija, kavaltaja!

419 P: Minun täytyy olla sinun varjosi.

420 Ad: Sen sijaan, että siivoaisit taloa ja rukoilisit vainajiesi puolesta, sinä pengot kuin vanha emakko naisten ja miesten asioita tahriaksesi ne sitten kuolallasi.

421 P: Minä vartioin! Etteivät ihmiset saa aiheutta sylkäistä tämän talon portin kohdalla. (BAT 28)

Näin painokkaasti argumentoi työpaikkaansa ja työnantajiaan Poncía, joka on puolet elämästään työskennellyt Bernardan talossa. Poncía joutuu kuitenkin koville Adelan kanssa ja tulee paljastaneeksi oman julmuutensakin.

422 Ad: Mikä suuri laupeus sinut on äkkiä vallannut minun sisartani kohtaan?

423 P: Minä en suosi enkä syrji ketään teistä, mutta minä haluan elää kunniallisessa talossa. En halua saada tahraa vanhoilla päivilläni!

424 Ad: [--] En vain sinun ylitsesi, joka olet palvelija, vaan myös äitinikin ylitse olen valmis astumaan sammuttaakseni tämän tulen, joka polttaa minua päästä jalkoihin. Mitä sinä voit kannella minusta? [--] Minä olen ovelampi kuin sinä!

425 P: Älä haasta minua kilpasille, Adela, älä tee sitä. Sillä minä osaan huutaa, sytyttää valoja ja panna kellot soimaan.

426 Ad: [--]Kukaan ei voi estää tapahtumasta sitä, minkä täytyy tapahtua.

- 427 P: Niinkö paljon sinä välität siitä miehestä?  
428 Ad: Niin paljon!  
429 P: Minä en voi kuunnella sinua.  
430 Ad: Sinun on pakko kuunnella! Minä olen pelännyt sinua. Mutta minä olen jo sinua voimakkaampi! (BAT 26-29)

Otannasta näkyy, että Poncia toimii Adelankin – toisen päähenkilön – katalysaattorina. Poncia pyrkii estämään Adela, koska muukalaiselle arvot ovat tärkeitä. Nyt Poncian identiteetissä näkyy hyvin sosiologinen subjekti, joka on interaktiivinen. Se herää vuorovaikutuksessa ja myös vaikuttuu siitä. Tällöin muukalainen on suorapuheinen. Poncia ei välitä myöskään omasta statuksestaan, eli siitä, että hän on myös Adela-tyttären palvelija. Seuraavassa kuvauksessa diskurssi vaihtuu jälleen, sillä Poncia peittelee Adelan salaisuutta eli siirtyy hänen puolelleen. Poncian äskeinen sovitteleva minä palaa ydin minän tasolle, katkeraksi, eli sosiologinen subjekti muuttuu valistuksen subjektiksi.

- 431 (Angustias tulee.)  
432 A: Taasko te kiistelette?  
433 P: Se on selvä. Hän kun haluaisi väen väkisin lähettää minut tällä helteellä kauppaan ostamaan ties mitä. (BAT 29)

Kristeva (1988, 17) sanoo, että muukalainen pukee tarvittaessa ylleen naamion ja teeskentelee. Angustiasin mentyä Poncia riisuu palvelijattaren naamionsa, koska seuraavaksi hän ottaa taas valta-aseman Adelaan uhkailemalla tätä.

- 437 Ad: Eikä hiiskahdustakaan tästä!  
438 P: Sepä nähdään! (BAT 29)

Kun tyttäret puhuvat morsiuslakanoista, pitseistä ja keikistelystä, jatkaa Poncia valehtelua ja alkaa myöhemmin piikitellä tyttäriä suorapuheisesti. Seuraavassa otannassa Poncian subjekti on enimmäkseen postmoderni ja sosiologinen.

- 447 P: Eihän kukaan näe meitä yöpaidassa.

- 448 Mar: (Vihjailevasti Adelaan katsoen.) Miten milloinkin.
- 449 P: Nämä pitsit ovat kauniita lastenmyssyihin. Saapa nähdä käyttäkö Angustias niitä nyt omissaan. Jos hän alkaa saada lapsia, teillä riittää neulottavaa aamusta iltaan.
- 450 Mag: Minä en aio neuloa pistoakaan.
- 451 Am: Ja vielä vieraille lapsille. [--]
- 452 P: Parempia he ovat kuin te. Heiltä päin kuuluu sentään edes naurua ja tappelunnujakkaa.
- 453 Mar: Mene sitten heille palvelukseen.
- 454 P: En mene. Minun osakseni on jo annettu tämä luostari. (BAT 30)

Kristeva (1988, 15) sanoo, ettei onnellista muukalaista ole, koska hän haluaa aina muualle. Poncia väittää tyttärille, ettei halua lähteä ”tästä luostarista”. Poncia pyrkii ehkä olemaan hauska, mutta on silti traaginen. Kristeva (mt. 32) sanoo, että muukalainen on ironikoista parhain, koska hän on itse asiassa aina muualla.

Seuraavaksi näyttäytyy postmoderni subjekti, kun Poncia unelmoi rakkaudesta. Suvereeni minä kertoo muistonsa ja tietonsa rakkautta janoaville tyttärille. Poncian identiteetti määrittänyt nyt historiallisesti ja hän luo konnotaation melankolisesta, mutta uhmakkaasta muukalaisesta.

- 455 (Kuuluu kaukaista kellonsoittoa.)
- 456 Mar: Miehet siellä palaavat pelloilta. [--]
- 464 P: Ei missään ole sen hauskempaa kuin pelloilla tähän aikaan vuodesta.  
Leikkuuväki tuli eilen aamulla. Neljä-, viisi-, kuusikymmentä komeaa miestä.
- 465 Mag: Mistä päin he tulivat?
- 466 P: Hyvin kaukaa. He tulivat vuoristosta. Iloluontoisia! Iho kuin paahtunutta puuta!  
He huutelivat ja viskelivät kiviä. Viime yönä kylään tuli paljettipukuinen nainen, joka tanssi hanurin tahdissa, ja viisitoista leikkumiestä sopi hänen kanssaan menosta oliivilehtoon. Minä näin heidät matkan päästä. Sopimusta hieroi vihreäsilmainen poika, salskea kuin vehnälyhde.
- 467 Am: Onko tuo totta?
- 468 Ad: Onko sellainen mahdollista?

- 469 P: Joitakin vuosia sitten täällä kävi samanlainen nainen, ja minä itse annoin vanhimmalle pojalleni rahaa mennä hänen mukaansa. Miehet tarvitsevat sellaista.[Kuuluu miesten laulu.]
- 485 P: Mikä laulu![-]
- 489 P: Nyt he kääntyvät kulmalta.
- 490 Ad: Mennään katsomaan heitä minun huoneeni ikkunasta.
- 491 P: Varokaa raottamasta sitä liikaa, he saattavat töytäistä sitä, nähdäkseen kuka katsoo. (BAT 31-32)

Postmoderni subjekti näyttäytyy seksuaalisina fantasioiden yhteydessä, mutta myös Poncian avoimuutena ja kiintymisenä yhteisöön. Poncia jakaa tyttärille fantasioitaan, joten teemojen kannalta edellinen kohta on varsin olennainen. Tytärten toivo vapaudesta tulee esiin suorapuheisen muukalaisen avustuksella. Poncia toimii tavallaan tytärten ajatusten ohjailijana. Hän ei peittele omia tunteitaan – ei kokemuksiaan, ei kertomuksiaan. Hän kertoo avoimesti rakkaudesta omaan mieheensä. Hän toimii, kuten äidin kuuluisi toimia. Hän toimii ystävänä, naisena, joka välittää näistä tyttäristä. Muukalainen on kertomuksillaan osa yhteisöä ja yhteisöön kiintynyt muukalainen. Muukalainen kannustaa tyttäriä vapautumaan.

Ensin tässä tragediassa ilmaistaan ilon kautta se, mitä tavoitellaan, mutta mitä ei saada. Tyttäret janoavat kuulla kertomuksia rakkaudesta ja miehistä. Naurulla he ilmaisevat sisintään ja helpotusta siitä, että paha olo on sanottu ääneen. Timo Varpio muistuttaa valtamekanismista, jossa alamaiset on alistettu ja hiljennetty.

Huono itsetunto ja rajaton valta on vaarallinen yhdistelmä: kukaan ei uskalla kertoa keisarille totuutta, koska hallitsijansa nolatessaan sanansaattaja todennäköisesti menettäisi oman päänsä. Pelko estää ihmisiä avaamasta suutaan. Satu keisarin uusista vaatteista kertoo itse asiassa valitettavan realistisesti totalitaarisen järjestelmän valtamekaniikasta. (Varpio 2001, 157)

Näytelmän ongelmaratkaisuyritykset etenevät uuteen konfliktiin. Angustiasilla ollut kuva Pepestä on kadonnut. Kukaan ei tunnusta ottaneensa kuvaa.

- 528 A: Kun Pepe tule, minä kerron hänelle.  
529 P: Älä kerro, sillä se löytyy kyllä. (BAT 34)

Poncia yrittää estää Angustiasia ja Bernarda lähettää Poncian etsimään kuvaa. ”Juoksutyttö” tehtävät sopivat palvelijalle.

- 542 [La Poncia löytää kuvan ja tuo sen Bernardalle.]  
543 B: Mistä sinä löysit sen?  
544 P: Se oli...  
545 B: Sano kakistelematta.  
546 P: (Kummissaan.) Se oli Martirion lakanoitten välissä. (BAT 35)

Poncia ei sittenkään tiedä kaikkea, mitä talossa tapahtuu, vaikka uskotteleekin niin. Bernarda raivostuu kuvan takia Martiriolle ja käy häneen käsiksi. Poncia puolustaa väkivallan uhria, siis ollen väärinkohdeltua ihmistä.

