

Hullu tyttö, mitä lajia?
Nonsense, balladi ja absurdi draama
Eeva-Liisa Mannerin *Poltetussa oranssissa*

Suvi Nuotio
Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Suomen kirjallisuus
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2015

Tampereen yliopisto
Suomen kirjallisuus
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

NUOTIO, SUVI: Hullu tyttö, mitä lajia? Nonsense, balladi ja absurdi draama Eeva-Liisa Mannerin *Poltetussa oranssissa*

Pro gradu -tutkielma, 130 sivua
Toukokuu 2015

Eeva-Liisa Mannerin näytelmä *Poltettu oranssi* (1968) tunnetaan toisaalta vaikeana ja teoreettisena, toisaalta runollisena ja henkeäsalpaavan puhuttelevana draamana, joka vastoin ennako-odotuksia on saavuttanut ennennäkemättömän suosion teatterissa ja noussut lukudraamana klassikkoasemaan. Tässä tutkielmassa *Poltettua oranssia* tarkastellaan lajinäkökulmasta. Lähtöoletuksena on, että teoksen poikkeuksellinen monitahoisuus juontaa juurensa sen lajilliseen hybridisyyteen. Teoreettisena viitekehystenä on typologinen lajiteoria ja siihen sisältyvä käsitys lajeista repertoareina eli piirrekimppuina, joita yksittäiset teokset hyödyntävät voiden siten osallistua useampaan lajiin samanaikaisesti. Lajiteoria käsitetään nykyisessä kirjallisuustieteessä ennen muuta välineeksi ymmärtää ja tulkita teoksia. Tutkielman pääpaino onkin tekstintulkinnassa – ja tutkimuskohde yksinomaan teksti, ei esitys.

Keskeisessä osassa on lajikysymykseen kiinteästi kytkeytyvän intertekstuaalisuuden tarkastelu. Intertekstuaalisin viittauksin teokset korostavat sitoutumistaan tiettyyn lajitradiioon tai osoittavat muita teosryhmiä, joiden kehyksessä antautuvat tulkittaviksi. *Poltettu oranssi* viittaa jo ensimmäisessä kohtauksessaan nonsensekirjallisuuden ja absurdin draaman klassisiin edustajiin tavoilla, jotka ohjaavat lukemaan sitä kyseisten lajitradioiden seuraajana. Alaotsikossaan näytelmä nimetään balladiksi. Näiden havaintojen pohjalta muodostettu hypoteesi olettaa *Poltetun oranssin* nonsensin, balladin ja absurdin draaman risteymäksi, joka kommentoi lajivalintojaan itsereflektiivisesti muun muassa intertekstuaalisin keinoin.

Tutkielmassa osoitetaan, että nonsensin lajirepertoaarista *Poltettu oranssi* hyödyntää etenkin kielellistä leikillisyyttä ja metakielellisyyttä, balladirepertoaarista traagista tematiikkaa ja absurdistista filosofista ydinsisältöä. Runolliset kerronnan keinot palautuvat balladilajiin, tekstissä kuvattu näyttämökieli absurdiin draamaan ja replikoinnin logiikka nonsenseen. Keskeisenä itsereflektion keinona tutkielmassa tarkastellaan Marina Kleinin henkilöahmoa, joka rinnastuu vaikeasti tulkittavaan tekstiin ja hahmottuu siten *Poltetun oranssin* pienoiskuvaksi, *mise en abyme*ksi. Toiset henkilöahmot siteeraavat, analysoivat, tulkitsevat ja arvottavat hänen puheitaan, runojaan ja laulujaan. Teoksen pienoiskuvana keskushenkilö Marinan todetaan ilmentävän samoja lajeja kuin *Poltettu oranssi* kokonaisuudessaan. Lajin ja intertekstuaalisuuden problematiikan osoitetaan siis aktivoituvan myös näytelmän tematiikassa.

Avainsanat: Eeva-Liisa Manner, laji, intertekstuaalisuus, itsereflektio, nonsense, absurdi draama, balladi

Sisältö

1. Johdanto	1
1.1 Tutkimuskohde ja lajikysymys.....	2
1.2 Eeva-Liisa Mannerin tuotanto.....	5
1.3 Aiempi tutkimus	7
1.4 Tutkimuskysymykset ja teoreettinen viitekehys	8
2. Laji ja intertekstuaalisuus tulkinnan avaimina.....	12
2.1 Laji	12
2.2 Intertekstuaalisuus.....	16
2.3 Tutkimukseni kolme lajia.....	19
2.3.1 Nonsense	19
2.3.2 Absurdi draama	21
2.3.3 Balladi	24
3. SANA eli nonsensin piirteet	28
3.1 Kielen etualaistuminen eli huomio sanojen systeemiin	29
3.2 Linnun kieli – vain äänteitä ja rytmiä?.....	35
3.3 Kissalaulu – nonsensinen <i>mise en abyme</i>	41
3.4 Puhetilanteet.....	47
3.5 Nonsense ja hulluus	57
4. VERI eli balladin piirteet	62
4.1 Teemat, motiivit ja symbolit	63
4.1.1 Voittamaton intohimo.....	63
4.1.2 Naishahmot ja mies.....	66
4.1.3 Monologit ikkunan ääressä	71
4.1.4 ”Poltettu oranssi” – hevonen tulella.....	74
4.2 Balladin formulat, refrensit ja kaava	77
5. ANSAT eli absurdin draaman piirteet	83
5.1 Vähän henkilöitä, vähän tapahtumia	84
5.2 Nonverbaalinen absurdi	90
5.3 Aika, paikka ja henkilöt abstrahoituvat.....	94
5.4 Ihmisenä olemisen perusteet	97
6. Marina: uhri, taiteilija – teksti?	102
6.1 Oikeusjuttu Mannerin maailmassa.....	102
6.2 Abrakadabra: Marinan runot	107
6.3 ”En ole neiti Klein, olen Poltettu Oranssi.”	114
7. Päätäntö.....	118
Lähteet.....	121

1. Johdanto

Eeva-Liisa Mannerin kolminäytöksinen näytelmä *Poltettu oranssi*, alaotsikoltaan *Balladi sanan ja veren ansoista*, oli valmistuttuaan 1967 teatterintekijöiden silmissä varsin outo lintu. Aika korosti yhteiskunnallisuutta ja poliittista tiedostamista, eikä vuosisadan alkuun sijoittuvaa sulkeutuneen porvaristytön tarinaa nähty nykyaikaista ihmistä puhuttelevaksi. ”Mannerin näytelmä kulki koko ajan suuntauksia vastaan”, Panu Rajala (2001) luonnehtii Tampereen Työväen Teatterin historiikissa. Vaikeaksi koettiin itse tekstikin, jossa ”oli hämmentäviä piirteitä kuten unia, symboleja ja kielipelejä” ja joka ”operoi psykiatrisin termein, lastenloruin ja runollisin kuvin”. (Mt., 144–145.) Kun teatteriproduktion aloittamista jatkuvasti lykättiin, *Poltettu oranssi* ilmestyi ensin kirjana kevättalvella 1968 ja sai kiitetyn kantaesityksensä Tallinnan Estonia-teatterissa 9.3.1969. Näytelmän alun perin tilannut Tampereen Työväen Teatteri sai lopulta tekstin viedyksi näyttämölle ohjaajanvaihdoksen jälkeen lokakuussa 1969. *Poltettu oranssi* – johon jopa näyttelijöiden kerrotaan suhtautuneen skeptisesti – yllätti todella: sitä esitettiin yhtäjaksoisesti yhdeksän vuoden ajan. (Rajala 2001, 140–147; Hökkä 2008, 60–71; Landefort 2006.) Sittenmin siitä on tullut suomalaisten pienten näyttämöiden suosima klassikko, se on käännetty usealle kielelle ja menestynyt myös oopperana (Hökkä 1991b, 109). 2000-luvun alussa Euroopan teatteriliiton dramaturgien etsiessä Suomen kaikkien näytelmien joukosta yhtä levitettäväksi eurooppalaisiin teattereihin valinta kohdistui *Poltettuun oranssiin* (ks. Manner 2004, 5). Näytelmä on klassikko myös lukudraamana, ja kirjasta on otettu uusi painos 2000-luvulla.

Itse näin *Poltetun oranssin* Tampereen Työväen Teatterissa vuonna 2001, ja siitä pitäen olen ollut ”sanan ja veren ansoissa”. Esitys oli ja on edelleen suurimpia teatterielämyksiäni. Sen ainutlaatuinen, jopa hypnoottinen olemus on syöpynyt mieleeni. Sittenmin olen lukenut näytelmän kymmeniä kertoja. Opintojen yhteydessäkin olen viihtynyt sen parissa: seminaarityössäni analysoin henkilöhahmoja puhujina, ja kandidaatintutkielmassani (Nuotio 2008) vertailin alkutekstiä Euroopan teatteriliiton projektin myötä tehtyyn saksannokseen (Manner 2004). Lumous ei ole haihtunut, eikä ihmetys kadonnut: mikä on tämä vangitseva, runollinen teksti, jonka suppeaan sivumäärään tuntuu tiivistyneen pyörryttävän paljon.

Tässä tutkielmassa pyrin ymmärtämään *Poltettua oranssia* ottamalla tulkintani viitekehukseksi lajinäkökulman. Lähtöoletukseni on, että tekstin poikkeuksellisen moniaalle avautuva olemus juontaa juurensa sen lajilliseen hybridisyyteen. Tällä tarkoitan sitä, että teos sitoutuu voimakkaasti

useaan eri lajityyppiin. Koska sitoutuminen osoitetaan usein intertekstuaalisin viittauksin, niiden analyysi on työssäni merkittävässä osassa. Nykyiseen lajitutkimukseen vakiintunut käsitys lajista tulkinnan välineenä on lähestymistapani perusta.

Asetan tutkimuskysymykset ja esittelen työni teoreettisen viitekehyksen tarkemmin alaluvussa 1.4 annettuani ensin taustatietoja tutkimuskohteesta, kirjailijasta ja kumpaakin koskevasta aiemmasta tutkimuksesta.

1.1 Tutkimuskohde ja lajikysymys

Tutkimuskohteeni on Eeva-Liisa Mannerin kolminäytöksinen draama *Poltettu oranssi. Balladi sanan ja veren ansoista* – se alkuperäinen, joka ilmestyi vuonna 1968 Tammen kovakantisena, 109-sivuisena kirjana. Viitataan siihen tässä tutkielmassa lyhenteellä PO. Näytelmästä on olemassa myös toinen versio, jonka Manner muokkasi ohjaaja Eino Salmelaisen vaatimuksesta Tampereen Työväen Teatterin esitystä varten.¹ ”Ohjaajan ja kirjailijan draama” tai ”piirileikki”, kuten Manner-tutkija Tuula Hökkä (2008) muotoilee, kesti lähes kaksi ja puoli vuotta, kun Salmelainen ja Manner koettivat päästä tekstin muutoksista yksimielisyyteen. Runsaista muutoksista huolimatta Salmelainen lopulta vetäytyi, ja uudeksi ohjaajaksi pyydettiin Lisbeth Landefort. (Mt., 67–70.)

Poltettu oranssi tapahtuu pikkukaupungissa 1910-luvulla ennen ensimmäistä maailmansotaa, kuten sen etulehdelle painetusta toisesta alaotsikosta ilmenee. Näytelmän kaikki kohtaukset sijoittuvat suljettuun tilaan: psykiatrin eleettömään vastaanottohuoneeseen ja Kleinien porvariskotiin, jonka olohuone on tumma ja synkkä, tyttären huone vaalea ja ilmava. Draaman keskiössä on seitsemäntoistavuotias Marina Klein, jossa vanhemmat – hissukkamainen nahkatehtailija Klein ja hänen dominoiva vaimonsa Amanda – ovat havainneet ”hulluuden merkkejä”. Tyttö muun muassa puhuu omatekoista kieltä ja käyttää itsestään takaperoista nimeä Nielk Aniram. Juoni on pääpiirteissään seuraavanlainen: Äiti tapaa psykiatrin, joka arvelee tyttären sairastavan skitsofreniaa. Tytär saapuu vastaanotolle, on kaihtava ja estynyt; näkee tohtorin aluksi ilman päätä. Puhumalla Marinan omaa ”linnun kieltä” tohtori Fromm voittaa tämän luottamuksen. Hän tulkitsee tytön unia ja saa tämän kertomaan traumoistaan ja elämänsä näköalattomuudesta. Ilmenee, että Marina on

¹ TTT:n historiikissa selvitetään uuden version syntyä: Salmelainen ei ymmärtänyt liian modernia näytelmää, hän kritisoi erityisesti sitä, että naiset puhuivat liian oppineesti ja viisaasti ja vaati heidän repliikkejään poistettaviksi tai siirrettäviksi tohtorin suuhun. Pikkukaupunkimiljöötä, joka aiemmin oli jokseenkin yleispätevä, piti muokata selvemmin suomalaiseksi. Perheen sukunimi Klein muutettiin Riekkoseksi. (Rajala 2001, 141.) Aikalaiskriitikko Sole Uexküllin mielestä muutokset laimensivat tekstin tehoa (mt. 145), mistä olen samaa mieltä. Suomen Teatteriliitto on julkaissut muokatun version käsikirjoitusvihkona (Manner 1981).

alkanut nähdä miehet ilman päätä tultuaan raiskatuksi; myös muut oireet ovat alkaneet silloin. Hän rakastuu tohtoriin, joka on kohdellut häntä inhimillisesti, mutta tohtori suuttuu rakkaudentunnustuksesta ja sanoo elämän olevan joka paikassa mahdotonta. Marina yrittää kotinsa tuhopolttoa ja suljetaan äidin vaatimuksesta mielisairaalaan. Lopuksi tohtori pohtii apulaisensa kanssa tapahtunutta. Hän ymmärtää epäonnistuneensa ja arvelee Marinan olevan pohjimmiltaan ”terve ja tavallinen tyttö”, mutta määrää tälle silti hoidoksi tuskallisia kouristusruiskeita. Tohtorin voi nähdä draaman päähenkilöksi yhtä perustellusti kuin Marinankin.

Juoni on yksinkertainen, ja tapahtumat etenevät kuin vääjäämättä ennalta määrättyyn suuntaan. Monitahoisuus ja merkitysten kerrostuneisuus syntyvät muista elementeistä. Mannerin omaääninen tyyli ei kaihda lyyrisyyttä draamatekstissäkään. Hänen tuotannossaan keskeiset symbolit – esimerkiksi peili, hevonen, kissa – ovat myös *Poltetun oranssin* maailmassa tärkeällä sijalla. Symbolit ja metaforat laajentavat näytelmän tematiikkaa edellä referoidun juonen ilmitasoa laajemmalle. Psykoanalyysi näytelmän merkittävänä teemana korostaa tiedostamatonta; unet ja fantasiat piirtyvät esiin. Intertekstuaalisten viittausten tiheikkö lataa tekstiin pohjattoman määrän uusia merkityksiä, jotka vaikuttavat tulkintaan.

Näytelmän kieli on runsaudensarvi sinänsä, kieltä käytetään poikkeuksellisen laajalla rekisterillä. *Poltettu oranssi* sisältää muun muassa kielipelejä, runoja, lauluja, vieraita kieliä, tieteellistä tekstiä, metaforia, alatyylisiä lausahduksia, nonsensetyyppistä loruttelua ja leikkikieliä. Siinä on myös metakielellisyyttä: kielenkäyttöä kommentoidaan ahkerasti ja siitä keskustellaan. Vallankäyttö kielen avulla tulee selvästi näkyviin. Kieli nousee näytelmässä kuin yhdeksi päärooleista: sillä ei ole enää ainoastaan merkitysfunktiota, vaan katsojan tai lukijan huomio kohdistuu kieleen sinänsä.

Miten *Poltettua oranssia* siis voisi luonnehtia tai luokitella? Manner itse on nimennyt sen balladiksi, mikä voi draaman yhteydessä hämmentää luokittelijaa entisestään. Balladihan merkitsee rakkaudesta ja kuolemasta kertovaa runoa, johon musiikki kiinteästi kuuluu (Grünthal 1997, 10, 15). Johdonmukainen maailmanjärjestys, ennalta määrätty kohtalo ja ihminen sen armoilla kuuluvat kyllä lajityypin keskeisimpiin piirteisiin (ks. Sala 1979, 148), mikä vastaa näytelmän vääjäämätöntä juonenkulkua. Eräässä kirjeessään *Poltetun oranssin* kirjoittamisajalta Manner toisaalta iloitsee, kuinka ”hullun tytön tarina” antaa hänelle mahdollisuuden absurdiin teatteriin (Manner 2006, 309). Edellä kuvattu kieli-ilottelu ei kuitenkaan tuntuisi sopivan absurdin draaman olemukseen, sillä yleensä absurdin draaman lajipiirteiksi nähdään pikemminkin nonverbaalisten keinojen käyttö ja vastaavasti kielenkäytön minimointi – Martin Esslin (1980b, 26) kuvaa lajityyppiä jopa sanalla ”*anti-literary*”. Se leikittelevä tapa, jolla näytelmä nostaa kielen näkyviin –

henkilöhahmojen ja yleisön tarkasteltavaksi – sitoutuu pikemminkin nonsensekirjallisuuden traditioon.

Hökkä (2003, 13–15) tuo ilmi, miten Manner on toistuvasti kyseenalaistanut lajirajoja julkaisemalla saman tekstin eri konteksteissa ja muuttamalla siitä pelkästään lajiluokituksen: ”Lyhyt proosateksti, novelli, runo, kuunnelma ja essee liukuvat Mannerin lajiajattelussa varsin vaivattomasti toisiinsa.” (Mt., 13–14.) Mannerin näytelmät eivät nekään suostu asettumaan mihinkään tiukkaan lokeroon. Ne ovat ”hankalia”, kuten Hökkä (1991b, 106) luonnehtii, ja siksi joutuneet etsimään pitkään tietään näyttämölle tai muuhun esitysvälineeseen; niitä on kokeiltu eri medioissa ”kuin etsien oikeaa esitysmuotoa”. Manner on Hökän mukaan vielä lisännyt lajihämmennystä määrittäessään draamansa usein ”päinvastoin kuin luulisi”: tragedia on nimetty komediaksi ja toisin päin tai sitten näytelmä on saanut yllättäviä lisämääreitä – leikki, sosiodraama, oopperamainen runodraama, visuaalinen pamfletti tai balladi. (Mt., 106–109.)

Lajiteoria ei enää nykyään perustu tiukkarajaiseen luokitteluun. Vaikka perinteinen luokitteleva näkemys vaikuttaa vielä vahvasti – osin käytännön syistä – esimerkiksi kirjaston, kirjakaupan ja median tavassa jäsentää kirjallisuuden kenttää, on kirjallisuustieteessä siirrytty typologiseen lajiteoriaan, jonka mukaan teoksen synnyssä ja vastaanotossa vaikuttaa kulttuurinen malli eli tyyppi. Teosten nähdään järjestyvän lajeiksi monin eri tavoin, ja yksittäisessä teoksessa voidaan havaita ”hyvinkin moninaisten lajityyppien vaikutus” – teos voi siis ilmentää useaa eri lajia tai hahmottua lajien risteymäksi. Eri näkökulmista yksi ja sama teos voi myös saada eri lajimäärityksen, sillä lajin määrittäminen on tulkintaa. (Lyytikäinen 2005, 9–10.)

Tällaisena risteymänä eli hybridinä tutkin ja tulkiten *Poltettua oranssia*. Eräänlaisena avainrepliikkinä lajimäärityksen kannalta pidän kohtaa, jossa intertekstuaalisin keinoin rinnastetaan tasavertaisesti toisiinsa kaksi eri kirjallisuuden lajia: nonsense ja absurdi draama. Repliikki on näytelmän ensimmäisestä kohtauksesta, jossa Marinan äitiä pyydetään matkimaan hulluksi arvelemansa tytön puhetta. Hän aloittaa: ”Dodo. Gogo.” (PO 12). Nämä ensimmäiset – selkeästi sanoiksi erotetut ja vielä pistein korostetut – äänteet kätkevät sisäänsä koko nonsensin ja absurdin draaman perinteen viittaamalla kummankin lajin klassisimpaan klassikkoon: Dodo on Charles Lutwidge Dodgsonin, kirjailijanimeltään Lewis Carrollin, alter ego, jonka hän sijoitti kirjaansa *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) Liisan kanssa seikkailemaan (ks. esim. Oittinen 1997, 19–20). Gogo puolestaan on, kuten tunnettua, toinen päähenkilöistä Samuel Beckettin absurdissa draamassa *En attendant Godot* (1952), joka tunnetaan Suomessa Aili Palménin suomennoksena *Huomenna hän tulee* (Beckett 1964).