- 553 P: Älä nouse äitiäsi vastaan. (mt. 35)

Poncialla on monta syytä edelliseen repliikkiin. 1. Hänellä on vastikään ollut leppoisa hetki tyttärien kanssa ja hän on ollut yhteisöön kiintynyt. 2. Muukalainen voi pukea ylleen naamion ja teeskennellä. 3. Poncia toimii päähenkilöiden katalysaattorina, ei ole kummarkaan puolella täysin selkeästi. Hänen tehtävänsä on toimia dynamona, eli edellisellä repliikillä hän itse asiassa vie draamaa eteenpäin, sillä hän tietää totuuden, muttei kerro sitä. Tämä synnyttää jännitettä henkilöiden välille.

Tähän päättyy jakso, jonka aiheena ovat olleet seksuaaliset fantasiat ja niiden peittely. Tilanne päättyy, kun äiti komentaa tyttäret pois. Bernarda ja Poncia jäävät kahden.

### *3.2.2 Opastaminen*

Tässä luvussa sekä Poncia että Bernarda johtavat keskustelua vuorottelen, ja toimivat opastajina. Välillä Bernarda pyytää ”opastusta”, mutta ei ota sitä vastaan, ja diskurssi

muuttuu. Otanta alkaa Poncian selonteolla, jossa hän pyytää lupaa argumentoida edellistä ristiriitatilannetta. Hän haluaa opastaa emäntäänsä. Tilanteiden näkeminen moraalisesti oikeasta näkökulmasta ja kommentoiminen oli myös antiikin kuoron tehtävä. Se on tavallista muukalaisellekin, joka näkee kirkkaammin kuin emäntänsä, ja haluaa osallistua yhteisön elämään, koska on siihen kiintynyt.

Sosiologinen subjekti on nyt suorapuheinen ja interaktiivinen. Tässä positiossa subjektille on tyypillistä, että minä sovittelee. Sekä Hallin että Kristevan mukaan tällä tavoin toimivalle identiteetille arvot ovat tärkeitä.

575 P: Saanko minä sanoa jotakin?

576 B: Sano pois. Ikävä kyllä sinä kuulit kaiken. Ei ole koskaan hyväksi, että on vieras ihminen perheen keskellä.

Diskurssianalyysin (Jokinen et al. 1999, 30) mukaan selonteot voivat viitata paitsi arvostusta ilmaiseviin argumentteihin myös realiteetteihin. Poncia ei anna Bernardan piikin kuitenkaan pistää vaan sanoo, miten asiat hänen mielestään ovat. Kristevan (1988, 17) kopeilla isännillä ei ole etäisyyttä asiaan.

577 P: Minkä näin, sen näin.

578 B: Angustias on naitettava heti.

579 P: Totta kai, hänen on mentävä tiehensä täältä. (BAT 37)

Poncian identiteetti suturoi tilanteessa sekä uhmakkaan muukalaisen eli postmodernin subjektin että myötäilevän, sovittelevan minän eli sosiologisen subjektin tasoilla.

580 B: Ei hänen. Sen miehen!

581 P: Se on selvä. Sen miehen on pysyttävä loitolla täältä. Ajattelet oikein.

582 B: En ajattele. On asioita, joita ei voi eikä saa ajatella. Minä määrään. (mt. 37)

Diskurssi muuttuu oikeastaan heti selonteon alussa, kun Poncia myötäileekin Bernardan sanomisia. Diskurssianalyysin (Jokinen et al. 1999, 45) mukaan avausseleonteot voivat olla ristiriitaisiakin.

Seuraavassa kuvauksessa Bernarda ottaa ylästatuksen ja muukalainen vastustaa sitä.

- 583 P: No, luuletko, että hän haluaa lähteä?  
584 B: (Nousten seisomaan.) Mitä sinä haudot päässäsi?  
585 P: Hän menee tietysti naimisiin Angustiasin kanssa.  
586 B: Puhu, minä tunnen sinut kyllin hyvin tietääkseni, että sinulla on puukko hihassa minun varalleni.  
587 P: En olisi ikinä uskonut, että neuvoa nimitettäisiin murhaksi.  
588 B: Onko sinulla jokin varoitus minulle, vai?  
589 P: Minä en syytä. Minä sanon vain: avaa silmäsi niin näet.  
590 B: Näen mitä?  
591 P: Sinä olet aina ollut ovela. Sinä olet erottanut ihmisten huonot puolet kymmenen peninkulman päästä; usein luulin että sinä pystyit lukemaan ajatuksia. Mutta lapset ovat lapsia. Nyt olet sokea. (BAT 37)

Sovitteleva muukalainen on itse näkijä ja muukalainen toimii nyt opastajana.(vrt. kuvio 3) Kristevan (1988, 17) mukaan kopeilla isännillä ei ole etäisyyttä asioihin. Poncia väittää näkevänsä paremmin kuin kopea emäntänsä. Bernarda ei kuitenkaan ota vihjettä tosissaan. Seuraava diskussio on uhkaava kummankin puhujan näkökulmasta. Poncia uhmaa ja kysyy asioita suoraan, joten hänen subjektinsa on sosiologinen.

- 592 P: Niinkö arvelet? (Ovelasti.)  
593 B: En minä arvele. Se on niin!  
594 P: Hyvä on. Sinulla on oma paita tässä pyykissä. Mutta jos olisi kyseessä vastapäiset naapurit, mikä silloin olisi kyseessä?  
595 Johan sinä alat hivuttaa puukkoasi terää osiin.  
596 (Jatkuvan säälimättömästi.) Bernarda, tässä on kyse suurista asioista. Minä en halua syytellä sinua, mutta sinä et ole antanut tyttärillesi vapautta. Martirio on lemmenkipeä, sano mitä sanot. Miksi et antanut hänen mennä naimisiin Enrique Humanasin kanssa? Miksi sinä lähetit samana päivänä kun hänen piti tulla ikkunan luo kehotuksen olla tulematta? (BAT 38)

Seuraavaksi otanta, jossa reunaehto (viittaus Poncian huonomaineiseen äitiin) vaikuttaa diskurssin ja subjektiaseman muuttumiseen. Eero Suonisen (Jokinen et al. 1999, 27)



mukaan selontekojen vastaanoton pienetkin sävyvaihdokset virittävät herkästi merkitysantojen muuntumista myöhemmissä selonteoissa. Siitä esimerkki seuraavaksi.

- 597 B: Minun vereni ei sekaannu Humanasien kanssa niin kauan kuin elän.[--]  
598 P: Ja näin sinun käy, kun et luovu kopeudestasi!  
599 B: Minä pidän sen, koska pystyn siihen. Ja sinä et pysyt, koska tiedät varsin hyvin oman alkuperäsi.  
600 P: (Viha äänessään.) Älä muistuta minua siitä. Minä olen jo vanha. Minä olen aina ollut sinulle kiitollinen suojeluksistasi.  
601 B: (Ylpeästi.) Ei näytä siltä. (BAT 38)

Bernardan tuntema sukuviha on saanut aikaiseksi monta vääryyttä, ja kun hän vihjaa Poncian alkuperään, ärsyyntyy muukalaisidentiteetin tosi minä. Muukalainen kiittää myös Bernardaa suojeluksesta – sosiologinen subjekti vaihtuu postmoderniksi, sillä Poncian selonteosta tulee konnotaatio, että muukalainen on kiintynyt yhteisöön. Toisaalta otannassa viitataan muukalaisen alkuperään, eli tosi minään, valistuksen subjektiin, jolloin muukalainen on katkera.

Poncian muuttuu jälleen uhmakkaaksi, kun hänen alkuperäänsä arvostellaan. Poncia on äiditön, hänen äitinsä oli ilotyttö. Poncia on ilmeisen turhautunut siitä, että Bernarda on ilkeä ja kopea. Diskurssi muuttuu kesken otannan, identiteetti suturoi minän rakenteeseen ja muuttaa subjektia postmoderniksi. Tämän aiheuttaa siis ollen vuorovaikutuskumppanin kärjistävä selonteko, joka on eräänlainen reunaehto (mt. 39/604). Äsken sovitteleva muukalaisidentiteetti ärsyyntyy Bernardan kärkkäästä huomautuksesta ja alkaa suturoida. Subjekti muuttuu vähitellen postmoderniksi ja muukalainen muuttuu uhmakkaaksi.

- 602 P: (Lempeyteen verhotulla vihalla.) Martirio unohtaa kyllä tämän.  
603 B: Ja ellei unohda sen pahempi hänelle. Minä en usko, että tämä olisi niitä ”suuria asioita”, joita täällä muka tapahtuu. Täällä ei tapahdu mitään. Sitä sinä kyllä haluaisit! Jos täällä jonakin päivänä jotain tapahtuukin, ole varma, ettei se kulkeudu näiden seinien läpi.

- 604 P: Siitä en ole niinkään varma. Tässä kylässä on muitakin ihmisiä, jotka lukevat kaukaa kätkeytyt ajatukset.
- 605 B: Kuinka sinä nauttisitkaan jos näkisit minut ja tyttäreni matkalla ilotaloon!
- 606 P: Ei kukaan tiedä mihin lopulta päättyy!
- 607 B: Minä tiedän, mihin minä päädyn! Ja mihin minun tyttäreni! Ilotalon pitäköön hyvänään eräs toinen nainen, jo vainaja.
- 608 P: Bernarda, kunnioita sentään minun äitini muistoa!
- 609 B: Älä sitten vainoa minua ilkeillä ajatuksillasi! (mt. 39)

Bernarda ottaa Poncian äidin puheeksi ja subjekti lopettaa opastamisen ja uhmaamisen. Postmoderni subjekti muuttuu tosi minäksi, muukalaiseksi, joka on ”omalla paikallaan” eikä sekaannu talon asioihin.

- 610 P: Parempi on, kun en sekaannu mihinkään. (mt. 39)

Kun Poncia alistuu, on Bernarda tyytyväinen. Sanaharkka jatkuu silti, sillä muukalaisen minälle arvot ovat tärkeitä, eikä päähenkilöiden katalysaattori voi lannistua vielä, sillä näytelmän ongelmaa ei ole ratkaistu. Nyt Poncia pyrkii sovittelemaan tilannetta.

- 611 B: Niin juuri sinun pitäisi olla. Tehdä työsi eikä puhua kenellekään halaistua sanaa. Se on palkollisten velvollisuus.
- 612 Mutta sitä ei voi. Eikö sinusta tunnu siltä, kuin Pepe sopisi paremmin naimisiin Martirion tai... niin, Adelan kanssa!
- 613 B: Ei tunnu.
- 614 P: Adela. Hän on se Romanon todellinen mielitetty!
- 615 B: Asiat eivät koskaan meidän mieleemme mukaan.
- 616 P: Mutta on työn takana muuttaa niiden todellista kulkua. Minusta tuntuu pahalta, että Pepe on Angustiasin kanssa, ja niin tuntuu muistakin, taivaan tuulestakin.. Kukaties he saavat lopulta tahtonsa läpi! (mt. 39)

Poncian uhma nousee vähitellen ja subjekti muuttuu postmoderniksi. Eero Suonisen (Jokinen et al. 1999, 26) mukaan diskurssit omine merkitysulottuvuuksineen ovat jotakin sellaista, johon kielenkäyttäjä voi viitata tai tukeutua. Seuraavassa otannassa

viitataan tyttärien kohteluun. Merkitysulottuvuuksia diskurssilla on selvästi kaksi: Bernardan ja Poncian näkökulmat.

- 617 B: Siihen sitä taas tullaan!... Sinä keksit kaikkesi täyttääksesi minut pahoilla unilla. Minä en halua ymmärtää sinua, sillä jos käsittäisin kaiken minkä sinä sanot, minun olisi pakko raapia sinut riekaleiksi.
- 618 P: Tuskinpa tulee niin käymään!
- 619 B: Onneksi minun tyttäreni kunnioittavat minua, eivätkä ole koskaan asettuneet tahtoani vastaan.
- 620 P: Eivät kyllä! Mutta heti kun päästät heidät irralleen, he karkaavat käsistäsi katolle.
- 621 B: Minä heitän heidät alas muutamalla kivenmurikalle.
- 622 P: Tietysti, tietysti, sinähän olet urhein kaikista!
- 623 B: Minä olen aina pitänyt kunnan tappelusta!
- 624 P: Mutta asiat ovat niin kuin ovat! Ei tarvitse kuin katsoa Angustiasin intoa sulhasensa perään. Ja mies tuntuu myös olevan kuin kissa pistoksissa! Vanhempi poikani kertoi minulle eilen, että kun hän meni puoli viiden aikaan aamulla ohi härkien kanssa, he puhelivat yhä.
- 625 B: Puoli viideltä!
- 626 A: (Tulee.) Se on valhe!
- 627 P: Niin minulle kerrottiin.
- 628 B: Anna kuulua! (BAT 39-40)

Suonisen mukaan (Jokinen et al. 1999, 28) mukaan on olennaista, että ihmiset usein refleктоivat sensitiivisesti sitä, miten sanalliset tai muut heidän tekonsa otetaan vastaan. Edellä kiistellään siitä, kumpi on oikeastaan oikeassa, siitä, mitä talossa tapahtuu ja miten tyttäriä pitäisi kasvattaa. Bernarda puhuu jo tappelusta, ehkä siksi, että näyttää siltä, ettei Poncia pysyy mielipiteessään. Tilanteeseen tulee ensin Angustias ja hänen jälkeensä Martirio ja Adela. Poncia yrittää edelleen varoittaa Bernardaa. Martirio puolustaa Ponciaa ja Adela väittää häntä vastaan.

- 637 B: Mitä täällä oikein tapahtuu?
- 638 P: Pidä varasi, ette pääse siitä selville! Mutta joka tapauksessa Pepe oli sinun talosi ikkunassa neljän aikaan aamulla.

- 639 B: Tiedätkö sen varmasti?  
640 P: Mitään ei tiedä varmasti tässä maailmassa.  
641 Ad: Äiti älkää kuunnelko sellaista, joka tahtoo syöstä meidät kaikki onnettomuuteen.  
642 B: Minä tiedän jo, miten pääsen asioista selville! (BAT 40)

Replikeistä 575-649 on vaikea sanoa, kuka dialogissa on toimija, kuka johdattelee keskustelua. Eero Suonisen (Jokinen et al. 1999, 28) mukaan keskustelussa voi olla meneillään vuorovaikutuskierros, jossa keskusteluun nousee jatkoselontekoja.

Mitä useammasta vuorovaikutuskierroksesta on kyse, sitä mahdottomammaksi käy sen määrittelemisen, kuka on äänessä; toimija, hänen kanssatoimijansa tai yleisönsä vai kulttuuriset diskurssit. Näin ollen monivaiheisten vuorovaikutusketjujen tulkinnaissa on erityisen tarpeellista välttää sellaista jaottelua, joka erottaa yksilön ja hänen ympäristönsä selvärajaisesti toisistaan. (mt. 28-29)

Hall (1999, 28) tähdentää, että identiteetti vaihtuu sen mukaan, miten sitä puhutellaan, ja se muodostuu suhteessa ”merkityksellisiin toisiin”. Bernarda ei usko Ponciaa, vaan solvaa häntä. Poncia loukkaantuu, koska hänen puheitaan ei arvosteta. Vastavetona hän halveksii Bernardaa ja sanoo tätä sokeaksi. Diskurssi vaihtuu, kun palvelija sanoo mielipiteensä valtatuksesta huolimatta. Sisäinen subjekti on uhmakas muukalainen, joka on riisunut naamionsa. (vrt. Kristeva 1988, 18) Diskurssi vaihtui, kun muukalainen uhmasi emäntäänsä neuvomalla. Loppulauseella Bernarda palauttaa kohtausten valtadiskurssiin, jossa päähenkilö on sivuhenkilöön verrattuna hierarkkisesti ylempi keskustelija. (vrt. Jokinen et al. 1999, 80) Silti molemmat vuorovaikutuksen osapuolet tuottavat epätasaista vallanjakoa orientoitumalla ikään kuin luonnostaan käytäntöön, jossa toinen on alempi ja toinen ylempi keskustelija. (mt. 30)

Seuraavassa kahdessa otannassa näkyy palvelijajahmon piirre viiden minuutin vierailijasta: Poncia hakee viestin ja kertoo yksityiskohtaisesti polttavan salaisuuden näytelmän maailmassa, henkisessä ja fyysisessä vankilassa eläville. Poncialla on tärkeä vihje. Hän aavistaa, ettei kaikki ole hyvin ulkopuolisessa maailmassa.

- 643 P: Ja jotakin on tekeillä.
- 644 B: Mitään ei ole tekeillä. Minä synnyin pitämään silmäni auki.
- 647 B: (Ponciale.) Ja sinä huolehdit omista kotiasioistasi.
- 648 PA: (Tulee.) Kujan päässä on ihmisjoukko ja kaikki naapurit ovat porteillaan.
- 649 B: (Ponciale.) Juokse ottamaan selvää, mitä tapahtuu!(mt. 40-41)  
[Poncia menee hakemaan tietoa ja palaa hetken kuluttua tiedon kanssa.]
- 668 P: Se Libradan vanhapiikatyttö on saanut lapsen eikä isästä ole tietoaakaan.
- 669 Ad: Lapsen?
- 670 P: Ja kätkeäkseen häpeänsä hän tappoi sen ja hautasi sen kivien alle, mutta jotkut koirat, joilla on enemmän sydäntä kuin monilla muilla olennoilla, kaivoivat sen esiin ja kuin Jumalan johdattamina veivät sen naisen kynnykselle. Nyt he haluavat tappa hänet. Häntä raahataan katua alaspäin, ja sivuteiltä ja oliivimailta tulee juoksujalkaa miehiä karjahdellen niin että maa järähtelee. (BAT 42-43)

Poncian subjektiasemat vaihtuvat yhtämittaa toisen näytöksen kohtauksissa. Subjekti liukuu kaikilla muukalaisidentiteetin tasoilla. Kolmannessa näytöksessä Poncian subjekti on enimmäkseen interaktiivinen ja avoin.

### 3.3 Kolmas näytös

*BAT* on tarina totalitaarisesta vallasta, jossa muukalainen uhmaa hallitsijaa kertomalla totuuden hallitsijan itsevallasta suoraan hänelle itselleen. Viimeisessä näytöksessä Poncia jatkaa vihjailemista ja opastamista, mutta lopulta hän (roolihenkilönsä dramaturgian takia) antaa tapahtumien edetä surulliseen loppuunsa.

Poncia pyrkii aluksi myös suojelemaan emäntäänsä – jolta on saanut turvapaikan – ja tekee sen siksi, ettei mitään kamalampaa enää tapahtuisi talon asukkaille. Miksi muukalainen haluaa suojella talon asukkaita? Kristevan (1988, 19) mukaan muukalainen voi kiintyä vieraaseen yhteisöön.