Intertekstuaaliset viittaukset ohjaavat lukijaa löytämään teoksen relevantin tulkintakehyksen – lajiin niveltyvän tai muulla tavoin teosta avaavan tekstin tai tekstijoukon. Ne voivat myös virittää ”keskusteluyhteyden” tekstien välille. (Vrt. Isomaa 2009, 41–43.) Dodo ja Gogo -viittaus toimii hypoteesini mukaan kummallakin tavalla. Repliikin viitoittamana aion tarkastella tutkielmassani *Poltettua oranssia* yhtäältä nonsensena, toisaalta absurdina draamana. Kolmas tulkinnan kannalta relevantti laji on balladi, joksi näytelmä on nimetty – otsikko onkin yksi keskeisistä tavoista asettaa teksti tiettyyn lajikenttään (ks. esim. Grünthal 1997, 33; Isomaa 2010, 130).

1.2 Eeva-Liisa Mannerin tuotanto

Eeva-Liisa Manner (1921–1995) on suomalaisen modernismin keskeisimpiä lyyrikoita. Hänen läpimurtoteoksensa *Tämä matka* (1956) toimi tien avaajana paitsi runoilijan henkilökohtaisella uralla, myös suomenkielisen modernistisen lyriikan alkutaipaleella. Hökkä (1999, 5) toteaa, että Manner on paitsi modernismin uranuurtaja ja vakiinnuttaja, myös sen ”omaleimainen ja moniulotteinen kehittäjä ja ylittäjä”. Merkittäviä runoilmaisia uudistavia teoksia ovat *Kirjoitettu kivi* (1966), *Fahrenheit 121* (1968) ja *Kuolleet vedet* (1977). Usein vain ohimennen mainitaan, että Manner kirjoitti myös nonsenserunoutta, mikä tutkielmani aiheen kannalta on tietenkin erittäin kiinnostavaa: Jo 1976 ilmestyi pilakokoelmaksi nimetty *Kamala kissa*, jonka inspiraationlähteeksi Manner ilmoitti T.S.Eliotin kissarunokokoelman *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939), ja yhdeksän vuotta myöhemmin laajennettu *Kamala kissa ja Katinperän lorut. Epäkohteliaita runoja & parodioita*.

Draamatikkona Manner debytoi vuonna 1959 runodraamalla *Eros ja Psykhe*, jota esitettiin tuolloin sekä radiossa että teatterissa. Draamallinen läpimurto tapahtui 1965 sivistyneistöä ja sen vieraantuneisuutta kuvaavalla näytelmällä *Uuden vuoden yö*, ja sitä seurasivat nopeassa tahdissa *Toukokuun lumi* (1966) ja *Poltettu oranssi* (1968). (Hökkä 1991b, 10.) Kaikkiaan Manner on kirjoittanut 16 draamatekstiä; sekä näytelmiä että kuunnelmia (Hökkä 1991a, 5). Poikkeuksellisen monipuolinen kirjailija oli paitsi lyyrikko ja draamatikko, myös prosaisti, esseisti ja kirjallisuuskriitikko (Hökkä 1991a, 1–13). Romaaneja hän kirjoitti kolme, joista käy ilmi kirjailijan tapa kokeilla ennakkoluulottomasti eri tyylilajeja: nämä olivat psykologinen lapsuuskuvaus *Tyttö taivaan laiturilla* (1951), parodinen leikittelevä salapoliisiromaani *Oliko murhaaja enkeli?* (1963) ja proosarunoa lähentyvä kollaasinomainen *Varokaa, voittajat* (1972). Osa novellikokoelman *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille ja muita harjoituksia* (1957) teksteistä ammentaa

nonsensetraditiosta.

Jos Mannerin tuotanto on laajillisesti laaja-alainen, niin sitä se on myös sisällöltään. Hökkä (1991b, 9) kirjoittaa Mannerin aiheiston ulottuvan ”lapsen kasvusta ja kasvatuksesta luonnonhistorialliseen evoluutioon, atomituhonäystä sivilisaatiokritiikkiin, köyhälistön elämästä intellektuaalisten ja eksistenssifilosofisten arvojen ja kuoleman merkitysten analyysiin”. Manner on tunnettu lukeneisuudestaan ja muun muassa Heideggerin ajattelun sekä idän filosofioiden käsittelystä teoksissaan (Elovaara 1991, 11).

Laajaa aiheistoaan Manner käsittelee omaääniseen tyyliinsä, jota Hökän (1991b, 8) mukaan määrittävät ”persoonallinen lyyrisyys” ja ”hioutuneisuus” – lajista riippumatta. Tunnistettavia ovat keskeiset teemat, symbolit, kuvat ja vastaava aineisto, jota kuljetetaan ja muunnellaan teoksesta toiseen (ks. Hökkä 1991b, 66–88). Sinikka Tuohimaa (1991, 163) puhuu ”mannerilaisesta ilmaisuapparaatista”, joka kannattaa läpikulkevia teemoja kautta tuotannon. Musiikillisuus on Mannerin ilmaisulle erityisen tunnusomaista, ja myös esimerkiksi grafiikka ja puuleikkaus ovat vaikuttaneet hänen sanataiteeseensa (Hökkä 1999, 7).

Manner loi mittavan uran myös maailmankirjallisuuden suomentajana, hän käänsi tekstejä noin 150 kirjailijalta (Hökkä 2007, 488–490). Kääntämiseen eli uudelleen kirjoittamiseen hän suhtautui samalla joustavalla mentaliteetilla. Hän ei ylipäättäen vetänyt selvää rajaa kääntämisen ja ”oman kirjoittamisen” välille (ks. esim. Moster 1995, 103). Hän esimerkiksi suomensi muiden lyyrikoiden runoja omien teostensa yhteyteen ja nimesi runoelmiaan toisten muunnelmiksi.

Paras esimerkki Mannerin liukuvasta kirjailija–kääntäjä–minäkuvasta ja kokeilevasta tavasta käyttää aineistoja lienee saksalainen klassikko *Woyzeck*, Georg Büchnerin keskeneräiseksi jäänyt fragmentaarinen draama, absurdin draaman varhainen edeltäjä 1830-luvulta. Manner suomensi tekstin kahteen kertaan ja kirjoitti siihen lopulta lopun, jota 23-vuotiaana menehtynyt Büchner ei koskaan ehtinyt kirjoittaa.² ”Mieltäni jäi alun alkaen vaivaamaan, miten Büchner olisi täydentänyt tekstinsä”, Manner (1987, 5) kertoo saatteessaan – ja luo lopulta oman tulkintansa, erään mahdollisuuden. Intertekstuaalinen keskustelu on Mannerin tuotannossa mitä tyypillisintä, ja *Woyzeckin* tapauksessa se on myös mitä eksplisiittisintä. *Santakujan Othello. Lisälehtiä keskeneräiseen murhenäytelmään – Georg Büchnerin Woyzeckiin* (1987) jäi kirjailijan viimeiseksi teokseksi.

² Kiinnostava käännöskehä syntyi, kun lisälehdet puolestaan saksannettiin (Moster 1995).

1.3 Aiempi tutkimus

Mannerin modernistisen lyriikon maine on useassa yhteydessä todettu niin ylivertaiseksi, että laajan kirjailijantyön muut puolet ovat saaneet himmetä sen rinnalla. Tuohimaa (1991, 7) toteaa Mannerin kuuluvan ”niihin harvinaisiin kirjailijoihin, jotka ovat saavuttaneet mestaruuden useiden lajien käyttäjinä” ja näkee draamatikko Mannerin jääneen lyriikko Mannerin varjoon. Asetelma näkyy tutkimuksessa. Kuitenkin Manner on julkaissut paitsi yksitoista runokokoelmaa myös neljä proosateosta ja kuusitoista draamaa. Nimekemäärän perusteella työtä draamatikkona voisi pitää painottuneimpana; silti alue on jäänyt tutkijoilta – joitakuista pro gradu -tutkielman kirjoittajia lukuun ottamatta – syrjään. Tämän vuoksi haluan itse nostaa Mannerilta juuri näytelmän tutkielmani aineistoksi.

Väitöskirjatasolla Manneria ovat tutkineet Sinikka Tuohimaa, Tuula Hökkä ja Matti Itkonen. He kaikki ovat keskittyneet nimenomaan Mannerin lyriikkaan. Tuohimaa (1986) tutkii sen kuvallisuutta, keskittyen peili- ja heijastussymboliikkaan. Hökkä (1991b) pyrkii luomaan Mannerin kirjoittamisesta ja sen poeettis-teoreettisesta taustasta kokonaiskuvan, lähilukien kolmea runokokoelmaa. Itkosen (1994) näkökulma on fenomenologinen: hän tutkii runon minän elämismaailmaa, sisäistä aikaa ja tajunnallistumismoduksia. Kaikissa kolmessa tutkimuksessa sivutaan hieman myös *Poltettua oranssia*; viitataan näiden tutkimusten havaintoihin oman työni analyysiluvussa.

Laajimmin *Poltettua oranssia* on analysoinut Tuohimaa kirjassaan *Kapina kielessä* (1994, 66–92), jossa hän vertailee näytelmän Marinan tarinaa todelliseen, Sigmund Freudin potilaana olleen Doran tapaukseen sekä Hélène Cixous'n tuon tapauksen pohjalta kirjoittamaan näytelmään *Portrait de Dora* (1976). Tuohimaa lähestyy *Poltettua oranssia* psykoanalyttisen ja feministisen teorian näkökulmasta. Hän esittää, että Marina ja Dora ovat kumpikin patriarkaalisen vallankäytön uhreja, koti-instituution vankeja ja raiskauksen tai sen yrityksen traumatisoimia. Hän myös vertailee Freudia ja fiktiivistä tohtori Frommia analytykkoina ja toteaa, että molemmat ovat kyvyttömiä ymmärtämään naisen kokemusmaailmaa, minkä vuoksi analyysit epäonnistuvat. Vaikka näytelmä käsittelee psykoanalyysia, kuvatun kaltainen todellisten henkilöiden ja fiktiivisten henkilöahmojen tarkasteleminen identtisesti, psykologisten silmälasien läpi, ei pelkistävänä luku- ja lähestymistapana tee oikeutta tekstille kaunokirjallisena teoksena. Korostan vielä, että keskityn omassa tutkielmassani näytelmän lajiipirteiden tarkasteluun ja rajaan sen tähden psykoanalyttisen

aineksen käsittelyn ulkopuolelle. Freudin – ja myös C. G. Jungin – kirjoitukset ovat kiistatta draaman tärkeitä intertekstejä, mutta koska ne eivät ole lajikysymyksen kannalta keskeisiä, en ota niitä analyysin kohteiksi.

Tuohimaa mainitsee analyysissään Marinan oman kielen, jota hän pitää kulttuuriprotestina, mutta myös – Julia Kristevan poststrukturalistiseen teoriaan viitaten – ilmauksena semioottisesta diskurssista (mt., 85–87). Kristevan termit symbolinen ja semioottinen, joita itsekin käytin välineinä seminaarityössäni analysoidessani *Poltetun oranssin* kieltä, ovat kielen kaksi ulottuvuutta, joita molempia tarvitaan Kristevan mukaan subjektin ja merkityksen muodostamisessa. Symbolinen sisältää omaksutun kulttuurin hyväksytyt merkit, hierarkiat ja systeemit. Semioottinen kumpuaa syvältä tiedostamattomasta, ja sen hallitsemattomuus, ristiriitaisuus, alituinen muuttuvaisuus sekä hajanaisuus on peräisin varhaislapsuuden esisymboliselta ajalta. (Kristeva 1993, 95–100.) Koska Kristevan teoria perustuu Freudin psykoanalyysiin ja Jacques Lacanin siitä tekemään kielelliseen sovellukseen, se on kiinnostava teoreettinen pohja *Poltetun oranssin* tarkasteluun. Teorian ja tekstin yhteismitallisuus on huomattu: *Poltettua oranssia* on luettu kristevalaisittain Tuohimaan analyysin lisäksi myös kahdessa pro gradu -tutkielmassa (Ahonen 2002, Kekäläinen 2006). Omassa työssäni keskityn lajikysymykseen, mutta viittaan tarvittaessa myös Kristevan kieliteoriaan. Intertekstuaalisuuden urauurtavana teoretikkona Kristeva esitellään luvussa 2.2.

1.4 Tutkimuskysymykset ja teoreettinen viitekehys

Tutkielmani tarkoituksena on lukea ja ymmärtää *Poltettua oranssia* niiden lajien kautta, joihin se tekstinä osallistuu. Laji voi ilmetä teoksessa muodollisena tai sisällöllisenä kaltaisuutena. Suhdetta luodaan tai vahvistetaan intertekstuaalisin viittauksin, joiden analysoiminen on siksi merkittävä osa työtäni. Toisaalta tekstienväliset viittaukset saattavat nostaa esiin uusia, lajista riippumattomia tulkintakehyksiä (Isomaa 2009, 42–43). Luvussa 1.2 toin esiin, kuinka häilyvärajaista tai ”rajatonta” Mannerin kirjoittaminen on: hän solmii yhteen teoksia, tyylejä ja kirjallisuusgenrejä, jopa eri taiteenlajeja. Luvussa 1.1 mainitsin ”Dodo. Gogo.” -repliikin, joka hypoteesini mukaan kielii *Poltetun oranssin* tietoisista ja intertekstuaalisin viittauksin kommentoiduista lajivalinnoista: teos sitoutuu sekä nonsenseen että absurdiin draamaan ja tuo sen ilmi. Alaotsikossa näytelmä ankkuroidaan eksplikoitavasti balladin kenttään. Tätä taustaa vasten on selvää, että tutkielmani päämääränä ei ole luokitella *Poltettua oranssia* yhteen lokeroon – se olisi lajitutkimuksellisestikin vanhentunut pyrkimys. Typologisiin lajiteorioihin perehtynyt Saija Isomaa (2009) korostaa, että ehdottomien lajirajojen veto ei ole toivottavaa. ”Lajierottelu tai -teoretisointi ei ole itsetarkoitus,

vaan kirjallisuuden kuvaamisen ja tulkinnan väline, ja lajitutkimuksen on pyrittävä kuvaamaan kirjallisuudenlajeja silloinkin kun ne muuntuvat ja sekoittuvat odottamattomalla tavalla.” (Mt., 16–17.) Alastair Fowlerin (1982) lajirepertoarin käsite, jonka avaan seuraavassa luvussa, mahdollistaa usean lajin tarkastelun yhdessä teoksessa. Tämä on tarpeen tutkittaessa *Poltettua oranssia*, joka hahmottuu jo lähtökohtaisesti lajihybridiksi.

Poltetulla oranssilla on lukuisia merkittäviä intertekstejä³, joista tässä työssä valikoituvat tarkasteluun ennen kaikkea lajikysymykseen kytkeytyvät teokset. Suurimpaan rooliin nousevat Lewis Carrollin Liisa-kirjat, Samuel Beckettin *Huomenna hän tulee* ja Georg Büchnerin *Woyzeck*, joiden kanssa *Poltettu oranssi* antautuu aktiiviseen tekstienväliseen keskusteluun etenkin lukuisten alluusioiden välityksellä. Nämä tekstit ovat lajinäkökulmasta olennaiset, ovathan Carrollin teokset nonsensekirjallisuuden ydintä, Beckettin näytelmä absurdin draaman ”arkkiteksi” ja *Woyzeck* paitsi absurdin varhainen edeltäjä myös balladiksi hahmottuva draamateos. Huomionarvoista on sekkin, että Mannerilla on Büchneriin ja Carrolliin erityinen ammatillinen suhde: *Woyzeckin* hän suomensi kahdesti ja kirjoitti siihen lisälehtensä (Manner 1987), kuten mainitsin luvussa 1.2. Myös lisälehtiä eli *Santakujan Othelloa* luen yhtenä *Poltetun oranssin* tärkeimmistä interteksteistä. Liisa-kirjojen suomennostyössä Manner teki yhteistyötä Kirsi Kunnaksen kanssa.

Suomalaiseen kulttuurikontekstiin vakiintuneella yhteisnimityksellä ”Liisa-kirjat” viitataan siis Lewis Carrollin teoksiin *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) ja *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1872). Nimihenkilöstä puhun tekstissäni Liisana, vaikka puheena oleva sitaatti olisi englanniksi. Molemmat Liisat on suomennettu moneen kertaan, mutta suomenkieliset sitaatit ja henkilöhahmojen nimet poimin nimenomaan Kunnaksen ja Mannerin suomennoksesta, joka sisältää molemmat kirjat yhteisniteenä (Carroll 2010). Tämä on mielekästä intertekstuaalisten viittausten vuoksi. Käytän suomennoksesta lyhennettä LILP. *Huomenna hän tulee* -näytelmään viittaa lyhenne HHT. Tilan sallimassa määrässä vedän yhteyksiä *Poltetusta oranssista* myös Mannerin muuhun tuotantoon. Koottuihin runoihin, kokoomateokseen *Kirkas, hämärä, kirkas* (1999), viittaa lyhenne KHK, proosateokset kokoavaan teokseen *Kävelymusiikkia* (2003) lyhenne KM ja *Santakujan Othelloon* SO.

³ Esimerkiksi Annamari Ahonen (2002) osoittaa *Poltetun oranssin* intertekstuaaliset suhteet T.S.Eliotin runoon ”Marina” ja tarkastelee näytelmän intertekstinä sosiaalipsykologi Erich Frommin ajattelua. Eeva-Liisa Manner (2006, 353) on itse nimennyt Oscar Parlandilta suomentamansa *Muuttumisia*-romaanin *Poltettuun oranssiin* vaikuttaneeksi tekstiksi. Hökkä (2008, 65–66) mainitsee muutaman ”ylivoimaista rakastumista” kuvaavan, *Poltettuun oranssiin* vaikuttaneen kaunokirjallisen teoksen: Julien Greenin *Tohtorin huvilan* ja Yasunari Kawabatan *Tuhat kurkea* ja *Kioton*, jotka Manner on suomentanut. Ilmeistä taustatekstiä on myös Sigmund Freudin ja C.G.Jungin tuotanto sekä muu psykiatrinen kirjallisuus, jota Mannerin tiedetään lukeneen teosta varten (ks. mt. 64). Kaikki tämä rajautuu tarkasteluni ulkopuolelle, eikä fokukseni ole lähde- tai vaikutustutkimuksessa perinteisessä mielessä (vrt. Makkonen 1991, 13–17).

Työni teoreettinen viitekehys on typologinen lajiteoria, tarkemmin Alastair Fowlerin teoksessaan *Kinds of Literature* (1982) lanseeraama lajirepertoarinen eli piirrekimppujen hyödyntämiseen perustuva lajinäkemyksellinen, jota Saija Isomaa on väitöskirjassaan (2009) kehittänyt edelleen tuoden malliin mukaan aktiivisten intertekstuaalisten suhteiden tarkastelun. Tämä Fowlerin–Isomaan hermeneuttisesti virittynyt tulkintamalli on lähestymistapani pohjana.⁴ Hyödynnän työssäni myös useita laji- ja intertekstuaalisuuden teoriaa esitteleviä artikkeleita, laajimmin Pirjo Lyytikäiseltä.

Nonsenseteoreetikoista työni kannalta merkittävimmät ovat Jean-Jacques Lecercle, Wim Tigges ja Maria Laakso. Tigges (1988) on keskittynyt enemmän nonsensekirjallisuudessa yleisten teemojen ja motiivien kartoittamiseen ja erontekoon muihin genreihin nähden, Lecercle (1994) taas nonsensin kieleen ja filosofiaan. Käytän välineinäni Laakson (2014a, 2014b) nonsensin kieleen liittyviä termejä ”etualaistaminen” ja ”outouttaminen”. Työni kannalta antoisa on lisäksi Anna Hollstenin (1995) analyttinen essee nonsensepiirteistä Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa. *Poltettua oranssia* Hollsten ei käsittele, vaan novellikokoelmaa *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille ja muita harjoituksia* (1957) sekä kissaloruja. Absurdin draaman teoriassa tukeudun pääasiassa alan uranuurtajaan Martin Essliniin (1980b) sekä Veijo Hietalaan (1981), jonka reduktio–abstraktio-mallia sovellan pääpiirteittäin analyysiosiossa. Balladipiirteitten tarkasteluun teoreettista apua tuovat erityisesti taideballadia tutkinut Satu Grünthal (1997), suomalaisia kansanballadeja kartoittanut Anneli Asplund (1994) ja balladilajin ominaispiirteet määrittänyt Kaarina Sala (1979).