Muukalainen ei myöskään pelkää ”päänsä menettämistä”. Periaatteessa hänellä ei ole mitään menettävää. Uhmakas muukalainen on suorapuheinen, suvereeni yhteisöä kohtaan ja sosiologinen ymmärtäessään vallan pitämisen oikut yhteisössä ja erottaessaan tilanteista oikean ja väärän. Tästä esimerkkinä on seuraavaksi Bernardan ja kyläilemässä olevan Prudencian keskustelu, johon Poncia puuttuu toistamiseen. Kiinnostavaa on sekin, että sekä Prudencia että Poncia ovat vieraita Bernarda Alban talossa. He molemmat ovat muukalaisia ja mielistelevät emäntää.

697 PR: Sinä olet osannut kartuttaa karjaasi.

698 B: Rahalla ja mieliharmilla.

699 P: (Keskeyttäen.) Hänellä on paras karja näillä seuduilla. Sääli, että hinnat ovat niin alhaalla.

700 B: Ottaisitko vähän juustoa ja hunajaa?

701 PR: Minä olen kylläinen.

702 (Kuuluu uusi jysähdyks.)

703 P: Herrajumala!

704 PR: Minulla ihan hypähti sydän rinnassa. (BAT 45)

Keskustelusta käy ilmi, että Bernarda utelee tietoja ulkopuolisesta maailmasta. Samaan aikaan talon seinää potkii ori. Keskustelu vaikuttaa metaforalta, ikään kuin puhe olisi Bernardan tytäkatraasta ja miehistä kuin karjasta. Seuraavan esimerkin lopussa olevalla repliikillä (mt. 45/704) vihjataan näytelmän loppuun, jossa Adela kuolee karjatarhassa. Bernarda hermostuu jysähdyksestä ja alkaa huutaa reneille. Sitten puhutaan Angustiasin naimisiinmenosta.

724 PR: Huonekalut ovat kuulemma vallan suurenmoiset.

725 B: Yli neljätuhatta Pesetaa minä olen pannut niihin.

726 P: (Puuttuen keskusteluun.) Kaikkein hienoin on peilikaappi! (mt. 46)

Poncia ikään kuin alleviivaa emäntänsä jaloutta, vaikkei se sellainen olekaan. Tämän otannon jälkeen äiti antaa Angustiasille aviollisia neuvoja ja keskustelee sävyisesti, mutta hallitsevasti tyttäriensä kanssa. Tyttäret menevät nukkumaan. Bernardan vuorovaikutuskumppaniksi tulee Poncia. Naisten edellinen diskussio oli riitaisa:

palvelija vastusti uhmakkaasti emäntäänsä ja molemmat herjasivat toisiaan. Nyt Poncia haluaa ikään myös miellyttää emäntäänsä, ja se tekee hänen subjekti-asemastaan postmodernin – subjekti on empaattinen ja yhteisöön kiintynyt.

- 800 P: (Tulee.) Täälläkö sinä vielä olet?
- 801 B: Nautiskelen tästä hiljaisuudesta, enkä onnistu millään näkemään niitä ”suuria asioita”, joita täällä sinun mukaasi tapahtuu.
- 802 P: Bernarda, annetaan sen asian olla.
- 803 B: Tässä talossa ei ole mitään epäselvyyksiä missään asiassa. Minun valvontani yltää kaikkeen.
- 804 P: Päältä katsoen ei tapahdu mitään. Se on totta. Sinun tyttäresi elävät kuin kaappiin lukittuina. Mutta et sinä eikä kukaan mukaan pysty valvomaan, mitä ihmisten sisällä tapahtuu.
- 805 B: Minun tyttäreni hengittävät rauhallisesti.
- 806 P: Se liikuttaa sinua, joka olet heidän äitinsä. Minulla on kylliksi palvelustyössäni.
- 807 B: Sinä olet ruvennut vaiteliaaksi.
- 808 P: Olen omalla paikallani ja kaikessa rauhassa.(mt. 50)

Eero Suonisen (Jokinen et al. 1999, 27) mukaan selonteot eivät ole yksiselitteisiä ja vuorovaikutuskumppanilla on olennainen panos selontekojen muotoutumisessa. Otannassa näkyy, miten keskustelu viriää ja etenee sen perusteella, mitä toinen sanoo. Arja Jokinen (mt. 50) sanoo, että diskurssianalyysi soveltuu vuorovaikutusaineistojen ja tekstien analysoimiseen. Näytelmä on vuorovaikutusaineisto, jossa on keskustelujä.

Diskurssianalyysi antaa myös komponentteja identiteetin tutkimiselle. Identiteetin voi Arja Jokisen ja Kirsi Juhilan (mt. 68) mukaan ymmärtää merkityssysteemin osaksi: tietyssä systeemissä ihmiselle rakentuu tietynlaisia identiteettejä, ja tällöin käsitteeksi valitaan usein subjektipositio. Poncian positiot ovat valistuksen subjekti, sovitteleva ja suvereeni subjekti, joissa muukalaisidentiteetin minällä on erilaisia piirteitä.

Edellisessä otannassa Poncia pyytää ”rivien välissä” anteeksi aiempaa käytöstään. (vrt. mt. 50/802) Poncian replikoinnista heijastuu itse asiassa täysin toisenlainen henkilö, kuin aiemmin. Ensin Poncian minä oli suvereeni (uhmakas muukalainen), mutta

diskurssi muuttuu nyt niin, että subjektissa on Hallin määrittelemistä subjektin tasoista näkyvissä enemmän valistuksen ajan subjektin piirteitä. Kristevaa ja Hallia soveltaen palvelijan ytimessä oleva muukalaisidentiteetti näyttäytyy individualistina, mutta silti katkerana ja osaansa tyytyneenä.

809 B: Totuus on se, ettei sinulla ole mitään sanottavaa. Jos tämä talo työntäisi ruohoa, sinä toisit kyllä kiireesti naapurin lampaat laitumelle.

810 P: Minä peitän asioita enemmän kuin luuletkaan. (mt. 51)

Toisaalta Poncian minä on nyt sosiologinen, koska hän tietää, että talossa kaikki asiat eivät ole kohdallaan, muttei ota kantaa niihin eli on välinpitämätön muukalainen.

Diskurssianalyysin (Jokinen et al. 1999, 27) mukaan vuorovaikutuskumppani avaa odotushorisontteja selontekojen kohentamiseen ja eksplikointiin – esittämällä kritiikkiä, epäilyä tai täydentäviä kommentteja – sitä suuremmalla todennäköisyydellä, mitä oudommilta aiemmat selonteot hänestä tuntuvat. Bernarda kysyy aiemmin, vieläkö hänen talossa asuvista puhutaan pahaa. Hän toivoo täydentäviä kommentteja, muttei ota Ponciaa todesta. Tämän jälkeen Poncia esittää kritiikkiä ja epäilee Bernardaa, sillä Bernardan selonteot ovat outoja, tiedot vääristyneitä. Poncia näkee kirkkaammin kuin emäntänsä.

Edellisen otannan jälkeen Poncia vaihtaa diskurssia ja alkaa jälleen vihjailla emännälleen. Aluksi ei voi olla varma, puhuuko Poncia totta vai ei. Poncian sanomisia kohtaan herää usein epäily siksi, että hän on niin ailahtelevainen. Pian Poncia kuitenkin paljastaa tietävänsä asioista.

811 B: Vieläkö poikasi näkee Pepeä neljän aikaan aamulla? Vieläkö tästä talosta puhutaan niitä ilkeitä litanioita?

812 P: Ei puhuta mitään.

813 B: Koska ei pystytä. Koska ei ole mitään mihin purra hampaansa. Ja se on minun valvontani ansiota.

814 P: Bernarda, minua ei haluta puhua, koska minä pelkään sinun aikeitasi. Mutta älä ole varma itsestäsi. (BAT 51)



Poncía paljasti, että tietää enemmän kuin kertoo. Hänessä on nyt piirteitä *commedia dell'arten zanni-hahmosta*, *Brighellasta*, koska hän toimi ennustajana. Näytelmän lopussahan ”salama iskee” Bernardan taloon, kun Adela kuolee.

Poncía tavallaan kiivastuu vähitellen kaikesta, mitä Bernarda sanoo. Hän haluaa saada Bernardan uskomaan, että tämän selän takana juonitellaan. Hän jatkaa varoittamista.

815 B: Varmaakin varmempi!

816 P: Aivan äkkiarvaamatta voi iskeä salama. Äkkiarvaamatta voi sydämesi seisahtaa luulottelujasi vastaan.

817 B: Täällä ei tapahdu mitään. Minä olen valppaana sinun luulottelujasi vastaan.

818 P: Sen parempi sinulle.

819 B: Vielä mitä!

820 Pa: (Tulee.) Sain jo lautaset tiskattua. Onko vielä jotain, Bernarda?

821 B: (Nousten.) Ei ole. Minä lähden lepäämään.

822 P: Mihinkin aikaan haluat minun tulevan koputtamaan?

823 B: Ei mihinkään. Tänä yönä minä nukun kunnolla. (Menee.) (mt. 51)

Toisen palvelijattaren tultua Poncían identiteetti muuntuu tosi minän tasolle, katkeraksi, alistuneeksi, valistuksen subjektiksi. (vrt. mt. 52/822) Palvelijattaret jäävät kahdestaan. Heillä on aineistossa kaksi yhteistä kahdenkeskistä lausumaa, ja ensimmäinen on näytelmän ensimmäinen kohtaus.