Asetan työlleni seuraavat tutkimuskysymykset: Millä tavalla *Poltettu oranssi* hyödyntää nonsensin, balladin ja absurdin draaman lajirepertoareja? Ovatko kaikki kolme lajia edustettuina sekä sisällössä että muodossa? Miten käytetyt lajit näkyvät tekstin symboliikassa ja muussa kuvallisuudessa, kielessä, motiiveissa ja tematiikassa? Onko teksti tietoinen itsestään lajihybridinä, ja jos on, niin millä keinoin? Edelleen: Mitä intertekstuaalisia viittauksia, alluusioita ja yhtymäkohtia *Poltetusta oranssista* löytyy? Tukevatko ne kolmen lajin hypoteesiani, ja mikä on niiden tulkinnallinen merkitys? Millaisen kokonaisuuden lajien sulauttaminen yhteen luo? Mitä (lisä)merkityksiä tai -tasoja lajivalinnat ja intertekstit näytelmään tuovat?

⁴ En kuitenkaan noudata Fowlerin teoksen lopussa esiteltyä kolmivaiheista konstruktio–tulkinta–arviointi -mallia, jossa ensin konstruoidaan teoksen ilmestymisajankohtana lähettämät signaalit, sitten tulkitaan se nykyhetken valossa ja lopulta arvioidaan teoksen onnistuminen sen sisältämissä lajeissa. Arvottaminen ei kuulu tutkielman luonteeseen, eikä ilmestymisajankohtaan sijoittuva perusteellinen kontekstuaalisointi näin uuden teoksen kuin *Poltetun oranssin* yhteydessä tuota merkittävässä määrin eroavaa tietoa nykyhetkeen verrattuna – toista on Fowlerin esimerkkitekstin, Shakespearen *Hamletin*, kohdalla. (Fowler 1982, 256–276.) Keskityn siis lähinnä toiselle portaalille: teoksen tulkitsemiseen nykyhetken tietämyksestä ja näkemyksistä käsin.

Työni jäsentelyyn on vaikuttanut paitsi edellä kuvaamani lajicolminaisuus myös *Poltetun oranssin* alaotsikon vihje ”sanan ja veren ansoista”. Näen noiden kolmen temaattisestikin olennaisen, draaman otsikkoon nostetun käsitteen löytävän luontevasti vastineensa työssäni tarkasteltavista lajityypeistä. ”Sana” viittaa nonsensegenreen, jossa kielellä on keskeisin, etualaistettu rooli; ”veri” kohtalokkaaseen, usein väkivaltaiseen balladiin ja ”ansat” absurdiin draamaan, jonka armottomassa maailmankuvassa ihminen on itse oma ansansa. Tässä järjestyksessä, nonsensesta balladin kautta absurdiin, tutkin *Poltetun oranssin* lajipiirteitä luvuissa 3, 4 ja 5. Luvussa 6 nostan erityiseen tarkasteluun Marinan monitahoisen henkilöahmon, jota tulkitseen lajinäkökulmasta. Luku 7 on päätäntö, jossa kokoan tutkielmani keskeiset johtopäätökset.

Ennen sanan ja veren ansojen kokemista esittelen luvussa 2 lajin ja intertekstuaalisuuden teoriaa ja kerron, kuinka aion hyödyntää sitä *Poltetun oranssin* tulkinnassa.

2. Laji ja intertekstuaalisuus tulkinnan avaimina

Kirjallisuuden erityisluonteeseen kuuluu, että vanha ja uusi ovat kumpikin läsnä nykyhetkessä, kuten Pirjo Lyytikäinen (1995, 19–20) on esittänyt: ”kirjallisuus elää menneen läsnäolon kanssa; Homeros ja Raamattu ja ylipäätään kaikki mennyt mutta kulttuurin muistissa säilynyt on osa kirjallista kenttää, jolla uusi kirjallisuus syntyy, tai horisonttia, jossa kirjallisuutta luetaan”. Uusi teos asettuu dialogiin lajinsa jo olemassa olevien tekstien kanssa – muuttaen samalla lajin kokonaiskuvaa tai -luentaa. (Mt.) Teos saa merkityksensä suhteessa muihin. Yksittäinen teksti ilman mitään, mihin sitä suhteuttaa tai verrata, olisi meille käsittämätön (vrt. Makkonen 1991, 19; Isomaa 2009, 12).

Lajitulkinnat nostavat esiin teosperheitä, joihin analysoitavat teokset sitoutuvat. Intertekstuaaliset viittaukset puolestaan osoittavat tiettyjä teoksia tulkintakehykseksi. (Isomaa 2009, 42–43.) Oman tutkielmani kysymyksenasettelun sysäsi alkuun johdannossa mainitsemani intertekstuaalisen viittauksen havaitseminen: ”Dodon” ja ”Gogon” välityksellä *Poltettu oranssi* osoitti kaksi teosta⁵, joiden valossa sitä kannattaisi tulkita. Kun viittauksia ja yhtäläisyyksiä samoihin teoksiin näkyi enemmänkin, syntyi hypoteesi, että teosten edustamat lajit olisivat yksi tämän draaman relevantti tulkintakehys.

Tässä luvussa pohjustan tutkimustani tarkastelemalla lajia ja intertekstuaalisuutta ilmiöinä ja käsitteinä. Vaikka ne esiintyvät yhdessä ja synnyttävät toinen toistaan, koetan avata kumpaakin omassa alaluvussaan. Sen jälkeen esittelen tutkielmani keskiöön valikoituneet lajit: nonsensen, absurdin draaman ja balladin.

2.1 Laji

Kirjallisuustieteessä laji merkitsee tiivistetysti ryhmää teoksia, joita jokin piirre tai piirrejoukko yhdistää. Lajin synonyymi on latinalaisperäinen genre. Sanat *genus* ja *gener*, joihin se pohjautuu, merkitsevät lajia, laatua ja sukua. Pirjo Lyytikäinen (2005, 12–13) määrittelee, että kirjallisuuden tarkastelu lajin kautta merkitsee ”ryhmittelyä, sukulaisuuksien tai kaltaisuuksien etsimistä ja mahdollistaa vertailemisen”. Perinteisesti – Aristoteleen *Runousopista* alkaen – tuo ryhmittely on

⁵ Lewis Carrollin *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) ja Samuel Beckettin *En attendant Godot* (1952).

käsitetty kaavamaiseksi luokitteluksi, jossa lajit ovat pysyviä ja muuttumattomia kuin Darwinia edeltävän ajan biologiassa, kuten Lyytikäinen vertaa. Kirjallinen lajijärjestelmä ja koko kulttuuri perustui järjestykseen, joka luotiin laein, normein, kielloin ja rajauksin. Käsitteet alkoivat murtua 1700-luvun lopulla romantikkojen korostaessa jäljittelyn sijaan kirjailijan yksilöllistä luovuutta. (Mt., 8–9.)

Klaus Brax (2001) toteaa, että romantiikan myötä lajit alettiin nähdä jäljittelysäännösten sijaan organismin kaltaisiksi omalakisiksi järjestelmiksi, jotka syntyvät, kehittyvät ja kuolevat. Toisen romantiikan ajan näkökannan mukaan kehitys kulki aina vain parempaa kohti: lajien muuntuminen oli liikettä kohti täydellistymistä. (Mt., 128.) Vaikka lajien muuntuminen tunnistettiin ja tunnustettiin, niiden tarkastelu säilyi luokittelevana, hierarkkisena ja arvottavana pitkälle 1900-luvulle saakka. Merkittäviä lajiteoriaa uudistavia 1900-lukulaisia ajatuksia ovat olleet Mihail Bahtinin näkemys kirjallisuudesta dialogina ja lajista muistina, ajattelun muotona, Jacques Derridan huomio siitä, että yksittäinen teos sekä kuuluu johonkin lajiin että samanaikaisesti haastaa sen rajat, ja Michel Foucault'n diskurssianalyttinen teoria, jonka vaikutuksesta lajitutkimuksessa kysytään ”mistä lajit tulevat” tai ”mikä on niiden tehtävä” – eikä ”mikä laji on”. (Mt., 120–125.)

Nykyisen typologisen lajiteorian keskeisin teos on Alastair Fowlerin *Kinds of Literature* (1982). Fowlerin mukaan lajit eivät ole luokkia vaan tyyppejä, eikä lajimäärityksen idea luokittelu vaan kommunikaatio. Erilaiset toistuvat lajikonventiot – temaattiset, rakenteelliset tai tyyllilliset samankaltaisuudet – ovat keskeisin koodi, jonka avulla lukija ymmärtää lukemansa ja voi nauttia siitä. Lajimäärityksen avulla ei siis ole tarkoitus lokeroida vaan ymmärtää teosta ja sen merkityksiä. (Mt., 20–22, 37.) Tutkielmassani nojaudun fowlerilaiseen lajikäsitykseen pyrkiessäni ymmärtämään ja tulkitsemaan *Poltettua oranssia* niiden lajityyppien kautta, joita se kaunokirjallisena teoksena hyödyntää ja ilmentää.

Lajityyppiä eivät Fowlerin (1982) mukaan määritä selkeät rajat ja tietyt vaaditut ominaisuudet kuten luokkaa, vaan toisiaan muistuttavien ominaisuuksien vaihteleva joukko. Fowler tuo kirjallisuudentutkimukseen Wittgensteinin perheyhtäläisyyden käsitteen ja vertaa kirjallisuuden lajia perheeseen: siihen kuuluvat muistuttavat toisiaan monin eri tavoin ja jakavat monia eri piirteitä, mutta luultavasti ei löydy yhtä tiettyä piirrettä, joka olisi jokaisella. Tuota mahdollisten piirteiden joukkoa Fowler kutsuu lajirepertoariksi (*generic repertoire*). (Mt., 38–44, 55.) Näitä kirjallisen tradition muodostamia repertoaareja yksittäiset teokset hyödyntävät, osallistuen siten johonkin tiettyyn lajiin tai useampaan. Repertoarikin muokkautuu kaiken aikaa, uusien teosten tuodessa lajiin uusia piirteitä. Uudet teokset vaikuttavat myös siihen, miten saman lajin aiempia teoksia

luetaan ja tulkitaan. (Lyytikäinen 2005, 16; Fowler 1982, 23.)

Fowlerilla laji (*genre*) on yläkäsite, joka pitää sisällään seuraavat ”luokat”. Historiallinen laji (*historic genre, kind*) käyttää lajirepertoaarista sekä sisällöllisiä että muodollisia piirteitä. Se ei nimestään huolimatta ole kiinteä tai muuttumaton vaan edellisissä kappaleissa kuvatus kaltaisen muuntautuva ja muokkautuva tyyppi. Alalaji (*subgenre*) lisää historialliseen lajiin piirteitä, tyyllilaji (*mode*) taas vähentää niitä. Lisäksi Fowler erottaa rakennetyypin (*constructional type*), jolla hän tarkoittaa teknisen muodon piirteitä ja jota ei voi laskea varsinaiseksi lajiksi. Hän korostaa, että vain historiallinen laji ja alalaji käyttävät lajipiirteiden valikoimaa laajasti. (Fowler 1982, 54–56.) Kaikki kolme tarkasteluuni valikoitunutta lajia – nonsense, balladi ja absurdi draama – lukeutuvat työssäni historiallisiksi lajeiksi.

Saija Isomaa (2009, 15) korostaa, että fowlerilaisessa, antiessentialistisessa eli pysyvän lajiolemuksen kieltävässä, lajikäsityksessä laji on ”yhtä kuin – eikä enempää kuin – lukijan (tai lukijayhteisön) samankaltaiseksi havaitsemat teokset”. Lyytikäinen (1995, 20) toteaa, että käytännössä jostakin alkumuodosta on abstrahoitunut lajimalli – arkkityyppi – jonka kanssa myöhempien tekstien nähdään käyvän dialogia. Omassa tutkimuksessani Lyytikäisen esittämä hahmottamisen tapa on poikkeuksellisen ilmeinen, koska kolmesta tarkastelemastani lajista kaksi muodostuu hyvin kiinteästi tiedossa olevien arkkityyppisten tekstien ympärille, kuten luvusta 2.3 esitän. Kolmannessa lajissa, balladissa, ei voi enää nimetä tiettyä arkkitekstiä, vaan arkkityyppi on, kuten Lyytikäinen esittää, abstrahoitunut – jo vuosisatoja sitten. Tuo abstraktio kuitenkin muuttuu uusien tekstien myötä: ”Dialogin osapuolet ovat näin vailla kiinteää olemusta, ne määrittyvät vain suhteissaan.” (Mt., 20.)

Fowler (1982, 126–127) erottaa lajit ”näennäislajeista” (*quasi-generic groupings*), joiden joukossa mainitsee aiemmassa erittelyssään esiin tuomansa rakennetyypin. Varsinaisten lajien ulkopuolelle jäävät lisäksi myyttiset tyypit (esimerkiksi etsintämatka), edeltäjästä riippuvaiset tyypit (kuten pastissit) sekä koulukunnat ja virtaukset. (Mt.) Kirjallisten koulujen ja virtausten erottaminen lajeista selkiyttää Fowlerin käsitystä historiallisesta lajista, painottaa Isomaa (2009), joka toteaa myös Bahtinin tehneen selvän eron lajien ja ”trendien ja koulukuntien” välille. Isomaa havainnollistaa eroa esittämällä, että ”historialliset lajit voivat antautua useidenkin virtauskoodien muokattaviksi”: esimerkiksi historiallista lajia edustava aviorikosromaani voi olla virtauskoodiltaan vaikkapa sentimentaalinen, realistinen tai modernistinen. (Mt., 24–25).⁶ Eronteko selkiyttää

⁶ Myöhemmässä artikkelissaan Isomaa (2010, 127–128) huomauttaa, että Fowler sivuuttaa kepeästi näennäislajien – varsinkin suuntausten ja koulukuntien – merkityksen teosten tulkinnassa ja jättää koko kategorian maininnan

asetelmaa myös omassa tutkielmassani. *Poltettu oranssi* viittaa nimittäin valitsemani kolmen lajin lisäksi toistuvasti dadaismiin ja surrealismiin. Koulukuntina ne rajautuvat Fowlerin mallissa lajien ulkopuolelle, ja myös lajikysymykseen keskittyvässä tutkielmassani ne jäävät varsinaisen käsittelyn ulkopuolelle – toki viittaaan kumpaankin silloin, kun se on tulkinnan kannalta tarpeen.

Tässä yhteydessä on luontevaa kysyä, olisiko *Poltettua oranssia* mahdollista määrittää historialliselta lajiltaan balladiksi – joksi Manner on sen nimennyt – jolloin nonsense ja absurdi draama vain muokkaisivat tekstiä virtauskoodin tapaan. Tällainen oletus on kuitenkin ongelmallinen, ennen kaikkea siksi, että nonsense ja absurdi draama on määritelty lajeiksi tutkimuksessa, joka nimenomaan kiistää, että niissä olisi kyse suuntauksesta tai koulukunnasta. Esimerkiksi Wim Tigges (1988, 120) mainitsee erääksi surrealismia ja nonsensin merkittävimmistä eroista sen, että ”surrealism was a 'movement', which was of course never the case in nonsense”. Veijo Hietala (1981, 2) suhtautuu lähes yhtä jyrkästi mahdollisuuteen tulkita absurdi draama suuntaukseksi: ”Absurdi draama ei ole mikään kirjallinen koulukunta tai liike sanan perinteisessä merkityksessä. Se ei ole yhtenäinen ryhmä kirjailijoita, jotka työskentelevät tai joskus työskentelivät yhdessä tai joilla on jokin yhtenäinen ohjelmallinen tavoite.” Ymmärrän siis tutkielmassani balladin, nonsensin ja absurdin draaman historiallisiksi lajeiksi, joiden repertoaareja *Poltettu oranssi* hyödyntää. Repertoaarien määrittelyssä turvaudun kunkin lajin tutkimukseen. Käytän lajirepertoarista myös Klaus Braxin (2001, 118) suomentamaa ilmausta ”lajipiirteiden valikoima”.

Kolmanneksi teosta muokkaavaksi koodiksi Fowler (1982, 128–129) käsittää kirjailijan persoonallisen repertoarin. Fowlerin ”post-wittgensteinilaisessa” lajiteoriassa kirjailijan tuotanto muodostaa yhden teosperheen. Perheen niistä ominaisuuksista, jotka eivät palaudu laji- tai virtauskoodiin, kootaan kirjailijan persoonallinen repertoaari – esimerkiksi ”mannerilaisuus”. (Ks. Fowler 1982, 128–129). Isomaa (2009, 25) nimittää tätä ”kirjailijakoodiksi”. Omassa työssäni kirjailijakoodi on hyvin pienessä sivuosassa, sillä sitä ei kannata ruveta keksimään uudelleen: mannerilaisuuden määrittelyssä Tuula Hökkä on tehnyt kunnianhimoisen työn väitöskirjassaan *Mullan kirjoitusta, auringon savua* sekä myöhempien julkaisuidensa ja Mannerin koottujen teosten toimitustyön muodossa. Tukeudun paljolti Hökkään sivutessani tutkielmassani Mannerin persoonallista repertoaaria.

asteelle. Isomaan mukaan historiallisten lajien ja koulukuntien välinen ero on useissa tutkimuksissa ja teostulkinnissa hatara ja epäselvä, minkä vuoksi aihetta olisi tutkittava lisää. Tämän tutkielman laajuudessa aiheeseen ei ole mahdollisuutta syventyä.

Vapaasti eri repertoaareista ammentaminen herättää helposti kysymyksen, missä menee se raja, jonka jälkeen ei ole mielekästä huomioida jonkin lajin piirrettä hyödynnetyn yksittäisessä teoksessa. Lyytikäinen (2005, 16) vastaa: Rajaa ei varsinaisesti ole, teokset voivat käyttää useita repertoaareja, mutta ”kysymys on mielekkäiden, tulkinnan kannalta relevanttien ja kiinnostavien yhteyksien luomisesta eli kun lajimalli ei avaa tulkinnalle riittävän kiinnostavia väyliä, sitä ei yhdistetä teokseen”. Myös Fowler on painottanut tekstintulkinnan merkitystä eräässä uudemmassa artikkelissaan, jota Isomaa (2009, 17) referoi. Siinä Fowler muistuttaa, että teoria on toissijaista kirjallisuuteen nähden ja toivoo vastaiselta lajitutkimukselta abstrahoinnin ja teoretisoinnin sijaan todellisen kirjallisuuden huomioonottamista: lajiperheiden kuvailua ja tekstiesimerkkeihin perustuvaa osoittamista. Pro gradu -tutkielman suppeus ei tietenkään salli kokonaisten lajiperheiden kartoittamista, mutta muuten noudatan neuvoa parhaani mukaan. Lähtökohtani on itse teos, *Poltettu oranssi*, jota luen lajihybridinä kolmen lajirepertoarin ja intertekstien valossa – runsaita tekstiesimerkkejä käyttäen.

2.2 Intertekstuaalisuus

Nykyisessä kirjallisuustieteessä kirjallisuuden luonnetta pidetään yleisesti intertekstuaalisena, muihin teksteihin viittaavana, verkottuneena, kuten edellisen alaluvun lajiteorian esittelystäkin käy ilmi. Lyytikäinen (1991) kytkee tekstienvälisyyttä korostavan näkemyksen kontekstuaalisten merkityksenteorioiden yleiseen vallitsevuuteen modernissa ajattelussa. Perusajatuksena on, että ”kaunokirjalliset tekstit saavat merkityksensä vasta, kun nähdään niiden paikka kirjallisuuden (ja laajemmin vielä – kulttuurin) kentässä eli suhteessa toisiin teksteihin ja erilaisiin merkkijärjestelmiin”. (Mt., 145.) Tekstienvälisyys ei siis rajoitu ainoastaan kaunokirjallisten teosten välille, vaan verkottumista tapahtuu jopa eri merkkijärjestelmien välillä. Käsitän intertekstuaalisuuden juuri näin, Lyytikäisen hahmottelemalla tavalla. *Poltettu oranssi* viljelee viittauksia esimerkiksi elokuvaan ja musiikkiin, ja nämä viittaukset luen intertekstuaalisiksi.

Termi intertekstuaalisuus on peräisin Julia Kristevan Mihail Bahtinia käsittelevästä esseestä vuodelta 1969. Siinä Kristeva (1989, 64–66) kirjoittaa Bahtinin tuoneen ensimmäisten joukossa esiin, ettei teksti vain ole olemassa, vaan muotoutuu suhteessa toiseen tekstiin. Bahtinille ”kirjallinen sana” (*literary word*) ei ole kiinteä piste, vaan tekstuaalisten pintojen risteämispaikka. Niinpä jokainen teksti on sitaattien konstruoima mosaiikki; jokainen teksti imee itseensä toisia tekstejä ja muokkaa niitä. Riikka Stewen (1991, 144) on huomauttanut, että jo tekstin sanan etymologia viittaa tähän ilmiöön: ”tekstin” alkuperä on latinan verbeissä *texo*, *texui* ja *texum*,

merkityksiltään muun muassa palmikoida, kietoutua, punoa, kutoa, liittää yhteen. Ja jos mennään vielä latinankielisten ilmausten juurille, päästään kreikan verbiin *tektainomai*, joka merkitsee yhteen liittämällä valmistamista, puusepän työn tekemistä – vastakohtana sepän työlle, takomiselle. ”’Teksti’ ei siis koskaan voi olla takomalla yhdestä ainoasta kappaleesta, tai merkityksestä, valmistettu tuote, teos tai tae; teksti on prosessi – keskenään erilaisten, ristiriitaisten ja toisiaan kumoavien elementtien yhteenpunoutumisen prosessi”, Stewen päättelee. (Mt.)

Muiden tekstien läsnäolo vaikuttaisi siis kuuluvan tekstin olemukseen välttämättä. Anna Makkonen (1991, 19) toteaa, että laajimmassa merkityksessään intertekstuaalisuus käsitetään jopa kommunikaation ehdoksi – Laurent Jennyn lausumaan nojautuen hän esittää, että ilman intertekstuaalisuutta kirjallinen teos olisi käsittämätön, kuin kieli, jota ei ole vielä opittu. Kristevan termiä on sen ”kaikenkattavuuden” tai ”rannattomuuden” vuoksi paljon myös kritisoitu, sillä sen hyödyntäminen käytännön teksti- tai teosanalyysissä on koettu hankalaksi (Makkonen, 1991, 20; Pesonen 1991, 45). Pekka Tammen (1991, 72–73) mukaan anonyymien lähteiden loputon viittausketju on teoriassa hyväksyttävä käsitys, mutta ei tuo uutta tietoa yhdestäkään teoksesta, sillä toteamushan on joka kirjan osalta sama. Toinen kritiikin aihe on ollut jälkistrukturalismin tapa nähdä todellisuus läpikotaisin kielelliseksi, tekstittyneeksi, siten että tekstit viittaavat ainoastaan toisiinsa, eivät tekstinulkoiseen todellisuuteen (mikäli sellaista ylipäätään on) (ks. esim. Isomaa 2009, 38). Liisa Saariluoma (1998) on esitellyt Suomessa tästä irrottautuvaa, jälkistrukturalismin jälkeistä katsantokantaa. Sen mukaan intertekstuaaliset viittaukset eivät tarkoita ikuisen kehän kiertämistä tekstistä tekstiin, ”vaan toisiin teksteihin viittaaminen on keskustelua paitsi kirjallisuuden konventioiden kanssa myös sen kanssa, mitä toiset tekstit väittävät tekstien ulkopuolisesta todellisuudesta”. (Mt., 11.) Myös itse tunnustan kirjallisuuden kyvyn viitata tekstinulkoiseen todellisuuteen. Jopa läpikotaisin tekstittyneen *Poltetun oranssin* voi ajatella viittaavan monin kohdin esimerkiksi mielisairauksien erilaisiin ilmenemismuotoihin ja hoitokäytänteisiin – ei ainoastaan sellaisia käsitteleviin teksteihin. Omassa luennassani pysyttäydyn kuitenkin tekstissä, tekstien verkostossa, sillä lajikysymykseen keskittyminen puoltaa rajausta.

Intertekstuaalisuuden ääretöntä kenttää on systemaattisimmin pyrkinyt jäsentämään ranskalainen strukturalisti Gérard Genette, joka käyttää siitä termiä transtekstuaalisuus ja jakaa ilmiön erilaisiin alaluokkiin. Teoksessaan *Palimpsestes* (1982) hän korostaa tekstien kerrostuneisuutta: tekstin läpi näkyy sitä edeltävä teksti. Myöhempi teos *Seuils* (1987) tarkastelee apu- eli kynnystekstejä, jotka ympäröivät teosta tai tekstiä itse teoksessa. (Lyytikäinen 1991, 145–146.) Kuten Isomaa (2009, 38) on huomauttanut, varsinaisia analyysi- tai tulkintamalleja Genette ei kuitenkaan tarjoa, vaan keskittyy inventoimaan erilaisia tekstienvälisiä suhdetyyppejä.

Käytännönläheisemmin aihetta lähestyy slavisti Kiril Taranovski subtekstejä jäljittävällä analyysimetodillaan, jota Pekka Tammi on tehnyt Suomessa tunnetuksi. Subtekstillä (*podtekst*) Taranovski tarkoittaa jo olemassa olevaa toista tekstiä tai tekstijoukkoa, joka tulee esiin uudessa tekstissä. Subteksteillä on erilaisia funktioita: ne voivat toimia ”yksinkertaisena impulssina” uuden tekstin kirjoittamiseen, tukea tai paljastaa uuden tekstin runollisen sanoman tai olla poleemisen käsittelyn kohde. Taranovski on tutkinut Osip Mandelštamin modernistista runoutta hypoteesinaan se, että se avautuu vasta itsensä ulkopuolisten tekstiviittausten avulla. Hän pitää Mandelštamia kryptisten arvoitusten kirjoittajana – kielikuvat ovat käsittämättömiä, ennen kuin ne tulkitaan suhteessa subtekstiinsä. Vasta taustalla vaikuttavan toisen kaunokirjallisen tekstin paljastuttua käytetty ilmaus tulee motivoituksi. Tammi huomauttaa, että mikään ilmaisu tuskin on ”täysin vailla tehtävää runon lokaalissa kontekstissa” ja toteaa Taranovskin metodin vaaraksi kaiken huomion kiinnittymisen subtekstiin. Tammi peräänkuuluttaakin lukemistapojen vuorovaikutusta: voimme lukea runon hakien sen sisäisiin kytkentöihin perustuvaa järjestelmää pitäen samalla silmällä kytkentöjä sen ulkopuolelle muihin teksteihin, ”ja vasta näiden pyrkimysten yhdistäminen tuottaa hakemamme kokonaistulkinnan”. (Tammi 1991, 60–67.)

Isomaa (2009) kiinnittää huomiota Taranovskin tarkoittamien tekstiviittausten ”aktiivisuuteen”: teksti itse antaa kimmokkeen intertekstuaaliseen luentaan esimerkiksi mainitsemalla subtekstin tai -tekstejä, siteeraamalla niitä, mainitsemalla kirjailijan tai henkilöahmon nimen tai lainaamalla toisen teoksen tyyliä. Tämä eroaa Genettestä, jonka mukaan tekstit voivat olla intertekstuaalisessa suhteessa passiivisesti; intertekstuaalinen luenta ei edellytä viittausta. Tällaisten ”aktiivisten” viittausten analyysi, Isomaa jatkaa, tuo esiin ”tekstejä, joita teokset ’itse’ kutsuvat tulkintakehyksekseen”. Kehys saattaa olla eri kuin lajitulkinnan esiin nostama teosperhe. (Mt., 40–43.) Kumpikin lähestymistapa puoltaa paikkaansa tekstin kokonaisvaltaisen ymmärtämisen ja tulkinnan saavuttamiseksi.

Tässä tutkielmassa pyrin lajin ja siihen olennaisesti kytkeytyvän intertekstuaalisuuden tarkastelun kautta muodostamaan kokonaisvaltaisen tulkinnan *Poltetusta oranssista*. Näytelmä on ehyt kokonainen teos, jonka seuraamiseksi ei ole välttämätöntä tunnistaa viittauksia toisiin olemassa oleviin teksteihin – mutta ne tuovat tulkintaan syvyyttä, korostavat tiettyjä merkityksiä ja tuovat rinnalle kiinnostavia tulkintamahdollisuuksia. Painotan luennassani aktiivista intertekstuaalisuutta.

2.3 Tutkimukseni kolme lajia

2.3.1 Nonsense

There was an Old Man of Whitehaven,
Who danced a quadrille with a Raven;
But they said – ‘It’s absurd, to encourage this bird!’
So they smashed that Old Man of Whitehaven.
(Lear 1938, 117. Limerikki alunperin teoksesta *A Book of Nonsense*, 1846.)

Nonsensekirjallisuuden määrittelyn lähtökohtana pidetään yleisesti kahden viktoriaanisen ajan brittikirjailijan, Edward Learin ja Lewis Carrollin, tiettyjä teoksia. Tällaisia ovat edellisen groteskin humoristiset limerikit ja runot esimerkiksi kirjoissa *A Book of Nonsense* (1846) ja *Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets* (1871) ja jälkimmäisen ikonisen aseman saavuttaneet Liisa-kirjat (*Alice’s Adventures in Wonderland*, 1865, ja *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, 1872) sekä runomuotoinen synkkä seikkailu *The Hunting of the Snark* (1876). Vaikka nonsensesta on lähes yhtä paljon määritelmiä kuin on sen tutkijoitakin, konsensus vallitsee siitä, että mainitut teokset kuuluvat nonsensen kaanoniin. Wim Tigges (1988, 1–3, 48–49) kutsuu näitä teoksia ”puhtaaksi” (*”pure”*) ja ”oikeaksi” (*”proper”*) nonsenseksi; Jean-Jacques Lecercle (1994, 5) näkee niiden muodostavan nonsensen ”kovan ytimen”. Dieter Petzold (1972, 1) toteaa niiden keskeistä asemaa korostettavan tutkimuksissa siinä määrin, että voi syntyä vaikutelma, kuin nonsensekirjallisuuteen kuuluisivat vain ja ainoastaan Learin ja Carrollin teokset. Maria Laakso (2014b, 59–60) huomauttaa, että näin harvoin teoksiin pohjaavat määritelmät nonsensesta muodostuvat niin tiukkarajaisiksi, etteivät nonsensisiä aineksia sisältävät kirjat mahdu rajojen sisäpuolelle. Nonsenselaji määrittyy tutkimuksissa lajiksi siis yhä varsin konservatiivisesti, tavalla, joka oli yleinen 1700-luvulle saakka; se hahmottuu sääntöihin ja kieltoihin perustuvaksi rajatuksi systeemiksi. Muuntuminen on mahdotonta, koska lajin määrittely palautuu aina tiettyihin teoksiin toissa vuosisadalta.

Tiukimmat genererajat piirtää Tigges, joka teoksessaan *An Anatomy of Literary Nonsense* (1988, 47–137) määrittelee nonsensen omaksi lajikseen. Hän erittelee sen erityispiirteet sekä erottavat tekijät ”siihen, mitä nonsense ei ole”⁷, kuten groteskiin, absurdismiin, surrealismiin ja dadaismiin – kaikki ilmiöitä, jotka tulevat vastaan myös *Poltetun oranssin* sivuilla. Absurdismin juuret ovat ekspressionismissa, dadaismissa sekä surrealismissa, joista erityisesti unista ja fantasiasta ammentavan surrealismien edeltäjänä pidetään – nonsensea (ks. esim. mt., 119).

⁷ ”What Nonsense is not” on teoksen kolmannen luvun nimi.

Vaikka Tiggēs (1988) painottaa voimakkaasti nonsensin luonnetta kiinteärajaajaisena genrenä, hän käyttää nonsensille tyypillisistä piirteistä yhteisnimitystä repertoaari (*repertoire*) (mt., 56) ja myöntää, että nonsensisiä piirteitä voi hyödyntää ei-nonsensistä eli ”järkevää” tarkoitusta varten esimerkiksi parodioissa, satiireissa ja veijaritarinoissa. Tekstejä, joissa nonsensilla on merkittävä mutta ei hallitseva rooli, hän kutsuu ”osittaiseksi nonsenseksi” (*partial nonsense*). (Mt., 86.) Tässä Tiggēs ”repertoaari” lähestyy Fowlerin lajirepertoarin käsitettä, vaikka edellisen lajikäsitys on jäykempi ja kaavamaisempi. Kyse on kuitenkin lajipiirteiden valikoimasta, jota hyödyntämällä teksti ikään kuin ottaa osaa genreen, vaikka ei – Tiggēs ”tiukan määritelmän mukaisesti” – kuuluisikaan siihen. Omassa tutkielmassani kysymys ”kuulumisesta lajiin” on epärelevantti, sillä hyödyntämässäni fowlerilaisessa teoriassa lajeihin ei kuuluta, vaan niihin osallistutaan: puhtaat lajit ovat abstraktioita, yksittäiset tekstit aina sekoittuneita. Tutkimuskohteeni on sitoutunut poikkeuksellisen voimakkaasti useampaan lajiin ja on siksi luonteeltaan hybridinen. Tiggēs tutkimus on kuitenkin työni kannalta relevantti, koska hän on perusteellisimmin määritellyt nonsensin lajipiirteiden valikoiman sisällön, johon analyysissäni paljolti nojaudun.

Nonsensin tärkein piirre on Tiggēs (1988, 47) mukaan laukeamaton jännite, joka syntyy merkityksen moninaisuuden ja merkityksen poissaolon samanaikaisuudesta. Nonsensinen teksti vaikuttaa siis samanaikaisesti sekä olevan merkitystä vailla että tarjoavan useita eri merkityksiä. Tähän perusjännitteeseen viittaa myös Peter Köhler (1989, 20) puhuessaan merkityksellisyyden ja merkityksettömyyden vastapoleista, joiden välillä nonsense operoi. Lecercle (1994, 3) vie näkökulmaa kohti lukijaa: luonnollisen kielen käyttäjällä tarve ymmärtää merkityksiä istuu syvässä, ja tämän tarpeen täyttämisen nonsensinen teksti estää – tarkoituksenaan kiihottaa sitä entisestään.

Toinen nonsensin neljästä pääpiirteestä on emotion puuttuminen tai tunteiden keikautus. Niin pian kuin lukijan odotuksia on ohjattu tiettyyn suuntaan, matto vetäistään hänen jalkojensa alta. Ainoa tunne, joka Tiggēs mukaan on nonsensissä jollakin tavalla mahdollinen, on yksinäisyyden ja eristäytyneisyyden tunne. (Tiggēs 1988, 52–54.) Tulkiten Tiggēs tarkoittavan ”emotion puuttumisella” sitä, että nonseseteksti pysyy tietyllä tapaa lakonisena eikä eksplisiittisesti käsittele tunteita. Tekstin lukijassa herättämään tunnereaktioon tai sen puutteeseen on tutkijan vaikeampi päästä käsiksi (vrt. Laakso 2014b, 66). Pelkästään tekstin tasollakin tämä tunteen puuttuminen on kuitenkin nonsensekriteerinä ongelmallinen. Lakonisen toteava tyyli pätee kyllä esimerkiksi luvun aluksi lainaamaani Learin limerikkiin, ja useimpiin hänen limerikkeihinsä, mutta Carrollin kohdalla tilanne on toinen. Esimerkiksi *Liisa*-kirjoissa sekä nimihenkilö että muut olennot ovat alati jonkin kerronnassa eksplikoidun tunnetilan vallassa: surun, haikeuden, ikävän, suuttumuksen, raivon, ärsyyntymisen, säälin, pelon ja niin edelleen.

Kolmanneksi piirteeksi Tigges nimeää nonsensen leikkiä tai peliä muistuttavan olemuksen. Nonsenseteksti tuntuu noudattavan outoja sääntöjä, jotka saatetaan kuitenkin hylätä minä hetkenä tahansa. Kieli on usein tuon leikin tai pelin kohde. Neljäs lajipiirre onkin kielen korostettu asema; nonsensen luonne on kielellinen. Kielellä on etusija todellisuuteen nähden. Esimerkiksi Learin limerikeissä sanojen sointi määrää usein sen, mitä seuraavaksi tapahtuu. Tämän Tigges mainitsee tärkeimmäksi eroksi nonsensen ja absurdismin välillä. Absurdismissa absurdi todellisuus esitetään kielen avulla, kun taas nonsensessä kieli itsessään luo sitä. (Mt., 54–55.) Käsittelen nonsensen ja absurdismin eroja seuraavassa alaluvussa.

Juuri kielen keskeinen asema on seikka, jota kaikki toisistaan suurestikin poikkeavat nonsensemääritelmät korostavat (ks. esim. Laakso 2014a, 25). Laakso puhuu kielen etualaistumisesta silloin, kun lukijan huomio ei kiinnity kielen välittämiin merkityksiin vaan kieleen itseensä. Nonsensessä tämä saadaan aikaan erilaisin outouttamisen menetelmin, jotka estävät totunnaiset lukutavat. Tällä tavoin teksti osoittaa olevansa tietoinen itsestään ”sopimuksenvaraisen kielijärjestelmän kautta toteutuvana teoksena”. (Mt., 25–26.) Refleksiivisyyttä korostaa Lecerclekin (1994, 2): ”non-sense” ei negatiivisesta etuliitteestään huolimatta ole vain kieltämisen prosessi, vaan myös reflektion – nonsense on samalla ”meta-sense”.

2.3.2 Absurdi draama

Mitään ei tapahdu, kukaan ei tule, kukaan ei painu tiehensä, tämä on kauheaa.
(HHT, 71. Alk. *En attendant Godot*, 1952.)

Absurdin draaman lajityyppi syntyi toisen maailmansodan jälkeen, yhtenä reaktiona hirvittäviin sotakokemuksiin ja muuttuneeseen maailmaan. Se onkin leimallisesti eurooppalainen laji, jonka edustajien ydinryhmään luetaan irlantilainen Samuel Beckett, ranskalainen Jean Genet, venäläinen Arthur Adamov ja romanialainen Eugene Ionesco. Kyseessä ei ole koulukunta tai yhdessä toiminut taiteilijaryhmä, vaan joukko toisistaan riippumattomia kirjailijoita, joiden tuotanto heijastelee 1940–1950-luvun vaihteen länsimaista – ja erityisesti pariisilaista – henkistä ilmapiiriä. (Esslin 1980b, 15, 22–23; Hietala 1981, 2–3). Martin Esslin (1980b) vakiinnutti nimityksen absurdi draama – tai absurdi teatteri, sillä hän korostaa draaman olemusta esitettävänä teatterina, elämyksenä – vuonna 1961 teoksessaan *The Theatre of the Absurd*. Absurdin draaman ja teatterin taustalla vaikuttaa laajempi kirjallisuus- ja taidesuuntaus, absurdismi, joka pohjautuu eksistentiaaliseen filosofiaan.⁸

⁸ Tarkastelen absurdiä draamaa siis historiallisena lajina, jonka syntymiseen virtaukseksi määrittävä absurdismi on

Päivi Mehtosen (2002, 24–25) mukaan 1900-lukua pidetään hämärän ja vaikeaselkoisen taiteen ennennäkemättömänä kukoistusaikana: totutunkaltaisen todellisuuden pirstaloituessa ja käydessä epävarmaksi tätä muutosta syntyivät ilmentämään niin abstrakti maalaustaide, atonaaliset sävellykset kuin modernistinen runous. Absurdi kirjallisuus ja teatteri kuuluisivat luetteloon ehdottomasti, sillä koko absurdismin filosofia lähtee tuon ”pirstaloitumisen” ihmisessä aiheuttamasta ristiriidasta. Kyse on ihmisen osasta mielettömäksi käyneessä maailmassa. Vuonna 1957 Ionesco on määritellyt termin seuraavasti.

Absurd is that which is devoid of purpose.... Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless.

(Sit. Esslin 1980b, 23.)

Absurdi viittaa siis merkityksen puuttumiseen ihmisen elämästä. Ihmisellä ei enää ole uskonnollisia tai muita kiinnekohtia, minkä vuoksi hän on hukassa ja hänen toimintansa absurdia, vailla tarkoitusta. Tällaisen filosofisen absurdin määrittelijänä pidetään Albert Camus'ta ja erityisesti hänen vuonna 1942 ilmestynyttä esseetään ”Le myth de Sisyphe”. Siinä kreikkalaisen mytologian Sisyfös, jonka kohtalo oli vierittää suurta kallionlohkareta yhä uudelleen vuoren huipulle, on ”absurdi sankari”, ”koko hänen olemisensa kuluu päättymättömän tyhjän tekemisessä”. Uuden ajan absurdi ihminen ”askartelee elämänsä jokaisena päivänä samanlaisten tehtävien kimpussa ja hänen kohtalonsa on yhtä mieletön”. (Camus 1962, 102–107.) Tässä hengessä absurdi on ymmärrettävä: se on ihmisen olemassaolon pohjatonta yksinäisyyttä, mielekkyyden etsimistä turhaan maailmasta, jossa ei sitä ole.