Palvelijoiden minät ovat seuraavassa kuvauksessa tosi minä -diskurssissa. Alistuneet ja katkerat subjektit tyytyvät osaansa ja statukseensa. Poncían minä näyttäytyy sovittelevana, sillä hän sanoo suorat sanat tilanteesta, ja arvot ovat taas tärkeitä. Dialogista voi huomata muukalaisen toiveen päästä vapaaksi sekä kateuden talon väkeä kohtaan. (vrt. Kristeva 1988, 15) Otannassa näkyy myös, miten eri tilanteissa yhden ja saman ihmisen identiteetti voi rakentua erilaiseksi. Diskurssianalyysin (Jokinen et al. 1999, 75) mukaan identiteetti on toiminnallinen ja kielen käyttöön sidottu, ei siitä riippumaton asia, ja tästä seuraa identiteetin erilaisuus eri tilanteissa.

- 824 P: Kun ei merelle mahda mitään, on paras kääntää sille selkensä, että pääsee näkemästä sitä.
- 825 Pa: Hän on niin ylpeä, että hän itse sitoo silmänsä.
- 826 P: Enää ei ole mitään tehtävissä. Minä halusin niin kääntää asioitten kulun, mutta nyt ne pelottavat minua jo liiaksi. Näetkö tämän hiljaisuuden? Mutta myrsky vaanii joka huoneessa. Sinä päivänä kun se puhkeaa, se lakaisee meidät kaikki mennessään. Minä olen sanottavani sanonut.
- [827-830 Palvelijattaret puhuvat Adelan ja Pepen suhteesta.]
- 831 P: Minä menisin mieluummin meren taakse ja jättäisin tämän riitojen talon.
- 835 P: Hän [Martirio] on kaikkein pahin. Hän on myrkyllä täytetty kaivo. Hän näkee, ettei Romano ole häntä varten, ja musertaisi koko maailman, jos se olisi hänen käsissään.
- 836 Pa: Kyllä he osaavat olla ilkeitä.
- 837 P: He ovat naisia ilman miestä, siinä kaikki. Näissä asioissa jää verisiteetkin unohduksiin. (BAT 52)

Keskustelussa viitataan verisiteisiin ja muukalaisuuteen. Tämä toistuu muutaman kerran henkilöiden selonteoissa silloin, kun puhe koskee palvelijattaria. Palvelijoitten melankolisen hetken katkaisee tragedian sankari, joka on menossa tapaamaan rakastettuaan.

- 841 (Adela tulee valkoisessa alushameessa ja liiveissä.)
- 842 P: Etkö ollut mennyt nukkumaan?
- 843 Ad: Minä haluan juoda vettä.
- 844 P: Minä arvelin sinun jo nukkuvan.
- 845 Ad: Jano herätti minut. Entä te, ettekö aio levätä?
- 846 Pa: Nyt juuri.
- 847 (Adela menee.)
- 848 P: Lähdetään.
- 849 Pa: Olemme me unemme ansainneetkin. Bernarda ei anna minun levähtää koko päivänä.
- 850 P: Ota lamppu mukaan.
- 851 Pa: Koirat ovat ihan hulluina.
- 852 P: Ne eivät aio antaa meidän nukkua. (Menevät.) (mt. 52)

Koirilla (vrt. mt. 52/ 851) vihjataan ilmeisesti siihen, että Adela meni ulos, eikä juomaan vettä. Mainittu repliikki on Poncialla, joten hän toimii tavallaan viestinvälittäjänä lukijalle.

Seuraavaksi näytelmässä on sarja tapahtumia, jotka enteilevät lopun olevan lähellä. Ne ovat kaikki eräänlaisia tunnustuksia, jotka johtavat Adelan kuolemaan. Maria Josefa tulee lampaan kanssa tanssimaan, ja hän on sangen suorapuheinen ruotiessaan vapaudenriistoa ja naimattomia tyttäriä. Sitten Martirio ja Adela tulevat riitelemään taas Pepestä; Adela on ollut tapaamassa Pepeä. Tyttärien tappelu herättää Bernardan. Martirio kertoo äidille Adelan ja Pepen tapaamisesta. Tapahtuu tunnistaminen, anagnōrisis. (vrt. Hohti & Sihvola 1997, 237) Bernarda tajuaa vihdoin, miten asiat ovat, mistä Poncia on häntä koko ajan varoittanut, ja hän tunnistaa valtakuntaansa huonomaineisella käytöksellä horjuttavan Adelan ja Pepen teot.

Poncia ja Angustias tulevat. Adela julistaa kaikille, että on Pepen vaimo. Martirio menee Bernardan kanssa hakemaan kivääriä Bernardan huoneesta.

(Kuuluu laukaus.)

919 B: (Tulee.) Uskallakin lähteä etsimään häntä nyt.

920 Mar: Pepe El Romanon tarina on lopussa!

921 Ad: Pepe! Hyvä Jumala! Pepe! (Menee juosten.)

922 P: Tapoitteko te hänet? (BAT 59)

Poncia (mt. 59/923) kysyy polttavan kysymyksen – muukalaisen suvereeni minä uskaltaa uhmata vieraan yhteisön jäseniä dramaattisellakin hetkellä. Poncia saa vastauksen, jonka uskoo, ja kiroaa emäntänsä.

923 Mar: Ei, hän lähti ratsastaen ponillaan.

924 B: Ei se ollut minun syyni. Nainen ei osaa tähdätä.

925 Mag: Miksi sinä sitten sanoit niin?

926 Mar: Adelan takia! Minä olisin halunnut haudata hänen päänsä veritulvaan.

927 P: Kirottu.

928 Mag: Paholainen. (mt. 59-60)

Adelan kohdalla tapahtuu Aristoteleen (Hohti & Sihvola 1997, 237) määrittelemä peripeteia toistamiseen. Adelan onni kääntyi, kun hän luulee äidin tappaneen Pepen, ja pian hän kokee erehdyksensä vääjäämättömät seuraukset.

Poncian subjekti on otannassa todella avoin. Postmoderni subjekti on uhmakas, koska kiroaa emäntänsä tämän kuullen. Poncian suvereenius saattaa yllyttää Magdalenankin kiroamaan äitinsä. Pian nähdään, mitä Bernardan valehtelevinen (tavallaan myös kohtalokas erehdys) aiheuttaa Adelalle.

929 B: Vaikka parempi se näin on. (Kuuluu jysähdys.) Adela! Adela! (BAT 59)

Poncian on suvereeni toimija. Hän menee huutamaan ovelle Adela.

930 P: (Ovelta.) Avaa!

931 B: Avaa ovi! Älä luule, että seinät suojaavat häpeältä.

932 Pa: (Tulee.) Naapurit ovat nousseet jalkeille! (mt. 60)

Nuorempi palvelijatar toimii viiden minuutin vierailijana ja tiedottaa ulkopuolella tapahtuvasta uhkatekijästä. Tieto naapureista saa Bernardan kiihtymään entisestään. Tilanne kärjistyy ja Poncia alkaa konkreettisesti ratkaista sitä menemällä karjasuojaan. (vrt. mt. 60/934)

933 B: (Matalalla äänellä.) Avaa, tai minä isken oven maahan! (Tauko. Kaikki on hiljaista. Ovelta vetäytyään.) Ota leka!

934 (Poncian lyö oven auki ja astuu sisään. Sisään päästessään häneltä purkautuu huuto ja hän palaa.)

935 B: Mitä? (mt. 60)

Adelan kuolema on Poncialle yllätys, kuten se on kaikille muillekin, myös lukijalle, vaikka kuoleman uhka on tavallaan läsnä monissa diskursseissa.

Äskeisessä tilanteessa Poncia on edelleen suvereeni; hän toimi ilman Bernardan käskytyä. Seuraavaksi hänen identiteettinsä näyttäytyy sovittelevana.

- 936 P: (Panee käden kurkulleen.) Kunpa meidän loppumme ei olisi tuollainen.  
937 (Sisarukset vetäytyvät taaksepäin. Palvelijatar tekee ristinmerkin. Bernarda huudahtaa ja astuu eteenpäin.) (mt. 60)

Postmoderni subjekti väistyy siis sosiologisen subjektin tieltä: palvelijattaren ristinmerkki on osoitus hänelle tärkeistä arvoista, mutta myös merkki katolisuudesta. Nyt Poncia muuttuu sovittelevammaksi myös Bernardaa kohtaan.

- 938 P: Älä mene sinne!  
939 B: En. En minä!  
940 B: Hiljaa! Vaiti, minä sanoin. Itket vasta sitten, kun olet yksin. Me vajoamme nyt murheen mereen. Hän, Bernarda Alban nuorin tytär, on kuollut koskemattomana. Kuulitteko? Hiljaa, hiljaa minä sanoin! Hiljaa! (mt. 60)

Adela kuolee siis oman erehdyksensä (hamartian) vuoksi, tragedialle tyypillisesti. (vrt. Hohti & Sihvola 1997, 247) Adelan kuolema koskettaa jokaista talossa olevaa, he kaikki kärsivät siitä. Tragedialle ei ollut antiikin aikaan ansiokasta, että lopussa sekä hyvät että pahat kokevat eri kohtalon. Aristoteleen (Hohti & Sihvola 1997, 170) mukaan käänne, tunnistaminen ja kärsiminen ovat itse asiassa juonen kolme perusosaa. Ne elementit ovat myös aineistossa. Herättäessään säälin ja pelon tunteita tragedia johtaa katharsikseen, jonka tulisi tervehdyttää lukija-katsoja. (vrt. mt. 237)

Tragedian kärsimyksen tehtävä on ”puhdistaa” ja ”tervehdyttää” nämä tunteet yleisössä. (Reitala & Heinonen 2001, 34)

Äidin (läpi näytelmän) raadollinen asennoituminen johtaa lopulta kaikkien itkuun. Bernarda ei tyttärensä kuolemasta huolimatta horjahda, eikä hän myöskään salli kenenkään näyttää suruaan. Bernardan toiminta herättää sääliä, ja lukija alkaa sääliä kaikkia, jotka jäävät Bernardan taloon. Säälin lisäksi tilanne herättää pelkoa ja useita kysymyksiä; miksi näin kävi, mitä heille nyt tapahtuu, kuinka kukaan voi toimia näin.