Absurdi draama eroaa Esslinin (1980b, 24) mukaan muista elämän mielettömyyttä käsittelevistä näytelmistä siinä, että sisällön lisäksi myös muoto pyrkii ilmentämään tuota kokemusta. Absurdille ominainen muoto ei toki syntynyt tyhjästä – Esslin hahmottelee siihen vaikuttaneet nonverbaaliset teatterin muodot antiikin *mimuksesta* (ks. Riikonen 2007, 303) *commedia dell'arten* kautta 1920-luvun mykkäfilmeihin. Hän toteaa ”puhtaan”, abstraktin näyttämöilmaisun – erityisesti sirkukseen kuuluvien akrobatian, nuorallakävelyn, jonglöörauksen, eläintenkesytyksen ja klovnerian – suuren merkityksen. ”Kaunokirjallisemmasta” draamasta absurdia ilmaisua ennakoivat varsinkin William Shakespeare ja Georg Büchner. Näiden lisäksi taustalla vaikuttavat verbaalinen nonsense ja unista ja mielikuvituksesta ammentava, usein vahvasti allegorinen kirjallisuus. Erityisen voimakkaaksi hän arvioi Franz Kafkan, August Strindbergin ja James Joycen vaikutuksen. Charlie Chaplinin ja Buster

Keatonin mykkäelokuvat ovat ”epäilemättä ratkaisevimpia vaikutteita”, mitä absurdille teatterille voi osoittaa, näyttäessään maailman outona ja painajaismaisena, mutta kuitenkin runollisena. (Esslin 1980b, 327–335.) Tällainen kokemus modernista maailmasta osui ajan ytimeen – kärjistäen on jopa esitetty, että koko 1900-luku olisi tiivistettävissä yhtälöön ”Beckett = Chaplin + Kafka” (Hosiaislouma 2003, 22).

Esslin (1980b, 327–328) arvioi, että absurdi teatteri koettiin alkuun šokeeraavaksi ainoastaan niiden konventionaaliseen kerrontaan liittyneiden odotusten vuoksi, joita teatteriyhteisöllä oli. Hän arvelee, että Ionescon käsittämättömyyttä kauhistellut henkilö saattoi käydä lastensa kanssa katsomassa *Liisaa ihmemaassa* ja nauttia siitä täysin rinnoin hämäryyttä edes huomaamatta, sillä ennako-odotukset olivat toiset. Carrollin *Liisojen* toistuvia dramatisointeja Esslin kutsuu traditionaaliseksi absurdiksi teatteriksi, siis pitkälti samastaen absurdin ja nonsensin. Yhtäläisyyksiä onkin paljon, jo alkaen käsitteiden arkimerkityksestä: Englanninkielisen sanan *nonsense* perusmerkitys on hölynpöly, mielettömyys, tolkuttomuus. *Absurd* merkitsee järjetöntä, järjenvastaista; mieletöntä. Kuten Tigges (1988, 125–6) toteaa, englantilaisella kielialueella nonsensistä ja absurdia käytetään usein jopa synonyymeina.

Kun puhutaan kirjallisuudenlajeista, tutkimus pitää absurdin ja nonsensin ”järjettömyyttä” perustavasti eri laatua olevana. Laakso (2014b, 92) tiivistää: ”Nonsensin järjettömyys siis hyödyntää ja tarkastelee maailmasta löytyvää järjellisyttä kun taas absurdi pyrkii osoittamaan maailman perimmäisen järjettömyyden.” Hän kuitenkin toteaa eronteon keinotekoiseksi ja huomauttaa, että esimerkiksi Kafkan tai Sartren teosten lukeminen maailman ja ihmiselämän merkityksettömyyttä käsitteleviksi ”on seurausta kanonisoidusta luennasta ja on vaikea todentaa, etteivätkö myös nonsensiset tekstit voisi järjenvastaisuudessaan käsitellä samoja teemoja”. (Mt., 92.) Tämä kritiikki on paikallaan. Esimerkiksi luvussa 2.3.1 lainaamani Learin limerikki ”There was an Old Man of Whitehaven”, jossa vanha mies tanssii korpin kanssa katrillia ja tulee sen tähden murskatuksi, on mielestäni ilmeinen kuva ihmiselämän ja maailman mielettömyydestä. Kyseisen limerikin – kuten suuren osan Learin limerikeistä – voi myös tulkita kertovan suvaitsemattomuudesta, mikä ei toki sulje pois mielettömyyden elementtiä, pikemminkin vahvistaa sitä siinä mielivallassa, jota suvaitsematon anonyymi joukko ”they” harjoittaa.

Laakson (2014b, 92) mukaan näitä kahta kirjallisuuden lajia tai muotoa erottaa erityisesti niiden suhde kieleen, johon nonsense on voimakkaammin sitoutunut. Jo edellisen alaluvun lopulla mainitsin Tiggesin (1988, 54–55) nostaneen lajien tärkeimmäksi erotukseksi sen, kuinka absurdissa absurdi todellisuus kielen avulla *esitetään*, nonsensissa *luodaan*. Tietenkin kaikki

fiktio luodaan kielen avulla, mutta absurdin tekstin päämäärä ei ole luoda fantastisia maailmoja, vaan kuvata olemassa olevaa maailmaa, vaikka se käyttääkin siihen fantasian ja unen elementtejä. Lecerclen (1994, 3) mukaan nonsense samanaikaisesti pitää yllä myyttiä informatiivisesta ja kommunikatiivisesta kielestä että purkaa sitä. Absurdi draama pyrkii määrittelijöidensä mukaan yksinomaan purkamaan tuota myyttiä. Hietalan (1981, 6–7) termein absurdin draaman kieli ”redusoidaan”, siis riisutaan olennaisista elementeistään, minkä seurauksena dialogi ei (juurikaan) kommunikoi eikä puhe välitä (juurikaan) informaatiota. Näin kielen toimimattomuus ihmisiä yhdistävänä linkkinä vahvistaa absurdismin näkemystä ihmiselämän pohjattomasta yksinäisyydestä.

Hietala (1981, 2–12) on kehittänyt mallin absurdin draaman analysoimiseksi lajityyppinsä kautta. Malli sisältää kaksi avainaspektia, jotka lävistävät draaman kaikki tasot, nimittäin *reduktion* ja *abstraktion*. Niin rakenne, draamailmaisuus kuin tematiikkakin on reducedoitu eli pelkistetty tai riisuttu, ja abstrahoitu eli nostettu abstraktille, yleispätevälle tasolle. Käsitteet täsmentyvät luvussa 5 analyysin yhteydessä. Artikkelissaan Hietala analysoi mallinsa mukaisesti kahta näytelmää, jotka ovat mainittu *Waiting for Godot* (alkujaan ranskankielinen *En attendant Godot*) ja Harold Pinterin *No Man's Land* (1975). Pinteriä Hietala (1981, 4) ei pidä puhtaana absurdistina, mutta katsoo näytelmän sisältävän ”tarvittavan määrän sellaisia elementtejä, että sitä voidaan nimittää absurdiksi”. Näitä elementtejä voi verrata Fowlerin repertoarin lajipiirteisiin. Beckettin teoksen hän sen sijaan sanoo olevan ”absurdin näytelmän klassikko, eräänlainen perusteos, johon tämän genren muita tuotteita usein verrataan” (mt.). Luonnehdinnasta ilmenee, että Beckettillä on absurdin draaman alalla samanlainen merkittävä asema genren ”määrittäjänä” kuin Learilla ja Carrollilla nonsensessa. Tässäkin tutkielmassa *En attendant Godot* toimii eräänlaisena absurdin draaman mittatikkuna. Hietalan mallia sovelletaan *Poltetun oranssin* analyysiin tarkastellessani, mitkä elementit näytelmässä on reducedoitu ja mitkä abstrahoitu ja miten tämä vaikuttaa tekstiin kokonaisuutena.

2.3.3 Balladi

Tuo Kuussalon Kaarina kukkainen,
näin kertoi mummoni kerta,
oli immyt tuuheatukkainen.
Taru uhkuvi viattoman verta.
(”Kaarinan veri.” Sit. Asplund 1994, 272.)

Balladi on tutkielmassani käsiteltävistä lajeista vanhin. Sana balladi juontuu latinan verbistä *ballare*, ”tanssia”. Varhaiskeskiajalla sen provencelaista muotoa *ballada* käytettiin

merkityksessä ”tanssilaulu”. Balladit olivat suullista perinnettä, jota esitettiin laulaen, ja usein tilanteeseen yhdistyi tanssi. Kansanballadeja tunnetaan koko Euroopasta, ja siirtolaisten mukana ne löysivät tiensä Pohjois-Amerikkaan. 1600-luvulta 1900-luvun alkuun balladit levisivät myös painettuina arkkiveisuina (*broadside poems, popular ballads*), joissa kerrottiin kuohuttavista tapahtumista, kuten murhista, onnettomuuksista, noitavainoista ja ihmeistä. (Grünthal 1997, 14–17.) ”Kaarinan veri” -balladissa, josta yllä siteerasin ensimmäisen säkeistön, kerrotaan juuri noitana mestatun neidon tarina. 1800-luvun lopulta peräisin oleva, Oskar Uotilan sepittämä balladi pohjautuu suomalaiseen keskiaikaiseen kansantarinaan syyttömänä mestatusta neidosta, jonka mestauskivi muurattiin Kangasalan kirkon seinään. Kivestä vuotaa vielä tänäkin päivänä ruosteenpunaista nestettä, ja sitä on vuosisatojen ajan kutsuttu ”Kaarinan verikiveksi”. (Ks. Asplund 1994, 271.) Balladilla on useita yhtymäkohtia *Poltettuun oranssiin*, ja luen sitä yhtenä näytelmän intertekstinä.

Taide- eli kaunokirjallisen balladin katsotaan syntyneen 1700-luvun lopulla romanttisen aatevirtauksen myötä (ks. esim. Grünthal 1997, 18). Kaarina Sala (1979, 138) luonnehtii balladia ”sitkeäksi runotyypiksi”, sillä se on pysynyt vuosisatojen ajan runoilijoiden suosiossa: ”jatkuvasti kohtaa lyriikassa balladeiksi nimettyjä tuotteita”. Satu Grünthal (1997, 11) ei rajaa balladia ainoastaan lyriikan alalle, vaan lukee mukaan ”balladeiksi nimitetyt tai balladeiksi määrittävät romaanit, novellit, näytelmät ja kuunnelmat” – ja mainitsee esimerkkinä *Poltetun oranssin*. Balladitutkimuksessa perustavimmanlaatuisina lajipiirteinä pidetyt kolme kriteeriä, jotka Sala (1979, 139) esittelee, ovat kyllä helposti sovitettavissa niin lyriikkaan, epiikkaan kuin draamaankin: balladin oletetaan 1) kertovan tapauksensa dramaattisesti, 2) keskittyvän ristiriitatilanteeseen ja 3) kuvaavan persoonattomasti. Salan mukaan kiistellyin mainituista piirteistä on ollut persoonattomuuden kriteeri, mutta kuitenkin ”tietty objektiivisuus on osoittautunut balladin hallitsevaksi tuntomerkiksi”. (Mt., 139.) Koska balladi on ajan kuluessa irtaantunut alkuperäisestä muodostaan ja vallannut alaa jopa proosakirjallisuudessa – tunnetuimpiin suomalaisiin romaanimuotoisiin balladeihin kuuluvat esimerkiksi Juhani Ahon *Juha* (1911) ja Aino Kallaksen *Sudenmorsian* (1928) – sen normit vaihtelevat suuresti. ”[K]uitenkin hahmottuu eräs, voisi sanoa arkkityyppinen tapa tiivistää yhteisön ja yksilöiden kohtaloita runoksi”, kuten Sala (1979, 139) muotoilee. Näin oletan *Poltetussa oranssissakin* tapahtuvan, sillä myös sen tematiikka palautuu yhteisön ja yksilön väliseen ristiriitaan.

Balladin kenttä on siis sangen laaja, ja sitä on koetettu rajata ja jäsenellä eri tavoin. Skandinaavisen ja englanninkielisen balladiperinteen tutkijat ovat nimenneet genren ytimen samaan tapaan kuin nonsensen ja absurdin tutkijat ovat tehneet eli lajin klassisiin edustajiin nojautuen. He

lukevat balladeiksi ne tekstit, jotka sisältyvät Childin ja Grundtvikin 1800-luvun jälkipuoliskolla keräämiin kokoelmiin (Sala 1979, 138). Grünthal hahmottaa balladilajin kolmiportaiseksi Fowlerin (1982) terminologiaa käyttäen: Lajin primaaritaso ovat kansanballadit, ja kaunokirjalliset balladit sijoittuvat sekä sekundaariselle että tertiaariselle tasolle. Sekundaariselle kuuluvat ne, jotka noudattavat kansanballadin konventioita ja esteettisiä periaatteita. Tertiaaritason balladit käyttävät muiden tasojen konventioita materiaalinaan, muokaten niistä jotakin uutta. (Grünthal 1997, 23–24.) *Poltettu oranssi*, balladiksi nimetty näytelmä, sijoittuu tässä jaottelussa tertiaarille tasolle. Kolmijaon periaate on sinänsä selkeä – uudemmat tekstit ammentavat vanhasta perinteestä ja suhteutuvat siihen – mutta pidän lähtökohtaa ongelmallisena, sillä ”lajin alku” on hyvin vaikea, ellei mahdoton määrittää. Grünthalin teoksestakin käy ilmi, että esimerkiksi suomalaisen kansanballadin traditio nousi kalevalaisesta lauluperinteestä, johon kansainvälisen balladiperinteen vaikutteet sulautuivat (mt., 15–16). Edes nonsensegenre, joka on nähty hyvinkin suppeaksi, kuten edellä toin ilmi, ei hahmotu yksiselitteisesti Fowlerin tasosysteemissä. Jos genren perustana ovat Learin ja Carrollin tekstit, näiden tulisi muodostaa primaaritaso. Kuitenkin Learille ja Carrollille voidaan nimetä edeltäjiä, kuten ranskalainen 1200–1400-luvun pilarunotyypin *fatrasie* ja englantilainen lastenkamarirunous, *Nursery Rhymes* (ks. esim. Lecercle 1994, 5). Edeltäjistä on kylläkin nonsensetutkimuksessa erimielisyyttä – mikä juuri kertoo ”lajin alun” määrittämisen hankaluudesta.

Kuten olen edellä esittänyt, nonsensegenrestä puhutaan tutkimuksessa kiinteänä luokkana, jota säännöt ja kiellot rajaavat kuten romantikkaa edeltävän ajan lajikäsityksessä. Balladia lajina tarkastellaan puolestaan tavalla, joka periytyy suoraan romantiikan ajalta, historiallista muuntumista painottavasta näkemyksestä. Tämä johtunee balladin pitkästä traditiosta ja sen muuntelun suosittuudesta vuosisatojen mittaan. Kolmivaiheisia malleja on kehittänyt useampikin tutkija, muiden muassa Tristram P. Coffin, jonka kiinnostavaa näkemystä balladin muuntumisesta suullisessa perinteessä Sala (1979, 143–144) esittelee. Balladin ensiversio on jonkun sepittämä runo. Tässä ensimmäisessä vaiheessa balladin pohjana on tunneydin (*emotional core*), lisäksi se sisältää joukon toiminnan yksityiskohtia sekä aikakaudelle ominaisia kirjallisia koristeita. Toinen vaihe on varsinainen balladivaihe, jossa suullinen perinne muokkaa runon balladiksi. Tällöin katoavat koristeet ja toiminnan epäolennaiset piirteet. Kolmannessa vaiheessa on kaksi kehitysmahdollisuutta: ”joko epäolennaista kertovaa ainesta jää pois jättäen lyyrisen olemuksen esiin tai olennaista ainesta karsiutuu jättäen dramaattisen ytimen ympärille merkityksettömän sekasotkun”. (Mt.) Tarkastelutapa on avoimen arvottava ja esittää lajin kehityskulkuna, joka johtaa joko jalostumiseen tai rappioon. Coffin kutsuu ”äärimmilleen vietyä kolmannen vaiheen balladia ’degeneroituneeksi balladiksi’”, siis kehityssuunnasta riippumatta – varsinaisesta balladista jäljelle jää ”joko lyyrinen tai tolkuton (nonsense) laulu” (mt., 143–144).

Nonsensella ja balladilla on kiinteä yhteys. Annemarie Schöne (1970) on tutkinut erityisesti englantilaisia nonsenseballadeja. Hän muistuttaa, että vaikka Edward Learilta tunnetaan lähinnä lyhyet limerikit, tämän balladit ovat ”kaunokirjallisesti merkittävämpiä” (mt., 49). Schöne pitää Learia nonsenselajin perustajana ja toteaa tämän balladien kielellisen, rytmisen ja temaattisen yhtäläisyyden lordi Tennysonin ja muiden myöhäisromantikkojen lyriikan kanssa. Schönen mukaan nonsenseballadissa ei ole kyse parodiasta, sillä romanttista balladia ei esitetä kriittisessä eikä ivailevassa sävyssä, vaan sen ihanteet toistuvat Learilla; vain runojen maailma on irreaalinen, nonsensinen. (Mt., 66–71.) Fowlerilaisittain voikin sanoa, että Lear hyödyntää balladilajin repertoaaria poimien sieltä mitan, juhlallisen tyylilajin ja tematiikan ja osallistuen siten balladin lajityyppiin. Carrollin tuotanto sisältää runsaasti balladiparodioita – tunnetuimpana vaikeasti avautuva ”Jabberwocky”, jonka katsotaan parodioivan vanhaa saksalaista balladia ”Jättiläisvuoren paimen” (ks. esim. Kunnas 2010, 280–288).

Romantikkojen taidekäsityksessä keskeinen oli Friedrich Schlegelin luoma universaalirunouden käsite. Sillä hän tarkoitti kaikki lajit ylittävää kirjallisuutta, johon sisältyi taidेरunouden eri lajien lisäksi kansanrunous ja proosa. Johann Wolfgang von Goethe piti balladia tällaisena rajat ylittävänä kirjallisuudenlajina. Hän kutsui sitä nimityksellä *Ur-Ei*, alkumuna, viitaten ideaaliin kulta-aikaan, jolloin kirjallisuuden eri elementit eepinen, lyyrinen ja draamallinen eivät olleet vielä eriytyneet vaan elivät toisiinsa sulautuneina. (Grünthal 1997, 18.) Grünthal kirjoittaa: ”Samastaessaan balladit lajien alkuperäiseen, ideaaliseen ykseyteen Goethe tuli nostaneeksi ne *lajien lajiksi*, joka sisällyttää itseensä kaiken.” (Mt., 19.) Tämä on erittäin kiinnostavaa tutkimuskohteeni runsautta ja lajikirjoa tarkasteltaessa: balladilla on jo valmiiksi lajit ylittävä olemus, universaalirunouden viitta.

Olen tässä luvussa pyrkinyt hahmottelemaan toisaalta laji- ja intertekstuaalisuuden teoriaa, toisaalta niitä kolmea lajia, jotka muodostavat tulkintakehykseni lukiessani *Poltettua oranssia* lajihybridisenä teoksena. Käsittelen sen suhdetta kuhunkin lajiin johdannossa esittelemäni kolmijaon mukaisesti ”Sanan”, ”Veren” ja ”Ansojen” tunnussanojen alla. Aloitan Sanasta.

3. SANA eli nonsensen piirteet

Tohtori

Istukaa, olkaa hyvä. (*Selaa muistikirjaansa; rouva ei istu, nojaa sateenvarjoonsa.*)

Nimenne on Klein? Neiti vai rouva?

Rva Klein

Kai minä rouva olen, kun minulla kaksitoista lastakin on. Tai on ollut.

Tohtori

Ohhoh. No, ei emäntäkään sitten ole saanut istua kädet ristissä.

Rva Klein

Ei. Eikä jalat. [...]

(PO 7.)

Nämä ovat *Poltetun oranssin* ensimmäiset repliikit. Ne menevät suoraan asiaan: ”sanaan” – siis osoittavat kielen kiikkerän aseman merkitysten välittäjänä. Aivan aluksi kyseenalaistuu kielen kommunikaatiotehtävä, kun tohtori kehottaa huoneeseen saapunutta naista istumaan, mutta tämä ei noudata kehotusta. Seuraavaksi hän pyrkii käyttämään kielen nimeämis- ja määrittämisfunktioita: ”Nimenne on Klein? Neiti vai rouva?” Vastaus antaa ymmärtää, etteivät merkitykset ole aina yksiselitteisiä: ”Kai minä rouva olen [...]” Kahdentoista lapsen synnyttäminen on puhujasta riittävä syy nimittää jotakuta rouvaksi. Samalla kommenttiin liittyy nonsenselle tavanomaista ylenmääräisyyttä: olen suorastaan 12-kertainen rouva. Jälkimmäisessä vuorosanaparissa käytetään vakiintunutta sanontaa ja konkretisoidaan se: ”Istua kädet ristissä” on metaforinen ilmaus, jolla tarkoitetaan yleisesti joutenoloa. Tohtorin päivitellessä, ettei ”emäntäkään sitten ole saanut istua kädet ristissä”, rouva Klein purkaa sanonnan tokaisemalla ”Ei. Eikä jalat.” Yllättävän alatyylinen, näytelmän alkuun huumoria rakentava huomautus pakottaa tohtorin ja lukijan tai katsojan näkemään vakiintuneen ilmauksen takaa sen konkreettisen merkityksen, kädet ristissä istuvan emännän, sekä sen vastakohtaksi asettuvan groteskin koomisen näyn: jalat levällään lapsia maailmaan tehtailevan emännän.

Vakiintuneen metaforan tai kuvaannollisen sanonnan purkaminen, palauttaminen konkreettiselle tasolle, on yksi kaunokirjallisen nonsensen peruskeinoista (ks. esim. Stewart 1979, 77–80). Tyypillistä sille on myös siteeraamani keskustelun aluksi esiintynyt kielen normaalifunktion, merkitysten välittämisen, painaminen taka-alalle. Etualalle asettuu itse kieli. (Laakso 2014a, 25.) Avausreplikkien muutamasta lauseesta kohoaa nonsensen kehyksessä tarkasteltaessa yksi erityisesti

esiin: ”Kai minä rouva olen, kun minulla kaksitoista lastakin on.” Vastaus on nenäkäs ja näennäislooginen samaan tapaan kuin Carrollin Liisa-kirjojen keskusteluissa. Lisäksi se sisältää numeron kaksitoista, mikä ei vaikuta relevantilta tiedolta esittäytymisen yhteydessä. Sen mielekkyys paljastuu, kun tutustutaan nonsensen tyylikeinoin: nonsense viljelee runsaasti numeroita (ks. Tigges 1988, 77). Tarkoituksena lieneekin jo ensireplikeissä viestittää, mihin lajitradiioon tekstissä halutaan liittyä – kuitenkin melko viitteellisesti, sillä keskustelu ei ole silmiinpistävän outouttava. Avaussanailun toisena tarkoituksena on epäilemättä komiikan avulla lämmittää teatteriyhteisö vastaanottavaksi vaikeamminkin avautuvalle verbaliikalle.

Tässä luvussa tutkin *Poltetun oranssin* lajinkäyntiä nonsensen vinkkelistä. Aloitan tarkastelemalla näytelmän kieltä.

3.1 Kielen etualaistuminen eli huomio sanojen systeemiin

Kaunokirjallisuuden kieli eroaa muusta kielenkäytöstä olennaisesti, sillä taiteella on muita päämääriä kuin merkityksen mahdollisimman nopea ja vaivaton välittyminen. Artikkelikokoelmassa *Hämäryyden poetiikka* Päivi Mehtonen toteaa, että kaunokirjallisuudelle – eritoten lyriikalle – on aina annettu erivapauksia ”merkityksen ylivallasta”. Kielen hämäryys vetää huomion itseensä; se estää normaalin automatisoidun suhtautumisemme kieleen välineenä, hidastaa ymmärtämisprosessia ja antaa tilaa monitulkintaisuudelle. (Mehtonen 2002a, 11–12, 25.) Samassa teoksessa Kuisma Korhonen (2002, 156–157) vertaa kieltä ikkunaan tai lamppuun – molempien tehtävänä on yleensä vain turvata esteetön näkymä jonnekin muualle: ”Vain sumentamalla ikkunalasi itse tulee näkyviin, vain himmentämällä lampputta pystymme tarkastelemaan lampputta itsessään emmekä vain sitä mitä se valaisee.”

Näin juuri nonsense toimii: tekee kielen näkyväksi eli Maria Laakson (2014a, 25–26) termin etualaistaa kielen. Etualaistaminen tapahtuu ilmaisun anomalioiden eli poikkeamien avulla. Laakso kutsuu outouttamiseksi sitä tapaa, jolla nonsenseteksti tekee lukijan tietoiseksi kielestä viestijärjestelmänä. Hän huomauttaa, että vaikka nonsensea lajina pidetään absurdina ja leikillisenä, ei niinkään vakavasti otettavana taiteena, sen harrastama outouttaminen on pohjimmiltaan samaa vieraannuttamista kuin minkä venäläiset formalistit liittivät ihailtavaan taiteeseen. Hän siteeraa Viktor Šklovskia: ”[...] taiteen keino on asioiden *vieraannuttamisen* ja *vaikeutetun muodon* keino, joka kasvattaa havaitsemisen vaikeutta ja kestoja, sillä taiteessa vastaanottoprosessi on itsetarkoituksellinen, ja sitä on jatkettava. [...]” (Sit. Laakso 2014a, 26.)

Poltetun oranssin avauskohtaus on täynnä ”vaikeutettua muotoa”, sanallista leikittelyä, kielenvääntöä ja -kääntöä ja kielestä keskustelemista. Seuraavassa lainaamani katkelma on kohdasta, jossa tohtori on kertonut Marinan oudosta kielenkäytöstä huolestuneelle rouva Kleinille eräästä saksalaisesta skitsofreniapotilaasta, joka toivotti hyvät päivät aina peilitavauksella: ”Tadidnak rehgat netug.”

Rva Klein

(jota viehättää tohtorin kertomus) Hyvää päivää, herra kandidaatti – siis suomeksi ittaadidnak arreh, ääviäp äävyh!

Tohtori

(kuivasti) Suomeksi – niin, tai skitsofrenian kielellä. – Te käänsitte sen nopeasti ja taitavasti, teillä on taipumuksia!

Rva Klein

(terävästi) Sotiik!

Tohtori

Ätsek ie!

Rva Klein

(affekti laskee) Niin, kyllä tälläkin tavalla voi jutella, mutta minusta vedenkieli on sentään kauniimpaa.

Tohtori

Vedenkieli? Mitä se on? [...] Mitä on ”Hyvää päivää herra kandidaatti” vedenkielellä?

Rva Klein

Hydyvyvädävää pädäväivädävää hedeverradava kadavandidividadavaattidivi.

Tohtori

Herranen aika miten pitkää kieltä!

Rva Klein

Hedeverradavannedeven adavaikadava...

Tohtori

(virallisemmin) Mutta palataanpa nyt tyttäreenne.
(PO 14–15.)

Replikointi irtautuu voimakkaasti automatisoituneesta tavasta käyttää kieltä vain merkitysten välittäjänä. Varsinkin näytelmän katsoja, jolla ei ole tekstiä silmiensä alla, joutuu varmasti pinnistelemaan ymmärtääkseen takaperin lausutut repliikit. Kyseessä on leksikaalinen nurinkääntö – nonsensekirjallisuus hyödyntää nurinkääntöjä tekstin eri tasoilla ”alkaen leksikaalisen tason nurinkäännöistä, joita ovat esimerkiksi peilikirjoitus tai palindromit”, aina temaattisella tasolla ilmeneviin nurinkääntöihin (Laakso 2014b, 69). Lainaaamassani keskustelussa huomio kiinnitetään kieleen systeeminä melko äärimmäisellä tavalla, muistuttamalla, että se koostuu yksittäisistä

kirjaimista tai äänneistä. Sanat ovat sopimuksia, ja yhtä hyvin ne voitaisiin lukea oikealta vasemmalle. Tai sääntönä voisi olla jokaisen tavun täydentäminen ”vede”-lisäyksellä niin kuin rouvan vedenkielessä. Kuten Laakso (2014a, 25) muotoilee: ”Kyse on siis tekstin kielelliselle tasolle sijoittuvasta metafiktiivisyydestä, jossa teksti osoittaa olevansa tietoinen itsestään sopimuksenvaraisen kielijärjestelmän kautta toteutuvana teoksena.” Näin juuri *Poltetussa oranssissa* tapahtuu, vaikka metafiktiivisyyden käsite liitetäänkin yleensä vain proosaan. Itseään kommentoivaa draamaa kutsutaan metadraamaksi. (Ks. Oja 2004, 8.) Koska *Poltettuun oranssiin* sisältyvä itsereflektio ei niinkään keskity sen olemukseen draamana kuin sen käyttämään kieleen ja kieleen yleensä, käytän tässä yhteydessä mieluummin käsitettä ”metakielellisyys”.

Itsereflektio on dialogiin perustuvassa draamassa piilotetumpaa kuin vaikkapa jossakin kommentoivaa kertojaa käyttävässä proosateoksessa sen vuoksi, että ensin kielenkäyttö sijoittuu repliikkeihin. Näin ollen lukijan tai katsojan on helppo ajatella esimerkiksi edellä kuvatun kaltaiset kielipelit vain kulloisenkin puhujan henkilökohtaisiksi oikuiksi. Tosin näin on myös Carrollin Liisa-kirjoissa, jotka ovat suurelta osin vuoropuhelua. *Poltettu oranssi* on joka tapauksessa löytänyt keinot kommentoida itseään ja käyttämäänsä kieltä osoittelevamminkin. Seuraava lainaus on ensimmäisen näytöksen toisesta kohtauksesta tohtorin houkutelua Marinan kirjoittamaan jotakin itsestään.

Tohtori

[...] Mitä minä tekisin sillä aikaa? Jos katselisin uutta ihmistieteiden yleistietosanakirjaa. (*Helisyyttää soittokelloa kovasti; vastaanottoapulainen tulee*) Tuokaa minulle Sanakirja! (*Vastaanottoapulainen pois; palaa hetken kuluttua suunnattoman suuri foliantti käsissään, laskee sen tohtorin pöydälle ja poistuu. Tohtori selaa mahtavaa lunttaa, lukee:*) ”Skitsofreniapotilaat saattavat kirjoittaa tolkuttomia runoja, joissa muodollinen kuri on hyvin säilynyt, mutta ajatuksesta ei ole mitään tietoa, ja jotka ulkonaisesti muistuttavat lastenkieltä tai latinaa.” Toivottavasti hän (*vilkaisee tyttöön*) ei kirjoita mitään uuslatinaa... Toivottavasti käden motoriikka synnyttää hänessä luonnollisten kirjainyhdistelmien kaipuun... [...] (PO 24.)

Katkelman itsereflektiivisyys on osoittelevaa. Tilanne on lähtökohtaisesti vieraannutettu; se kalskahtaa keinotekoiselta: draaman toinen henkilöahmo kirjoittaa pyynnöstä, toinen esittää metatason pohdinnaksikin tulkittavan kysymyksen ”Mitä minä tekisin sillä aikaa?” ja päätyy spekuloidaan toisen kirjoituksella sanakirjan avulla. Itse ”Sanakirja” – ”suunnattoman suuri foliantti”, ”mahtava luntta” – on nonsensemaailmaan viittaava esine. Lecerle (1994, 199) tuo esiin nonsensin viehtymyksen sanakirjoihin ja -listoihin sekä viktoriaanisen ajan innokkuuden laatia sanakirjoja. Tuosta mammuttiopuksestaan tohtori lukee etukäteen kuvauksen skitsofreenikkojen kirjoituksesta – ja hetken kuluttua Marinan runo paljastuu juuri kuvatun kaltaiseksi. Tilanteessa tekstin itsensä tiedostava luonne tulee moninkertaisesti esiin: kielenkäytön kommentointina,

tapahtumien ennakkointina vieraannuttavaan tapaan ja vielä lajiviittauksena. Liioitellun kokoisen sanakirjan käyttäminen näyttää nimeämisen, määrittämisen ja selittämisen prosessin myös parodisessa valossa. Tohtorin edessä on ihminen, josta hän koettaa päästä perille välineellisesti, ”mahtavan luntan” tarjoaman tiedon ja arvovallan avulla.

Nonsensisen kielen tapa tarkastella maailman sijaan itseään ruumiillistuu Carrollin luomassa ”munamiehessä”, *Humpty Dumptyssa* – Kunnaksen ja Mannerin suomennoksessa Tyyris Tyllerössä – johon *Poltetun oranssin* tohtori hahmona monin paikoin vertautuu, kuten myöhemmin tässä luvussa esitän. Nonsensekielen filosofiaa hahmotteleva Jean-Jacques Lecercle (1994) kiinnittää Tyyris Tylleröön paljon huomiota. Hän kirjoittaa: ”Like all speakers, Humpty Dumpty is caught up in a dialectics of mastery and servitude in language except that, unlike most, he is aware of it.” (Mt., 154.) Seuraavassa kuuluisassa katkelmassa Tyyris Tyllerön äärimmäisen tiedostava käsitys kielestä käy selväksi:

- [...] Siitäs sait hallelujan!
- Minkä hallelujan? sanoi Liisa. – En ymmärrä, mitä tarkoitat.
- Tyyris Tyllerö hymyili ylenkatseellisesti.
- Kuinka voisit ymmärtää ennen kuin olen selittänyt sen sinulle? Tarkoitin että siinä sait tyrmäävän todisteen.
- Mutta eihän halleluja tarkoita tyrmäävää todistetta, intti Liisa.
- Kun *minä* käytän jotakin sanaa, vastasi Tyyris Tyllerö pilkallisesti, – se tarkoittaa *juuri* sitä mitä minä haluan – juuri eikä melkein.
- Mutta kysymys on siitä, voitko todella saada sanat tarkoittamaan eri asioita.
- Ei, vaan kysymys on siitä, kuka määrää ja päättää, sanoi Tyyris Tyllerö. – Siinä kaikki. (LILP 215–216.)

Siinä ei kuitenkaan ole vielä aivan kaikki. Jatkossa Tyyris Tyllerön kertomasta ilmenee, että hänen tuntemillaan sanoilla on oma tahto – varsinkin verbit ovat koppavia – mutta ”minusssa on kyllä miestä komentamaan niitä kaikkia”. Hän kertoo myös maksavansa ylimääräistä palkanlisää, jos sälyttää yhden sanan kannettavaksi oikein paljon merkityksiä. (LILP 216.) Sanat näytetään siis personifioituina olentoina, joilla on kullakin luonteensa mutta joustava työnkuva. Niiden johtajaksi on ruvettava määrätietoisesti, jotta ne eivät rupea niskoitlemaan. Älyttömältä vaikuttava ”satu” lähestyy – lähes sata vuotta etuajassa – Jacques Lacanin teoriaa kielestä. Lacanin mukaan kieli on tyranni, ja sen sijaan että me puhuisimme kieltä, se puhuu meitä. Kielihän on olemassa jo ennen meitä: jos haluamme jäsentää maailmaa käsitteellisesti tai kommunikoida toisten ihmisten kanssa, meidän on pakko sopeutua kielen järjestelmään. Kaunokirjallisuudessa merkityksillä on kuitenkin mahdollista leikitellä vallankumouksellisesti. Se, joka nimeää ja antaa merkityksiä, on suuri vallankäyttäjä. (Ks. Leraillez 1995, 97–98.) Samaan loppupäätelmään tulee Lecercle (1994, 90–91) analysoidessaan nonsensin, ja ennen kaikkea Carrollin, kieltä. Hän toteaa, että 1) kieli nähdään

toivottoman horjuvaksi, jopa niin että merkitysten välittäminen sen avulla epäonnistuu ja 2) kieli mahdollistaa mielivaltaisen vallankäytön: nimeämisen. (Mt.)

Tyyris Tyllerö toimii peilimaailmassa eräänlaisena auktorisoituna selittäjänä. Heti peilin läpi peilimaailmaan saavuttuaan Liisa löytää kirjan, joka on kirjoitettu käänteisellä peilikirjoituksella; sen voi lukea vain peilin avulla. Sittenkin, kun runo on saatu heijastettua oikein päin luettavaksi, se on täynnä sanoja, joita Liisa ei tunne. Hän joutuu pyytämään Tyyris Tylleröä tulkitsemaan tekstin hänelle. Tämä suostuu mielellään: ”Minä osaan selittää kaikki runot jotka kuunaan on kirjoitettu – ja koko joukon niistäkin, joita ei ole kirjoitettu vielä.” Liisa kyselee ja Tyyris Tyllerö selittää auliisti, sekä sanoja että käyttämäänsä erikoiskäsitteistöä: ”Kaksimerkityksinen sana, sanatasku, käsitätkö – kaksi merkitystä on laitettu sisäkkäin samaan sanaan.” Runo osoittautuu kuitenkin melko monimutkaiseksi, ja Tyyris Tyllerö, selitettäänä pitkistä runosta vain ensimmäisen säkeistön, luopuu puuhasta. (LILP 150–153, 217–220.)

Rouva Kleinin käynti tohtorin luona, siis *Poltetun oranssin* ensimmäinen kohta, on tunnistettava alluusio Liisan audienssiin Tyyris Tyllerön muurilla. Rouva Klein on Liisan tavoin ymmällään peililogiikan käsittelemästä kielestä; hän valittaa tyttären sanovan nimekseen Nielk Aniram. Tohtori osaa oitis ratkaista arvoituksen: ”Nielk Aniram? Mutta sehän on Marina Klein oikealta vasemmalle. Monet skitsofreenikot pitävät peilitavauksesta.” (PO 13.) Tohtorin asenne muistuttaa itsevarmasta Tyyris Tylleröstä: hän selostaa teorioitaan kyselevälle rouva Kleinille, selittää erikoistermejä ja hieman rehentelee ammatillisella kokeneisuudellaan. Hänen replikointiinsa on sijoitettu jopa sanatasku muistuttamaan Tyyris Tylleröstä, nimittäin ”pupuismi” seuraavassa yhteydessä: “[...] minä ennustan että ennen pitkää, ihmismielen mekanisoituessa ja köyhtyessä, saamme vielä maailmanlaajuisen glossolaalisen kirjallisuuden. Nyt on jo olemassa kirjateollisuutta, sitten saadaan kirjainteollisuutta, sanottakoon sitä sitten vaikka pupuismiksi.” (PO 17–18.) Tämän enempiä lapsenkielen jäniksestä ja oppia, järjestelmää tai suuntausta ilmentävästä suffiksista yhdistettyä sanataskua ei selitetä. Pupun voi toki ajatella liittyvän pelkistä kirjaimista teollisesti koostettuun massakirjallisuuteen nopean ja runsaan sikiämisenä vuoksi. Lisäksi pupun äänneasu muistuttaa jokeltelua vailla harkittuja tai ymmärrettäviä merkityksiä. – Tässä suhteessa ”pupuismi” muistuttaa ”dadaismia”, jolloin repliikin voi lukea kritiikiksi dadaismin tarkoituksperiäkin kohtaan.

Edellä kuvattujen kohtausten lukuisat yhtymäkohdat paljastavat asetelmien samankaltaisuuden ja johdattavat jatkamaan tulkintaa: Vaikka Nielk Aniram saadaan Liisan runon tavoin heijastetuksi luettavaan muotoon ja Marina Klein siis ajan myötä puhumaan symbolikieltä, hän osoittautuu kuitenkin melko monimutkaiseksi – ja alun innokkuudestaan huolimatta tohtori luopuu

selitysyrytyksistä. Jo ensimmäisessä kohtauksessa *Poltettu oranssi* esittelee näin intertekstuaalisen viittauksen avulla ajatuksen Marinasta nonsensisenä, vaikeasti tulkittavana tekstinä. Tämä on teema, johon palaan vielä useassa luvussa.

Poltetussa oranssissa nimeämisen valtaa käyttää siis ylitse muiden tohtori. Hänellä oletetaan jo ammatillisen asemansakin vuoksi olevan siihen ikään kuin oikeus. Rouvan kerrottua Marinan käyttäneen itsestään nimeä Nielk Aniram ja näytettyä tämän kirjoittaman runon tohtori puhuu tytöstä skitsofreenikkona. Rouva Klein hyväksyy ”nimen”, vaikka ei sitä ymmärräkään. Myöhemmin hän palaa vieraaseen käsitteeseen:

Rouva Klein

Jos tohtori kuitenkin selittäisi, mitä se skitsofrenia on.

Tohtori

Ah, se on laaja käsite, ei sitä voi yhtenä iltana selittää. Ja milloin minä olen sanonut, että se on skitsofreniaa? Kai pikemminkin hebefreniaa –
(PO 18.)

Tohtori pakenee vaikeaselkoiisiin termeihinsä moneen kertaan näytelmän kuluessa. Ne ovat hänen auktoriteettiasemansa linnake, ”tyrmäävä todiste” oppineisuudesta, joka nostaa hänet toisten kielenkäytön ylä- ja ulkopuolelle. Hänen käyttämänsä erikoiskieli osoittaa hänen kykenevän nimeämään kummallisia, vaikeaselkoisia ilmiöitä – tai ainakin antaa illuusion siitä. Juuri senkaltaista kielenkäyttöä Liisan episodi Tyyris Tyllerön kanssa parodioi.