Aristoteleen (Hohti & Sihvola 1997, 166) mukaan loppu kehittyy jonkin toisen, kuin alussa olleen tilanteen (tässä näytelmässä isän kuoleman) seurauksena. Loppu on

välttämätön ja useimmiten sen jälkeen ei enää tapahdu mitään. Niin myöskin tutkimusaineistona oleva näytelmä päättyy edellä olevaan kohtaukseen, jonka tapahtumat ovat olleet välttämättömiä.

Tutkimusaineistossa kaikkien roolihenkilöiden subjektit vaihtavat alati positiota. Kirsi Juhilan (Jokinen et al. 1999, 201) mukaan identiteetit ja positiot ymmärretään tilanteiksi ja vaihtuviksi.

Diskurssianalyysin keskeinen kiinnostusalue on tutkia sitä, miten ihmiset konstruoivat kielellisissä toiminnassaan itselleen identiteettejä tai asettuvat eri positiioihin. (mt. 201)

Päähenkilöt eivät ailahtele tahdonsuunnissaan niin selvästi kuin sivuhenkilö Poncia. Palvelijattaren muukalaisidentiteetti vaihtaa subjektiasemaa tilanteen mukaan ja usein.

## 4 Päätelmät

Kirsi Juhilan ja Eero Suonisen (1999, 244) mukaan diskurssianalyysissä eritellään niitä kielellisiä tekoja, joilla ihmiset yhdessä toimien tuottavat jaettua sosiaalista todellisuutta. Tutkielmassani olen etsinyt kielellisiä tekoja, joiden avulla voitaisiin nähdä, millainen *Bernarda Alban talon* sosiaalinen todellisuus etenkin tutkimuskohteena olevan Poncian kannalta on, ja miten hän rakentaa osaltaan tuota todellisuutta.

*BAT* tarjoaa näköalapaikan toiseuteen ja vierauteen. Se kehottaa hyväksymään toisen kirikkaat ajatukset. Muukalaisidentiteetin hahmottamisen avulla, tutkimalla Poncian erilaisia subjektiasemia, myös tutkimusaineiston voi ymmärtää kirkkaammin tai ainakin uudella tavalla. *BAT* ei ole vain ”näytelmä tukahdutetusta seksuaalisuudesta ja vapaudenjanosta”. Se on draama, jossa kilvoitellaan vierauden, toiseuden ja sivullisuuden tunteiden vaikuttamina, joskus myös näiden tunteiden ahdistamina.

Tiesimme, että *BAT* on draamallinen teos, jossa on piirteitä antiikin tragedioista, modernia aikaa edeltävä runodraama, joka rikkoo tragedian perinnettä pelkillä naisrooleilla. Analyysini kertoo Lorcan draaman estetiikasta uuden havainnon: muukalaisfilosofia on Lorcan dramaturginen rakennusaine. Havainnon avulla voidaan lukea uskoakseni useita muitakin näytelmiä. Parhaassa tapauksessa tutkielmani siis lisää draaman lukemisen mahdollisuuksia. Toisekseen muukalaisuus Lorcan yhtenä tyylikeinona on asia, josta ennen en ollut kuullut tai lukenut.

Olen keskittynyt yhteen hahmoon työn laajuuden takia. Muukalaisen ymmärtämisessä tarkastelin koko näytelmää, toisin sanoen palvelijan lisäksi muiden roolihenkilöiden ja representaatioiden kuvausta. Syntyneissä viitekehyksissä sivuhenkilön identiteetti

näkyä kehittyvän osana näytelmän sosiaalista todellisuutta representaatioissa. Poncian subjekti muuntautuu draaman sisällä ja hän toimii päähenkilöiden peilinä. Poncia ei luo konnotaatiota sivullisesta, jollaista Albert Camus käyttää. *Sivullisessa* asiat tapahtuvat päähenkilölle, joka kokee sivullisuutta. Poncia kokee sivullisuutta, mutta asiat tapahtuvat päähenkilölle. Sivuhenkilö juonittelee, toimii katalysaattorina, näkee asiat sivullisen silmin ja auttaa lukija-katsojaa ymmärtämään draamaa.

Sain diskurssianalyysistä käsitteitä tutkiessani vuorovaikutusta ja identiteetin rakentumista. Juhilan ja Suonisen (mt. 245) mukaan kielenkäytöllä voidaan tuottaa toiseutta ja alistettuja positioita. Sellaisia tuntemuksia etenkin Poncian ja Bernardan diskussiot herättävät. Identiteetin liikkuvuuden käsittämistä auttoivat prosessien kommentointi, kritisointi ja muutossuuntien hahmottelu. Menetelmät sopivat osaksi diskurssianalyysistä tutkimusta, sillä aineistolähtöinen tutkimustapa vaatii Juhilan ja Suonisen (mt. 249) mukaan tuekseen teoreettis-metodologista välineistöä, jota diskurssianalyysi sisältää. Työssäni huomasin, että ilman tätä välineistöä olisin ollut pulassa. Näytelmäanalyysi ei voi tukeutua vain aineistosta nousevien tunteiden erittelemiseen. Se vaatii työkaluja, joilla merkityssystemit voi nähdä kirkkaammin.

Olen verrannut muukalaisfilosofiasta irrottamiani piirteitä Poncian luonteeseen ja subjektin toimintaan. Luonne on kuitenkin aina eräänlainen hypoteesi, jonka alle kootaan erilaisia piirteitä. Poncian luonne on kolmen subjektitason yhteensattuma. Näytelmäkirjallisuudessa palvelijahahmolla on valmiiksi hypoteesi: palveleva hahmo, joka tietää yhteisön asiat, mutta hänellä ei yleensä ole sanavaltaa yhteisöä koskevissa päätöksissä.

Palvelijan henkilödramaturgia rakentaa näytelmän sosiaalista todellisuutta. Aineistossa palvelijan funktiona ei ole muuttua itse, vaan kuljettaa draamaa. Muukalaisidentiteetti on näytelmäkontekstissa fyysinen toimija, jonka subjekti muuttuu; subjekti on erilainen eri diskursseissa. Poncian identiteetti on erilaisten subjektiasemien ohjaama sen mukaan, kenen kanssa hän keskustelelee tai kuka häntä puhuttelee. Palvelijahahmon minä koostuu monista subjekteista. Subjekti purkautuu vyyhtenä, kun tarkastellaan tutkimusaineistosta merkityksenannon käytäntöjä, joissa subjekti liikkuu.



Stuart Hall (1999, 29) muistuttaa, että modernilla ajalla syntyi versio ihmissubjektista, jolla on tietyt kiinteät inhimilliset ominaisuudet sekä vakaa käsitys omasta identiteetistään ja paikastaan maailmanjärjestyksessä. Poncia voidaan Hallin määritelmää (vrt. mt. 29) soveltaen nähdä modernina subjektina. Hän on varma identiteetistään ja paikastaan, ja uskaltaa vastustaa emäntäänsä, joka on myös hänen suojelejansa. Hallin (mt. 21) mukaan identiteetin kehittyminen alkaa kuitenkin valistuksen subjektin tasosta. Poncian tosi minä on olla muukalainen, muualta tullut. Roolihenkilön luonnetta määrittelevänä tekijänä muukalaispiirteet suturoivat identiteetin rakenteeseen representaatioiden mukaan. (vrt. mt. 22)

Julia Kristeva (1988, 12-14) huomauttaa, että muukalaisen sosiaalinen todellisuus kehityy identiteetin pirstaleista ja muukalaisen minän subjekteista saman maiseman muuttuvissa diskursseissa. Poncian muukalaisidentiteetti on tämä muistaen eräänlainen palapeli. Se rakentuu vähitellen ja muuttuu alati, ”maisemasta” eli näytelmän tilanteesta riippuen: Poncian muukalaisidentiteetti on liikkuva juhla. (vrt. Hall 1999, 23) Sille ei voi kirjoittaa mitään tiettyä minäkertomusta, koska se muuttuu alati representaatioissa ja ui diskursseissa. Sen subjekti on fragmentoitunut ja identiteetti pirstaleinen.

Teatterin funktio on tarjota näkökulmia todellisuuteen, jota teatteri jäljittelee. Teatterintutkimus ruotii aineistoa, jonka funktio on auttaa käsittämään paremmin itseämme, toisiamme, mennyttä, olevaa ja tulevaa. Sosiologiselta kannalta esiin nousee myös naiseuden identiteetti. Näytelmässä kysytään, miten nainen voi ja saa elää.

Tutkielmani kiinnittää siis huomiota sivullisuuteen dramaturgisena tehokeinona. Mikä sitten on palvelijahahmon dramaturginen tarkoitus? Poncia synnyttää jännitettä vastustamalla päähenkilöiden pyrkimyksiä. Hän elää enemmistöyhteiskunnan (talossa muut sukulaisia keskenään) paineessa ja vastustaa tätä yhteiskuntaa, näytelmän maailmaa. Koska muutkin toimivat yhteisön sääntöjen vastaisesti, on jännite kaikkia koskeva. Aineiston draamallinen dikotomia on: ei voida, mutta tehdään nyt kuitenkin. Tätä paradoksia Poncia pitää yllä. Lisäksi hän on näkijä, ennustaja, viestintuoja ja linkki ulkomaailmaan. Hänen roolihenkilönsä on merkittävä koko näytelmän kannalta.

Teatterianalyysissä nousee usein kysymys: Miten henkilöt muuttuvat tai ”kasvavat”? Poncian kehityskaari on hyvin ailahtelevainen. Kuten aiemmin olen todennut, Poncian identiteetti liikkuu koko ajan. Merkittävää on, että hän muuttuu näytelmän ongelman ratkaisuyrityksissä, mutta myös muukalaisidentiteetin representaatioista. Lopussa Poncia vaikenee, koska Bernarda kääkee tekemään niin. Poncia siis alistuu osaansa ja ”vajoaa” tai palaa tosi minäksi, jossa katkera muukalainen on omalla paikallaan kohtaloonsa alistuneena. Vaikeneminen johtuu mielestäni sekä muukalaisuudesta että draaman useista konventioista (kuoro, viiden minuutin vierailija, commedia dell’arten palvelijahahmojen funktiot), joita Poncia vaihdellen edustaa.

Olen työssäni löytänyt konnotaatioita muukalaisesta, joka puuttuu itselleen vieraan yhteisön ongelmiin. Miksei Lorca kirjoittanut Poncialle repliikkiä Adelan kuollessa? Koska Poncian funktiona on toimia päähenkilöiden välisenä katalysaattorina. Hän kasvattaa draamaa, tukee ja estää päähenkilöiden toimintaa. Tragedia kuitenkin päättyy erehdyksen kautta kuolemaan – se on tragedian tarkoitus – ja siksi Poncia ei sano mitään tai tee elettäkään. Poncian tehtävä on ”auttaa” draama pisteseen, jossa lopputulos herättää pelkoa ja sääliä. Hänen kauttaan kulkevat osittain ongelman ratkaisuyritykset.

Yhdeksi kysymykseksi nousee vielä, kuka kertoi tämän kertomuksen Ponciasta. Kuka puhuu nyt, kun Ponciasta puhutaan? Minun elämäni valtasuhteet, kulttuuriset stereotypiat, yhteiskuntaluokkani, kasvatukseni ja ystävieni muodostama viiteryhmä, median ja populaarikulttuurin tiivistämät ihanteet ja painotukset – kaikki yhdessä tai erikseen ovat rakentaneet minulle subjektiasemia, joiden heijastamana kirjoitan. Identiteetin ja subjektin tai niiden monoliittisen, essentialistisen tai ”kartesiolaisen” tulkinnan dekonstruoiminen on kasvattavaa. En tule toimeen ilman identiteettiä ja sen suhteellisuuden näkeminen voi johtaa itseymmärryksen lisääntymiseen.

Stuart Hall näkee psykoanalyysin psykodynaamisista teorioista arvokkaimpana, eikä mainitse muita psykologisen tutkimuksen ja -teorian tai mielenfilosofisen teorian näkemyksiä. Sen vuoksi olen iloinen, että löysin pro graduni toiseksi teoriapohjaksi psykologisessa viitekehyksessä kirjoittavan Julia Kristevan keskeiset sovellutukset.

## 4.1 Muukalaisuus ja Lorca

Teatteri jäljittelee elämää ja muukalaisuutta on todellisessa elämässä kaikkialla. Kuka tahansa voi missä tahansa kokea olevansa ulkopuolinen, vieras ja erilainen. Muukalaisuus on sieluntila, sidoksissa identiteettiin, minän kokemuksiin elämästä. Sivullisuuden tunne voi tulla vieraassa kaupassa, omassa koulussa, työpaikalla, sotivassa maailmassa. Millaisia ovat maahanmuuttajan kokemukset heidän yrittäessään sopeutua yhteiskuntaan, joka on heille vieras tai vastaanottaa heidät ristiriitaisesti?

Lorcan näytelmien maailmassa käsitellään erilaisuutta. Henkistä ja fyysistä sotaa käydään yksilön tasolla. Bernardan tyttäret kokevat vierautta, koska heitä ei hyväksytä sellaisina kuin he identiteeteiltään ovat. Tyttäret näyttävät 'diasporan' tuotteina. Perheen sisäiset ristiriidat heijastelevat hajaannuksen tilaa jälkikolonialistisessa yhteiskunnassa. Tyttäret voidaan nähdä myös toisiinsa kytkeytyvien historioiden ja kulttuurien tuotteina, osana espanjalaista todellisuutta.

Stuart Hall (1999, 26) kirjoittaa, että meissä on kyvyttömyyttä tunnistaa ja kunnioittaa eroa; myöhäismoderneja yhteiskuntia halkoo ”ero”, ja erilaiset sosiaaliset jaot tuottavat yksilöille joukon erilaisia subjektiaseamia (eli identiteettejä). Lorcan perheet kärsivät tällaisesta diskursiivisesta strategiasta. He elävät pakotettujen lausumien ristipaineessa ja heidän yhteiskunnassaan vallitsee sosiaalinen jako, joka aiheuttaa eroa. Muukalainen elää enemmistöyhteiskunnan paineessa (vrt. etniset ryhmät eivät ole enää suljettuja yksiköitä, mutta vähemmistöä), mutta draamassa muukalainen vastustaa painetta. Syntyy jännite, kun toimitaan yhteisön sääntöjen vastaisesti – draamallinen dikotomia: ei voida, mutta tehdään nyt kuitenkin.

Tilanne, jossa äiti jää puolisonsa kuoltua tyttäriensä, isoäidin ja palvelijoiden kanssa yksin taloonsa, aiheuttaa katkeruutta. Äiti ei pidä ketään miestä riittävän hyvänä tyttärilleen ja hän määrää kahdeksan vuoden suruajan. Talosta tulee henkinen vankila, jossa tytöt alkavat kapinoida äitinsä julmuutta vastaan. Epätoivoinen kielletty rakkaus johtaa itsemurhaan.

*BAT* on kova ja koskettava tarina, muttei kovin suosittu suomalaisilla näyttämöillä. Siinä on silti kosketuspintaa ympäröivään yhteiskuntaan. Ehkä sen teemoja tai sanomaa ei osata nähdä meillä tai ajassamme. Dramatisoijan ei tarvitsisi etsiä kaukaa esimerkkejä näytelmän sairaista ilmiöistä. Tekstin voisi sovittaa vaikkapa jollekin työpaikalle peilaamaan henkistä väkivaltaa, työpaikkakiusaamista. Intohimon ja kunnian, rakkauden ja kuoleman, vapauden ja alistamisen vastakohtien kuvaaminen voisi toimia hyvin tällaisen yhteisön kuvauksena.

Bernardan talossa kiusatut kokevat henkistä väkivaltaa ja ovat puolustuskyvyttömiä, syrjäytettyjä ja loukattuja – työpaikkakiusattujen ja Bernardan tyttärien kohtalossa on jotain samaa. Ongelma dramatisoituu koko työyhteisöä koskevaksi, kaikki sen jäsenet joutuvat ottamaan paikkansa puolesta tai vastaan; kiusaaminen johtaa liittoumiin ja vallankäytön vääristymiin, joita pyritään peittelemään usein johtajia myöten; perheeseen kohdistuvat, yhteiskunnasta kantautuvat odotukset ja Bernardan kunniaksi käsittämät arvot johtavat vääjäämättä tuhoon. (vrt. Tomperi 1999<sup>19</sup>)

Aineistossa seksuaalisesti ahdas maailmankuva, kaksinaismoralismi ja katolisuus ovat arkea, ja kieroutuneesta sosiaalisesta todellisuudesta pääsee vain kuolemalla. Ikävä kyllä samanlaisia ilmiöitä on suomalaisissakin kodeissa.

Draaman tehtävä on kertoa tarinoita ajasta ja saada yksilö ajattelemaan, ehkä jopa muuttumaan. Lorcan motiivina on voinut olla herätellä omaa yhteiskuntaansa tai sen päättäjiä. Tieteenalan ja työn laajuuden huomioon ottaen sivuutin lähes kokonaan tekstin yhteydet politiikkaan. On toki uskottavaa, että Lorca kuvasi *Bernarda Alban talolla* aikansa espanjalaista yhteiskuntaa realistisimmillaan. En ryhtynyt tutkimaan aineistoa sillä oletuksella, että siinä olisi viitteitä diktatuurista. Näen aineiston henkilöiden keskustelut tavallisten ihmisten kommunikaationa.

---

<sup>19</sup> (Tomperi 1999 *Kojootti etsii itseään*. Artikkelit. Tampere: Aviisi 10.11.1999)

Aikalaisilla on toki tapana politisoida historiaa ja minäkin tein ensin niin ohjatessani kyseisen näytelmän.<sup>20</sup> Tutkielmassani olen välttänyt politisointia, koska kenttätyössä tajusin, että Lorca kritisoi espanjalaisille tärkeitä aiheita ja tapoja, ja siten tulee arvostelleeksi Espanjan politiikkaa. Havahduin myös Poncian muukalaisuudesta ja koko näytelmän konstruktiiivisesta vierauden tunteesta, ja se tuntui koko ajan merkittävämmältä kuin mikään muu. Halusin myös selvittää, miksi roolihenkilöt ovat lähes koko ajan tylyjä toisilleen.