– [...] Selittämättömyys! Kas niin *minä* sanon!

– Ole hyvä ja sano minulle mitä se tarkoittaa, pyysi Liisa.

– Nyt puhuit kuin järkevä lapsi ainakin, sanoi Tyyris Tyllerö ja näytti hyvin tyytyväiseltä.

– Kun sanoin ”selittämättömyys”, tarkoitin että olemme puhuneet jo tarpeeksi siitä asiasta, ja että haluaisin kuulla mitä tuumit tehdä tämän jälkeen sillä arvattavasti et aio jäädä tänne loppuäksesi.

– Kylläpä pieni sana voi merkitä paljon, sanoi Liisa mietteliäästi. (LILP 216.)

Kuten Tyyris Tylleröllä, myös tohtorilla on valta nimetä monimutkaisia ilmiöitä yhdellä sanalla, panna esimerkiksi rouva Kleinin kuvailema Marinan käyttäytyminen ”skitsofrenia” tai ”hebefrenia” -otsikon alle. Kummankin nimeäjän toiminta näyttäytyy myös hyvin mielivaltaisena. Sanojen hallitseminen tuo mukanaan valta-aseman. Kuten Liisa, tuo ”järkevä lapsi”, joka tähyää ylös muurille (kuin norsunluutorniin) sanavaltaa harjoittavaan mestariin, *Poltetun oranssin* henkilöt pyytävät toistuvasti sanaselityksiä tohtorilta. Rouva Kleinin voi tulkita puhuttelevan tätä sanan mahtajaa jopa Jumalana: ”Hyvä Jumala, sanokaa minulle mikä hänellä on! Mikä hänet on tehnyt tuollaiseksi?” (PO 93.) Myöhemmin (PO 99) tohtori itse huomauttaa: ”Ei minua voi rukoilla, en ole Jumala.” Lecercle (1994) tulkitsee puolestaan Tyyris Tyllerön kuninkaaksi: puhujana hän

on ”sanojen kapinoivan kansan” kuningas, mutta hänen kököttämisenä korkealla kapean muurin päällä osoittaa hallitsijan aseman horjuvuuden. Lopulta juuri sanat syöksevät Tyyris Tyllerön tuhoon, sillä hänen kohtalonsa on kirjoitettu vanhaan lastenloruun⁹, joka toteutuu – hänen putoamistaan ja särkymistään ei varsinaisesti näytetä tarinassa, mutta jyrisevä ääni ja häntä turhaan pelastamaan saapuvat sotajoukot paljastavat niin käyneen. (Lecerle 1994, 157.)

Tohtorille ei fyysisesti käy yhtä kalpaten kuin nonsensiselle vertauskohdalleen, mutta henkisesti jotain räiskähtää rikki; loppua kohden hän ei – toisin kuin alussa – selaile tiedonjanoonsa sanakirjoja tai selitä itsevarmasti unisymboleita, vaan vaikuttaa sekä menettäneen uskonsa tieteeseen (PO 90–91, 107) että omaksuneen lecerleläisen käsityksen kielestä, jossa sanojen viittaussuhde todellisuuteen on hyvin epävarma. Tällä tavoin hän vastaa rouvan edellä siteerattuun kysymykseen siitä, mikä Marinalla on ja mikä hänet on ”tuollaiseksi” tehnyt:

Tohtori

Mitä nimet auttavat? (*Käyttää tahallaan merkillisiä ja hämää nimiä*) Hyperofrenia... athymia... morosis... tai ehkä kaikki yhdessä... (*kohauttaa olkiaan*) Mistäpä tietäisin. Ja jos tietäisinkin... Nimet auttavat vain lääkäreitä, enkä ole hänestä niinkään varma. (PO 93.)

Poltetussa oranssissa sanat näyttäytyvät siis epävarmoina ja häilyvärajaisina sisällön kantajina. Niiden sopimuksenvarainen luonne tuodaan esiin metakielellisessä puheessa ja leikkikielien avulla. Tärkeään osaan nousee myös ”lapsenkielinen” puhe, jota on kuvattu mahdottomaksi artikuloida symbolikielelle (Hökkä 1991 b, 110). Seuraavaksi käsittelen siis vielä astetta oudompaa outoutettua kieltä kuin tässä luvussa.

3.2 Linnun kieli – vain ääniteitä ja rytmiä?

[...] ”Dodo. Gogo. Hu pik gih gum.” Mitä se sellainen on, mitä tohtori sanoo? Kun se avaa suunsa, on kuin avaisi kanalan oven. (PO 12.)

Avauskohtauksessa tohtori pyytää rouva Kleinia matkimaan Marinan omatekoista puhetta, jota tämä kertoo Marinan suosivan normaalikielisen keskustelun sijaan. Tuo puhe kuulostaa rouvan korviin kanan potpotukselta ja hän kutsuu sitä ”linnun kieleksi” (PO 12) väheksyvään sävyyn – ”[k]un se avaa suunsa on kuin avaisi kanalan oven” – mutta nimitys on puhtaasti kuvailevassa mielessäkin osuva: runsaasti pehmeitä ääniteitä sisältävä kieli muistuttaa linnun viserrystä. Tämä niin sanottu

⁹ ”Humpty Dumpty sat on a wall./ Humpty Dumpty had a great fall./ All the King's horses and all the King's men/ Couldn't put Humpty Dumpty in his place again.” (Carroll 1990, 180.)

kielillä puhuminen, glossolalia, on syy, jonka vuoksi Marinaa pidetään mieleltään sairaana. Se on myös ilmiö, jonka Julia Kristeva nimeää tyypilliseksi semioottisen ilmentymäksi. Hänen mukaansa heterogeenisuus ilmenee lapsen ensimmäisten sanojen tapailussa sekä myöhemmin psykoottisen puheessa rytmeinä, intonaationa ja glossolaliana, ”jotka ovat puhuvan subjektin viimeisiä oljenkorsia, kun merkitysfunktio uhkaa sortua”. (Kristeva 1993, 94–95.)

Tässä yhteydessä on tarpeen esitellä lyhyesti Kristevan psykoanalyttiseen ja fenomenologiseen teoriaan pohjaava näkemys kielestä, jonka kaksi ulottuvuutta ovat symbolinen ja semioottinen. Freudin ja Lacanin tavoin Kristeva esittää, että oidipaalisessa vaiheessa lapsi erottaa itsensä äidistä erilliseksi subjektiksi ja astuu symbolisen piiriin. Symbolinen sisältää siis (lapsena) omaksutun kulttuurin hyväksytyt merkit, hierarkiat ja systeemit. Kielellä on merkitysfunktio, se viittaa itsensä ulkopuolelle, ja sen merkitykset ovat staattisia. (Kristeva 1984, 22–24, 62–67.) Symbolisen vastapooli on semioottinen, joka kumpuaa syvältä tiedostamattomasta ja jonka hallitsemattomuus, ristiriitaisuus ja alituinen muuttuvaisuus ovat peräisin varhaislapsuudesta; ajalta jolloin ei ollut olemassa sääntöjä vaan ainoastaan kiinteä yhteys äitiin. Tämän vuoksi semioottista luonnehditaan maternaaliseksi tai feminiiniseksi. Äiti–lapsi-yhteydestä on peräisin myös semioottisen ilmentämä nautinto, *jouissance*. (Kristeva 1993, 95–100.)

Poltetun oranssin henkilöistä semioottiseksi hahmottuvaa linnun kieltä puhuvat Marinan lisäksi hänen äitinsä ja psykiatrinnsa. Kiinnostavaa on, että muuten erilaiset kielenkäyttäjät puhuvat äänteellisesti koko lailla identtistä linnun kieltä. Se perustuu kaikilla pehmeisiin äänteisiin, ja myös ä- ja ö-kirjaimet toistuvat usein. Yhtenäisestä semioottisen hallitsemasta kielestä muodostuu väkisin mielikuva myös yhtenäisestä tiedostamattomasta: Halutaanko tällä viestittää, että lapsenkieli, semioottinen nautinto, on kaikilla samankaltainen? Pehmeiden äänteiden voi kyllä ajatella olevan jotenkin maternaalisia – kovat ja terävät äänet eivät kohtuun saakka kantaudu. Lisäksi vierasperäisiä äänteitä on suomen kielessä käytössä varsin vähän, joten niiden avulla kieli saadaan kuulostamaan mahdollisimman erilaiselta arkiseen symbolikieleen verrattuna. Ä ja ö kuulunevat semioottiseen puolestaan tietynlaisen primitiivisyytensä vuoksi. Ne toistuvat usein spontaaneissa, ruumiillisuuteen liittyvissä äännähdyksissä: äh, öh, röh, yök.

Marinan puhumassa linnun kielessä ei voi havaita häivettäkään *jouissancesta*. Hänen kerrotaan puhuvan kieltään ”tosissaan, kuolemanvakavana” (PO 13) ja ”mekaanisesti ja arasti” (PO 22). Sen sijaan tohtorin kielenkäytöstä nautinto paistaa selvästi, kun hän intoutuu muistelemaan, kuinka puhui vastaavaa omatekoista kieltä lapsena hivin vuoksi:

Tohtori

[...] Ei siinä silti ollut mitään systeemiä, vain äännteitä ja rytmiä. Antakaahan kun mietin... Göngylä föfö ertsumageli frängyläföfö slerba jooga... Parhaiten puhuivat ne jotka olivat kielellisesti lahjakkaita (*innostuu*) garafongula lerdum effula sensu biirum jerba läära fefo... hitto se tulee takaisin... gäänimägeggo läänimäskäbä... ja meillä oli peijoonin hauskaa... (*Harmistuu äkkiä itseensä kun on antanut leikille vallan asiakkaan kuullen ja sanoo sävyä muuttaen, happamen kuivasti:*) Eikö kauppaneuvoksetar itse ole lapsena koskaan leikkinyt? (PO 12.)

Kristevan (1984, 62–67, 79–84) mukaan hallinnon, tieteen ja kulttuurin käyttämässä symbolisessa kielessä nautinto pyritään torjumaan, sillä sitä pidetään vaarallisena. Niin tohtorikin, innostuttuaan ammentamaan lapsuuden ennakkoluulottomasta kieli-ilottelusta ja leikkimään äännteillä ja rytmillä, tulee äkkiä tietoiseksi tilanteesta ja omasta tiedemiehen roolistaan siinä. Niinpä hän vaihtaa happamen kuivaan sävyyn ja symbolikieleen. Semioottisen torjuminen ei kuitenkaan koskaan täysin onnistu, Kristeva korostaa, sillä kaikessa kielenkäytössä ovat mukana molemmat ulottuvuudet, eri tavoin painottuneina. Semioottinen estää symbolista muuttumasta täysin staattiseksi, sääntöjen jäykistämäksi kuolleeksi kieleksi, eikä symbolinenkaan voi kadota kielestä kokonaan, sillä ilman minkäänlaisia lainalaisuuksia kieli ei voisi toimia lainkaan eikä sitä voisi enää kutsua kieleksi. (Kristeva 1984, 24, 62–63; 1993, 97.)

Nonsensen toimintaperiaatteita hahmotellessaan Lecercle tuo esiin saman ilmiön, hyödyntäen Lacanin käsitteistöä. Puhuja on aina kahden vastapoolin välillä: ”kieli puhuu” (sanat tulevat ulos miten sattuu, en voi määrätä niitä) – ”minä puhun kieltä” (tarkoitan ja pystyn kontrolloimaan sitä, mitä sanon). (Lecercle 1994, 3.) Esimerkiksi hän ottaa Carrollin Liisan, joka koettaa ihmemaassa lausua ennen osaamiaan runoja, mutta suusta kuuluvat sanat ovat aina aivan vääriä. Hän on lähellä ”kieli puhuu” -ääripäätä: suusta tulee sanoja, joilla ei ole suhdetta siihen, mitä hän tarkoittaa, sanat ovat riistäytyneet hänen kontrollistaan. (Mt., 118 – 119.)

Poltetun oranssin linnun kieltä hyödyntävässä dialogissa käy ilmi, kuinka paljon kontrollia vaatii sellaisen kielen puhuminen, jonka pyrkimyksenä on olla tarkoittamatta mitään:

Tohtori

Bigami digami. Gramma dekaagramma dekadentti sentti. (*Itsekseen*) Tämä meni nyt huonosti. (*Keskittyä*) Mele kalikimaka.

Marina

Hauoli.

Tohtori

Makahiki hou. Kuten näette, tulemme oikein hyvin toimeen keskenämme. Kielenne on kyllä sangen... vaikeata, ja saatte suoda anteeksi, jos aina toisinaan puhun vähän väärin. [- -] ...mutta ei spontaanista ilmaisua löydä miettimällä... äh... räbätsi fiilu räbätsi fefo escola

granimui slaavibuffo garafang...

Marina

Gang gongola.

Tohtori

Halleluja. Hitto... Mutta minä yritän parhaani. Spektakel. Takel sakel. Demiurgi.

Marina

Gurki. (PO 22–23.)

Sitaatti on oiva esimerkki siitä, miten taitavasti semioottinen ja symbolinen vuorottelevat näytelmän kielessä. Vuorottelu osoittaa, kuinka tiukassa ihmisissä istuu omaksuttu symbolinen järjestelmä: se ei päästä otteestaan, vaikka siitä yrittäisi irtautua. Lukijan tai katsojan kannalta vuorottelu tarjoaa ymmärrettäviä kiinnekohtia äänteiden virrassa ja synnyttää myös komiikkaa. Esimerkiksi tohtorin viimeisimmän repliikin jyrkkä rekisterinvaihdos hallelujasta hittoon tekee koomisen vaikutelman. Kummallakin sanalla on perusteltu tehtävänsä repliikissä – ”halleluja” ilon huudahduksena Marinan alettua vastailta tohtorin yrityksiin puhua linnun kieltä, ja ”hitto” harmin ilmauksena, kun suusta purkautuu erehdyksessä merkityksellinen, uskonnolliseen diskurssiin kuuluva sana¹⁰. Tämän ymmärtäminen tuottaa lukijassa mielihyvää ja siten huumoria. Repliikin päättävä ”demiurgi” viittaa Platonin filosofiassa jumalaan maailmanrakentajana, gnostilaisuudessa alempaan jumalolentoon ja alkujaan kreikassa julkista tointa harjoittavaan mestariin¹¹ – ja on siten, edellisen alaluvun analyysinkin valossa, tulkittavissa (ehkä parodiseksi) viittaukseksi tohtoriin itseensä.

Marina hyväksyy tohtorin linnunkielisen ilmaisun, vaikka se sisältääkin todellisia, merkityksellisiä sanoja. Kenties hän ei tunnista moniakaan – tilanne on verrannollinen siihen, kuinka rouva Kleinilla ei avauskohtauksen keskusteluissa ole kompetenssia nähdä eroa todellisten tieteellisten termien ja keksittyjen välillä. Rouvalle semanttisesti tyhjää puhetta ovat myös vieraat kielet: tohtorin käyttäessä saksankielistä lausahdusta hän huudahtaa: ”No nyt tohtori puhuu taas kuin tyttäreni!” (PO 18.) Linnunkielisten repliikkien ollessa kyseessä ei myöskään lukijalle ole aina selvää, mikä repliikeissä on aidosti merkityksetöntä, mikä merkitsevää. Lecerclen (1994, 28–29) mukaan epäaitojen uudissanojen käyttö on nonsensissa perinne. *Poltetussa oranssissa* tämä ilmenee epäaitoina ei-sanoina – siis siansaksaksi naamioituina jotakin todellista kieltä olevina sanoina. Erikoinen repliikkisarja alkaa esimerkiksi äskeisessä lainauksessa siitä, kun tohtori keskittyy

¹⁰ *Uusi sivistyssanakirja* 1969. Toim. Annukka Aikio. Helsinki: Otava. Hakusana ”**halleluja** (hepr. = ylistää Herraa), juut. jumalanpalveluksesta kristilliseen siirtynyt kertauma”. Halleluja kantaa lukemattomia konnotaatioita ja on länsimaissa mitä kulunein ja käytetyin sana, mutta saattaa tässä mahdollisesti viitata myös siihen Liisan ja Tyris Tyllerön keskusteluun sanojen luonteesta, jota käsittelemme luvussa 3.1.

¹¹ Kaikki mainitut merkitykset: *Uusi sivistyssanakirja* 1969, toim. Annukka Aikio. Helsinki: Otava. Hakusana **demiurgi**.

onnistuaakseen välttämään merkitseviä ilmauksia ja laushtaa: ”Mele kalikimaka.” Tämä vaikuttaa ehdottomasti itse keksityltä äänneleikiltä, mutta vilkaisu havaiji–suomi–sanakirjaan paljastaa, että se merkitsee ”hyvää joulua”! Tulkinnan kannalta hankalaksi asia muuttuu vasta seuraavissa repliikeissä: Marina sanoo ”hauoli” ja tohtori ”makahiki hou”. Nämä yhdessä muodostavat havaijinkielisen toivotuksen ”onnellista uutta vuotta”. Onko tulkittava, että sekä tohtori että Marina ovat niin kielitaitoisia, että leikittelevät tällä tavoin havaijinkielisillä ilmauksilla? Erittäin epätodennäköistä. Vai että he tulevat niin hyvin toimeen keskenään, että tiedostamattaan täydentävät toistensa puheita jopa täysin tuntemattomalla kielellä? Vielä epätodennäköisempää. Kyseessä on pikemminkin jälleen yksi keino osoittaa tekstin tietoisuus omasta itsestään tekstuaalisena luomuksena.

Se, että henkilöahmot pannaan puhumaan kieltä ja asioita, joita eivät ymmärrä eivätkä tiedosta niin tekevänsä, on hyvin voimakkaasti outottava, (brechtalaisittäinkin) vieraannuttava, draaman illuusion särkevä tehokeino – edellyttäen, että yleisö ymmärtää ja tiedostaa kyseistä keinoa käytetyn. Samalla tavalla *Poltetun oranssin* teksti toimii myös avainrepliikiksi nostamassani kohdassa: rouva Klein imitoi Marinaa sanomalla ”Dodo. Gogo.” (PO 12) ja viittaa näin *Liisan seikkailuihin ihmemaassa* ja *Huomenna hän tulee* -näytelmään, mutta ei itse tiedosta näin tekevänsä. Draaman fiktiivisessä maailmassa hänen ei olisi edes mahdollista sitä tiedostaa, sillä hän elää neljäkymmentä vuotta Beckettin näytelmän julkaisuajankohtaa aiemmassa ajassa – viittaus on suunnattu yksinomaan lukijaa (tai katsojaa) varten.

Lecerle erottelee kolme tekaistun kielen kategoriaa: 1) *lanternois* on pakkomielteistä äänneiden toistamista, jolla ei ole yhteyttä mihinkään todelliseen kieleen ja joka ilmenee esimerkiksi glossolaliassa, 2) *baragouin* jäljittelee jotakin vierasta kieltä ja 3) *charabia* jäljittelee omaa kieltä. Carrollin sanataskuja viljelevä kuuluisa balladiparodia ”Jabberwocky” edustaa kolmatta lajia: vaikka sanat ovat vieraita ja käsittämättömiä, ne toimivat englannin kielioppisääntöjen mukaan. (Lecerle 1994, 20–21.) Linnun kieli esitellään meille ensimmäisen kategorian kielenä – pelkinä äänteinä ja rytminä – ja sitä myös kutsutaan näytelmässä glossolaliaksi:

Tohtori

Mutta voi olla niinkin, ettei mitään sielullista vastinetta enää ole, puhemoottori vain käy käymistään: adelante biolente enten tenten limpu lempu amemora malzipempu, – glossolaliaa, kaikki taivaalliselta isältä. (PO 17.)

Lähempi tarkastelu kuitenkin osoittaa, että linnunkieliset repliikit eivät pelkisty äännepeliksi vaan sisältävät todellisia kieliä ja niiden jäljittelyä sekä intertekstuaalisia viittauksia. Ne eivät siis sovi

sellaisenaan yhteenkään Lecerclen kolmesta kategoriasta, vaan ovat sekoitus kahdesta ensimmäisestä ja lisäksi muutakin. Repliikeissä itsessään vihjataan selvästi dadan suuntaan. Seuraava lainaus on tohtorin ja Marinan ensitapaamisesta, jolloin tohtori pyytää Marinaa kirjoittamaan itsestään:

Tohtori

[...] Gadji beri bimba tankredi glandridi dideroid.