Työssäni olen halunnut nostaa esille ympäristön, jossa Lorca kirjoitti *Bernarda Alban talon*. Lorcan maisema oli negatiivisesti virittynyt diktatuurin takia ja kirjailijalla todellakin oli oikeasti kokemusta elämästä andalusialaisessa kylässä naisten keskuudessa. Jokainen kokee näytelmät kuitenkin aina omalla tavallaan, joten *BAT* voi olla vielä paljon muutakin, kuin mitä minä väitän.

*Bernarda Alban talon* lisäksi Lorca kirjoitti kaksi samankaltaista tarinaa epätoivoisesta rakkaudesta, näytelmät *Doña Rosita* (Lorca 1935) ja *Veren häät* (Lorca 1934). Niissäkin on muukalaishahmoja, jotka ovat palvelijoita. Tiedottavan, ennustavan ja juonittelevan palvelijan käyttäminen on toistuva tyylikeino Lorcan draamassa.<sup>21</sup>

*Veren häät*, *Bodas de sangre*, kertoo aviohankkeesta, jota morsiamen menneisyys mutkistaa. Avainhenkilö ei ole morsian, vaan tämän vanha lemmitty Leonardo. Naisnäkökulma nousee hallitsevaksi. Rakkaus, kunnia, häpeä ja vanhat sukuvihat ovat teemojen aiheita. Näytelmän runomittaan yltyvät huippukohtat ovat komeita. *Don Cristóbal* hypähtää aivan toisenlaisiin tunnelmiin, vaikka siinä ollaan myös naimapuuhissa. Tämä pieni nukkeilveily piirtää karkein vedoin kuvaelman ihmisten raadollisuudesta. Samalla ivataan sivistyneistön pyrkimystä kansankulttuurin

---

<sup>20</sup> Tätä ajatusta pohdittiin esimerkiksi Riitta Wikströmin kirjoittamassa artikkelissa, joka julkaistiin ennen ohjaamani esityksen ensi-iltaa. (Wikström 22.4.2000, *Bernarda Alban talo pitkästä ajasta näyttämölle*. Lahti: Etelä-Suomen Sanomat)

<sup>21</sup> *Veren häät* on julkaistu suomeksi kolmen näytelmän yhteisniteessä (1978) *Don Cristóbalin, Retablillo de don Cristóbal* (Lorca 1931) ja *Bernarda Alban talon* (Lorca 1936) kanssa.

ylevöittämiseen. Kokoelman päättävä *BAT* tekee edellisiin nähden tunnelmillaan täyskäännöksen. Lorca suomii nyt ärhäkkäästi kaksinaismoraalia ja ahdasmielistä sukuylopeyttä, tosin teemat toistuvat sekä *Veren häiissä* että *Doña Rositassa*. Näissä kolmessa näytelmässä realistiseen kansankuvaukseen sekoittuu runollista symbolismia.

Jokainen lukija-katsoja näkee ja kokee draaman omalla tavallaan. Oletus muukalaisuudesta draaman rakennusaineena on havainto muiden joukossa. On varmaa, että Lorcan näytelmistä lausutaan vielä useita selityksiä. Lähes 70 vuotta sitten kirjoitetussa tutkimusaineistossa muukalaisuus ilmiönä näkyy ja toimii näytelmän sosiaalisen todellisuuden rakentajana. Silti se on fiktio, jonkun toisen laatima konstruktio, ja minun konstruktio on vain oletus.

Paitsi että fiktio on erillinen maailmansa, johon meillä voi olla vain katsojan yksipuolinen kontakti, fiktio on seipitetty, tehty. Jokaisella fiktiolla on selittäjänsä, tekijä. Se on jonkun konstruktio. (Kinnunen 1985, 25)

Argumenttini on, että muukalaisuus on Lorcan draaman rakennusaine; olen tulkinnut *Bernarda Alban talon* konstruktion muukalaisidentiteetin näkökulmasta. Lorcan oma identiteetti on todennäköisesti vaikuttanut teokseen, mutta motiiveista tai tietoisesta muukalaisen käyttämisestä en voi, eikä tarvitse, todistaa. Muukalaisidentiteetin kautta näytelmän diskursseja selvittävä tutkimus on sekin toisaalta sidottu konstruktioihin.

Pyrkimyksenäni on ollut osoittaa, että Lorcan tuotannosta on löytynyt uusi dramaturginen näkökulma. Jokinen ja Juhila (Jokinen et al. 1999, 85) kirjoittavat, että diskurssianalyttisen orientaation mukaisesti tutkimus nähdään yhtenä puheenvuorona puheenvuorojen ketjussa. Näin koen pro graduni. Perustelen Lorcan draamaa ja toivon, että muukalaisidentiteetin tunnistaminen sijoittaa *Bernarda Alban talon* paremmin yhteiskuntaan ja sen sosiaalisiin ilmiöihin. Toivon, että muukalaisuuden näkökulmasta voidaan tarkastella niin Lorcaa kuin muutakin näytelmäkirjallisuutta. Tutkimukseni keskeinen motiivi on uuden keskustelun synnyttäminen.

# Lähteet

## Tutkimusaineisto

GARCIA LORCA, FEDERICO 1936 *Bernarda Alban talo*. Suom. Pentti Saaritsa. Helsinki: Näytelmäkulma.

## Kirjallisuus

CAMUS, ALBERT 1971 *Onnellinen kuolema*. Suom. Elina Hytönen. Helsinki: Otava.

CAMUS, ALBERT 1960 *Sivullinen*. Suom. Maija Lehtonen. Helsinki: Otava.

GARCIA LORCA, FEDERICO 1967 *Andalusian lauluja*. Suom. Matti Rossi. Esittely Francisco Carregui 1961. Helsinki: Otava.

GARCIA LORCA, FEDERICO 1978 *Doña Rosita ja muita näytelmiä*. Suom. Pentti Saaritsa. Helsinki: Otava.

GARCIA LORCA, FEDERICO 1999 (1928) *Mustalaisromansseja*. Jälkipuhe Kirsi Kunnas. Helsinki – Juva – Porvoo: WSOY.

GARCIA LORCA, FEDERICO 1977 *Veren häät ja muita näytelmiä*. Suom. ja esipuhe Pentti Saaritsa. Helsinki: Otava.

EDWARDS, GWYNNE 2003 *Lorca: living in the theatre*. London: Peter Owen  
Chester Springs, PA: Distributed in the USA by Dufour Editions.

ESSLIN, MARTIN 1980 *Draaman perusteet*. Jyväskylä: Gummerus.

HALL, STUART 1999 *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

- HOHTI, PAAVO & SIHVOLA, JUHA 1997 *Aristoteles. Retoriikka ja runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. Selitykset Juha Sihvola. Helsinki: Gaudeamus.
- HOTINEN, JUHA-PEKKA 2002 *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Like Kustannus.
- HOUNI, PIA & PAAVOLAINEN, PENTTI 1999 *Taide, kertomus ja identiteetti*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica 3.
- HOUNI, PIA & KURKELA, TIIA (toim.) 2004 *Arvoituksellisia tulkintoja – draama-analyysejä*. Tampere: Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos.
- IHONEN, MARKKU 2000 *Kirjallisuuden opinnäyteopas*. Tampere: Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos.
- JOKINEN, ARJA & JUHILA, KIRSI & SUONINEN, EERO 1993 *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- JOKINEN, ARJA & JUHILA, KIRSI & SUONINEN, EERO 1999 *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.
- KINNUNEN, AARNE 1985 *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha*. Juva: WSOY.
- KRISTEVA, JULIA 1988 *Muukalaisia itsellemme*. Suom. Kirsti Simonsuuri. Helsinki: Gaudeamus.
- NIINIMÄKI, ANNA 1999 Artikkeliteoksessa *Flamenco*. Toimittanut Katja Lindroos. Helsinki: Like Kustannus Ltd.
- PAAVOLAINEN, PENTTI 1997 *Eurooppalaisen teatterin historiaa monimuoto-opetuksena*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Avoin yliopisto-opetus.
- POLTTILA, BRITA 1991 *Taivaan mereltä*. Helsinki: Tammi.
- REITALA, HETA & HEINONEN, TIMO (toim.) 2001 *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- SILTANEN, JUHA 2003 *Tarina sähköisissä viestimissä*. Artikkeliteoksessa *Käsikirjoittaminen*. Toim. Elina Hirvonen. Helsinki: Art House.
- SMITH, PAUL JULIAN 1998 *The theatre of García Lorca: text, performance, psychoanalysis*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.
- STANTON, LESLIE 1999 *Lorca: a dream of life*. New York: Farrar, Straus, Giroux.
- VARPIO, TIMO 2003 *Tv-komedia*. Artikkeliteoksessa *Käsikirjoittaminen*. Toim. Elina Hirvonen. Helsinki: Art House.



# Lyhenteet

## Näytelmät

BAT Federico García Lorca: *Bernarda Alban talo* (1936)

DoRo Federico García Lorca: *Donna Rosita* (1935)

VeHä Federico García Lorca: *Veren häät* (1933)

## Roolihenkilöt

- B Bernarda Alba (60 v.)
- P La Poncia (palvelijatar, 60 v.)
- Pa Palvelijatar (50 v.)
- A Angustias (39 v.)
- Ad Adela (20 v.)
- Am Amelia (27 v.)
- Mag Magdalena (30 v.)
- Mar Martirio (24 v.)
- MJ Maria Josefa (Bernardan äiti, 80 v.)
- NI Nainen I
- NII Nainen II
- NIII Nainen III
- NIV Nainen IV
- Pr Prudencia (50 v.)