(Tyttö istuutuu taas pöytänsä ääreen tyynesti kynä kädessä.)

Tohtori

Kirjoittakaa. Berima bimbama zimzala gadjama.

Marina

(sopuisasti) Gadji. (Kirjoittaa)

(PO 23 – 24.)

Linnunkieliset repliikit ovat lähes suoraa lainausta dadaisti Hugo Ballin runosta ”Gadji beri bimba” (ks. Elger 2004, 12). Myös rouva Kleinin replikoinnissa, hänen matkiessaan tyttärensä puhetta, esiintyvät sanat ”dada” (PO 10) ja ”tzara” (PO 17) – jälkimmäinen viittaa dadaisti Tristan Tzaraan. Viittaukset ovat sikäli anakronistisia, että *Poltettu oranssi* tapahtuu ennen maailmansodan alkua, dada taas suuntauksena alkoi toimia sodan aikana. Toisaalta suhtautuminen sotaan sitoo ne yhteen: Mannerin näytelmässä henkilöhahmot (Marina, herra Klein ja lopussa tohtori) vaistoavat sodan ja sen myötä lähestyvät pimeät ajat, ja tuntevat sen vuoksi ahdistusta; dada on Stephen Forcerin (2009) sanoin sodan ”toimiva antiteesi” ja ”polyvalentti vastareaktio” (mt., 204, 191, suomennos oma). Kummassakin järjettömien periaatteiden mukaan toimiva ympäristö antaa impulssin poikkeavaan ilmaisuun – tilanne muistuttaa siis myös absurdismin lähtökohtaa. Tzara on ilmoittanut dadan syntyneen tarpeesta itsenäisyyteen ja epäluottamuksesta yhteisöä kohtaan. Dadan avulla on mahdollisuus säilyttää vapautensa. (Mt., 197.)

Marinan linnun kieli näyttää syntyneen samoista syistä: tarpeesta itsenäisyyteen ja epäluottamuksesta yhteisöä kohtaan. Hän puhuu ”normaalisti” muille ihmisille ja itsekseen, mutta kotonaan sulkeutuu omatekoiseen kieleensä. Tämä on tulkittavissa protestiksi etenkin hallitsevaa ja julmaa äitiä kohtaan. Tohtorin mielestä Marina puhuu tekaistua kieltään, koska on ”äidinkielelleen, äitinsä kielelle allerginen” (PO 23). Myös Kristevan (1984, 60–63) teorian mukaan kätketyn semioottisen purkautuminen ihmisten tietoisuuteen muuttuu protestiksi vallitsevia sääntöjä, instituutioita ja jähmeää kulttuuria vastaan. Eristettyä elämää viettävälle Marinalle koti on ainoa instituutio, jonka kanssa hän on tekemisissä ja jota vastaan hän siis voi kapinoida.

Mutta jos linnun kieli tulkitaan dadaistiseksi protestiksi, onko se lainkaan nonsensea? Tiggesin (1988, 122) määrittelyjen mukaan nämä kaksi eivät voi yhtyä: hänen mielestään dada on kielestä ja logiikasta irtisanoutuneena anti-taidetta, mikä erottaa sen ehdottomasti nonsensesta. Päinvastaista kantaa edustaa Forcer (2009, 191), joka pitää dadaa nonsensisten ilmausten ja käytänteiden erityisen puhtaana muotona – nonsensin ruumiillistumana! Ottamatta kantaa dadan ja nonsensin suhteeseen yleensä näen *Poltetun oranssin* linnun kielen edustavan kumpaakin: sen kapinahenkisyys juontaa juurensa dadaismiin, mutta keinot ovat pitkälti nonsensisiä. Kuten olen edellä osoittanut, linnunkielinen ilmaisu toteuttaa jatkuvasti nonsensin keskeisintä paradoksia – samanaikaista merkitysten poissaoloa ja merkitysten moninaisuutta – ja siksi sitä voidaan pitää nonsensena.

3.3 Kissalaulu – nonsensinen *mise en abyme*

Toisen näytöksen alussa Marina laulaa yksin ollessaan laulun epäonnisesta purjehdusretkestä kissan kanssa. Parenteesi ohjeistaa: *”Kulkee sitten pöydän ympäri ja laulaa ohuella korkealla äänellä laulun, jossa on lapselliset sanat ja sanoille aivan vastakkainen, kypsä ja kaipaava, eleginen sävel, tai suorastaan murheellinen virsinuotti.”* (PO 28.) Koko laulu kuuluu seuraavasti:

Minä lähdin seulalla merille,
menin meriä purjehtimaan.
Minä nostin huiivini purjeeksi,
panin piippumastoon sen merkiksi,
se oli myös lippu ja maskotti,
ja lähdin seikkailemaan.

En päässyt koskaan perille,
sillä kissani sairastui.
Kas, kissani oli kapteeni,
oli sillä lakki ja kokardi
ja se laidan yli loikkasi
ja takaisin maihin ui.
(PO 28–29.)

Marinan laulama kissalaulu vaikuttaa monin tavoin suorastaan nonsensisen runon mallikappaleelta. Tiggesin (1988, 77–80) listaamista nonsenselle tyypillisistä teemoista ja motiiveista silmiinpistävimpiä laulussa ovat matka, personifioitu eläin ja vaatekappaleet. Matkalle lähtöä korostetaan laulussa huomattavasti, se mainitaan kolme eri kertaa. Matkaa voidaan luonnehtia nonsensiseksi, sillä juuri siihen liittyy jännite, jossa merkityksen ja sen poissaolon samanaikaisuus on havaittavissa: Toisaalta matka selvästi epäonnistuu, sillä perille ei päästä. Toisaalta on epäselvää,

mikä tuo määränpää ylipäättään voisi olla – kuinka seikkaillessa päästään perille? Kaiken kukkuraksi kulkuneuvona merellä on seula, siis siivilä tai säleikkö. Vain nonsensin irreaalisessa maailmassa seulalla voi seilata noinkin pitkälle. ”Seulaa” käytetään suomen kielessä sanonnassa ”vuotaa kuin seula”, jolla viitataan todella huonokuntoiseen veneeseen tai astiaan. Arkikielessä sana on harvoin käytössä itsenäisenä. Nonsenselle tyypillisesti sanonta on purettu ja otettu käyttöön kirjaimellinen merkitys: alus ei ole kuin seula, vaan aluksena *on* seula. (Vrt. Laakso 2014b, 76–78.)

Laulussa esiintyy hallitsevassa määrin konkreettisia substantiiveja, minkä Tigges (1988, 79) niin ikään mainitsee nonsensin erityispiirteeksi. Konkreettisista substantiiveista käytetyimpiä ovat hänen mukaansa ruoka ja vaatteet, joiden avulla säilytetään ja muokataan hahmojen identiteettiä. Marinan laulussa minän huivista tulee aluksen purje, merkki, lippu ja maskotti; hänen identiteettinsä rinnastuu siis näihin hyvinkin erilaisiin elementteihin. Kapteenin identiteettiä määrittävät puolestaan lakki ja kokardi. Muuttuvat identiteetit ja metamorfoosit ovat nonsensin keskeisintä motiivistoa (mt., 78). Metamorfoosi on tästäkin laulusta tulkintani mukaan löydettävissä: Toisen säkeistön toisessa säkeessä sanotaan, että ”kissani sairastui”. Possessiivisuffiksin vuoksi kissa on tulkittava lemmikkieläimeksi, runon minän omaisuudeksi. Seuraavassa säkeessä kissa paljastuu – tai muuntuu – kapteeniksi. ”Kas, kissani oli kapteeni” -säkeen aloittaa sana ”kas”, joka sanakirjamääritelmän mukaan ilmaisee ensisijaisesti (äkillistä) huomaamista tai hämmästystä¹². Todellisuus muokkautuu sen mukaan, mikä rytmiin ja riimeihin sopii, kuten nonsenserunoudessa on tavallista. Kapteenikissa on huomionarvoinen myös Mannerin nonsensetuotantoa vasten tarkasteltuna – mainitsin johdannossa *Kamalan kissan* ja *Katinperän lorut*. Palaan kissahahmon olemukseen Mannerin tuotannossa hieman tuonnempana.

Marinan laulusta nonsensea tekee lisäksi emotion puuttuminen. Kuten aiemmin toin esiin, Tiggesin (1988, 52–54) mukaan yksinäisyys ja eristyisyys on ainoa nonsensin sallima tunne. Aivan kuten Learin limerikeissä, mahdolliset oletukset tunnereaktioista kumotaan saman tien (vrt. Tigges 1988, 52–53). ”En päässyt koskaan perille,/ sillä kissani sairastui.” Molemmat säkeet toteavat (toisiinsa mielivaltaisesti liitetyn) ikävän asian ja herättävät näin ollen odotukset surullisesta jatkosta. Loppu on kuitenkin lakoninen, vailla pienintäkään vivahdusta suruun tai mihinkään muuhunkaan tunteeseen: ”ja se laidan yli loikkasi / ja takaisin maihin ui”. Rinnastuskonjunktio ”ja” vielä korostaa emotion, esimerkiksi yllättyneisyyden, poissaoloa

¹² Suomen kielen perussanakirja 2001 Helsinki: Edita Oyj: ”**kas 1.** (äkillisen) huomaamisen, hämmästyksen, päivittelyn ilmauksena, kappas, katso(pa)s”. Kolmas merkityskin olisi säkeen yhteydessä mahdollinen: ”**3.** toteamukseen, selitykseen liittyvänä ilmauksena. [...] *Kas, asia on niin, että - -*.”

esittämällä laidan yli hyppäämisen kuin loogiseksi jatkoksi sairastumiseen ja lakin ja kokardin omistamiseen. Syyn ja seurauksen suhde on hatara, kuten Tigges (1988, 77–78) nonsensesta toteaa. Lopputulos on joka tapauksessa se, että runon minä jää yksin, eristyksiin merelle ilman kapteenia, ja vieläpä seulaan.

Laulu muistuttaa logiikaltaan Learin limerikkejä, vaikka ei noudatakaan limerikin mittaa eikä kaavaa. Kyseessä on runo, tai laulu, jossa rytmi ja riimit kuljettavat tarinaa; luovat nonsensistä todellisuutta, kuten Tigges (1988, 55) sanoo. Enemmän tai vähemmän irreaaliset puitteet luodaan runon aikana, ja lopussa seuraa yllättävä käänne. Yllätystä ei kommentoida eikä siihen reagoida emotionaalisesti, vaan lukija jätetään hämmennyksen valtaan. (Vrt. mt., 51–55.)

Kissalaulun liittymistä nonsenseperinteeseen vahvistaa entisestään sen ilmeinen yhteys Carrollin luomaan Valekilpikonnaan lauluesitykseen ihmemaassa: Liisa on tutustunut Aarnikotkaan ja Valekilpikonnaan meren rannalla. Molemmat alkavat tanssia juhlallisesti Liisan ympärillä, ja konna laulaa ”hitaasti ja murheellisesti” laulun, joka alkaa: ”’Etkö pääsis nopeammin?’ valkoturska sanoi etanalle. ’Takana merisika ryntää ja pyrstöni jää sen alle.’” (LILP 104.) Sanat kuulostavat lasten vauhdikkaalta, hassulta tarinalta ja ovat ristiriidassa hitaan ja murheellisen esitystavan kanssa – juuri niin kuin Marinan kissalaulussa, jonka sävelen luonnehditaan olevan ”sanoille aivan vastakkainen”, ”kypsä ja kaipaava”, ”eleginen”, tai jopa ”murheellinen virsinuotti”. Yhteys löytyy myös laulujen sisällöstä: molemmissa haikaillaan merelle. Carrollin etana kieltäytyy lähtemästä ”kauas, kauas mereen”, jolloin valkoturska suostuttelee: ”Vaikka lennät miten kauas, eihän siitä huolta,/ kiertäähän toinen ranta siellä meren toista puolta”. (LILP 104–105.) Kummassakin laulussa on siis kaksi hahmoa, joista toinen tahtoo rohkeasti merelle seikkailemaan, mutta toinen tahtoo pysyä maissa. *Poltetun oranssin* kissalaulukohtaus hahmottuu siis alluusioksi nonsenseklassikon laulu- ja tanssikohtaukseen, mikä sitoo kissalaulun yhä tiiviimmin nonsensetraditioon.

Myöhemmin samassa kohtauksessa kissalaulun toinen säkeistö kuullaan uudelleen. Marina saapuu huoneeseen, jossa hänen vanhempansa ovat parhaillaan kinastelemassa hänestä ja hänen tilastaan. Hän on rauhallinen, kantaa sylissään kissanpoikaa ja lisää laulettuaan: ”Kun kissa paranee, tulee kaikki taas hyväksi.” (PO 35.) Marinan poistuttua vanhemmat käyvät seuraavanlaisen keskustelun:

Hra Klein

Se oli joku vertaus, hän puhuu niin mielellään vertauksin. Eläimet aina tarkoittavat hänellä jotakin.

Rva Klein

Mitä vielä. Hupsua on etsiä tarkoitusta kaikesta.

Hra Klein

Tohtorikin etsii tarkoitusta kaikesta.

Rva Klein

Ja mitä siitä on tullut? Siinä näet. Virren nuotilla tuollaista hölynpölyä. Hullun tytön hullu laulu. (PO 35–36.)

Uudessa kontekstissa laulu näyttäytyy eri valossa. Oikean kissanpojan tuominen mukaan sekä Marinan selittävä repliikki kannustavat laulun tulkintaan ei-nonsensisesti. Vaikka tässä vaiheessa näytelmää on jo selvää, että kaikki henkilöhahmot selittävät kilvan Marinan kielenkäyttöä ja että selityksistä voidaan olla monta mieltä, herra Kleinin repliikki ohjaa laulun tulkitsemiseen vertauskuvana. Myöhemmin käy ilmi, että hevonen on Marinalle suojelusenkelin, tohtorin sanoin "sielun", vertauskuva. Kissan voi katsoa vertautuvan puolestaan ruumiillisuuteen – myös laajemmin Mannerin tuotannossa. Hökkä esittää kissan olevan Mannerin myöhemmässä tuotannossa iloisen karnevalistinen, erilaisiin rooleihin muuntuva, luovuutta ja itseyttä edustava hahmo. Hän mainitsee näytelmän *Kauhukakara ja Superkissa* (1982), jossa "Mannerin tuotannon ahdistuksen ja alistuksen motiivit, tyttö-nainen ja eläin, ovat saaneet päinvastaiset voiman naamiot. *Poltetun oranssin* henkilöasetelma on kääntynyt pienen kauhukakaratyön ja kaikkivoivan kissan vapautuneeksi eroottiseksi koomis-groteskiksi leikiksi." (Hökkä 2004, 107.)

Mannerin tuotannon vapaan ja ilkikurisen kissahahmon voi nähdä juontavan juurensa Carrollin Mörököllin (*Cheshire-Cat*) irvistykseen: kissa osaa häivyttää itsensä ja jättää pelkän virneen näkyviin. Se ilmestyy ja katoaa mielensä mukaan ja tekee pilkkaa hallitsijoista, vainoajistaan: sillä aikaa kun pyöveli, kuningas ja kuningatar sotajoukkoineen ihmettelevät, miten kaulan voi katkaista olennoita, jolla on pelkkä pää, Mörökölli haihtuu paikalta (LILP 88–90). Anna Hollsten (1995) on analysoinut Eeva-Liisa Mannerin "Mörö"-runoa (kokoelmasta *Kamala kissa*, 1976) intertekstuaalisena nonsensena ja osoittanut sen yhteydet Carrollin Mörökölliin. "Mörö"-runon keskushenkilö on ironisesti kuvattu Liisa-katti, lempinimeltään Mörökölli, jonka Hollsten tulkitsee kirjailijan omaksikuvaksi. (Mt., 30–31.) *Kauhukakara ja superkissa* -näytelmän vahva ja eroottisesti latautunut kissahahmo on sekin nimeltään Mörö. Mannerilla kissat ovat sujut itsensä ja eroottisen ruumiillisuutensa kanssa. Mörököllin ilkkuvaan irvistykseen tiivistyy kaikki se leikillisuus ja ilkikurisuus, jonka Manner kissahahmolleen tuotannossaan antaa.

Ruumiillisuus ja itseys liittyvät siis kiinteästi toisiinsa ja yhtyvät mannerilaisessa kissassa. Mannerin 1950-luvun tuotantoa analysoidessaan Hökkä (1991 b, 87) tulkitsee runojen tuovan

freudilaisuuden ja feministisyyden kautta esiin, kuinka naisen on, pystyäkseen elämään patriarkalisessa yhteiskunnassa, pakko tyypistää naiseuttaan ja siten ihmisyyttään. Näin juuri on *Poltetun oranssin* Marinankin laita, ja siksi hänen ”kissansa” on sairastunut. Marinan ahdistuneisuus on alkanut nimenomaan ensimmäisestä eroottisesta kokemuksesta. Eroottinen herääminen on *Poltetun oranssin* todellisuudessa naiselle taakka – ja huomattavaa on, että Marinalle se tapahtuu nimenomaan veneessä. ”Ruumiilliseksi olenoksi” tuleminen (PO 29) on Marinalle eräänlainen joutuminen eri lakien mukaan toimivaan ihmemaahan tai peilimaailmaan. Samanlaisia tulkintoja on tehty myös Liisan kokemuksista. Esimerkiksi David Holbrook (2001, 76) näkee Liisan lukuisten, yllättävien ja hallitsemattomien muodonmuutosten kuvastavan ihmisen hämmennystä puberteetin ja oman ruumiin muuttumisen edessä. Hän ei tosin mainitse, että Liisahan oppii kontrolloimaan kokoaan tarinan edetessä, ja hän sovittaa itsensä aina oikeaan kokoon, riippuen siitä, keitä tapaa tai mihin menee. Marina ei säätelyä opi.

Toisen näytöksen toisessa kohtauksessa, jonka kuulustelunomaista replikointia tarkastelen luvussa 3.4, tohtori saa nyhdettyä Marinasta vähän kerrallaan tiedon siitä, mitä veneessä tapahtui. Naimisissa oleva Mikael on saapunut Kleinien kesähuvilalle, missä kuusitoistavuotias Marina on ollut yksin, ja tahtonut soutamaan tämän kanssa.

Tohtori
Ja järvellä hän tunnusti teille rakkautensa?

Marina
(*Kuiskaa*) Niin, ja...

Tohtori
Ja mitä te teitte?

Marina
Minä... (*siirtyy*) hyppäsin.

Tohtori
(*hämmästyneenä*) Järveenkö?

Marina
Niin.

Tohtori
Mitä sitten tapahtui?

Marina
Hän veti minut ylös.

Tohtori
Hän pelasti teidät?

Marina
(toistaa) Hän veti minut ylös. (PO 43–44.)

Kuten laulun kissa, Marina hyppää yli laidan, mutta ei kissan tavoin voi uida maihin, sillä Mikael vetää hänet ylös. Juuri tätä ilmausta Marina käyttää kahdesti, hän ei yhdy tohtorin tulkintaan siitä, että Mikael olisi *pelastanut* hänet. Vene motiivina esiintyy myös Marinan unessa näytelmän alkupuolella. Tohtori tulkitsee sen eroottiseksi symboliksi ja kulkuneuvoksi rajan yli tuntemattomaan osaan sielua, mihin Marina nyökkää myöntävästi. Carrollin Liisan peilimaailmassa tapahtuva suturetki, jonka aikana Liisa unohtuu poimimaan toinen toistaan kauniimpia kaisloja ja hänen kätensä ja hiuksensa valuvat vettä, on niin ikään tulkittu eroottiseksi; veneestä tapahtuvan kaislanpoiminnan on nähty jopa vertautuvan seksuaaliseen aktiin (ks. Holbrook 2001, 101–105, 137). Kissalaulussa venettä ei ole; on vain seula – eroottiseksi symboliksi ajateltuna suorastaan tragikoominen.

Laulun vertauskuvallisessa luennassa ei voi olla kiinnittämättä huomiota sanaan meri, sillä se toistuu peräperää ensimmäisissä säkeissä: ”Minä lähdin seulalla merille, / menin meriä purjehtimaan.” Tässä viittaus Marinaan on ilmeinen, sillä ”marina” merkitsee ”venesatamaa meren rannalla”¹³. *Poltetun oranssin* Marina on koettanut jättää tämän sataman, lähteä seikkailemaan – mutta hänellä ei ole mahdollisuuksia elää muualla kuin pienessä satamassaan (*klein* = saks. ”pieni”), joka hänelle on osoitettu. Hänen sielunsa tai mielensä pyrkii toisaalle, mutta ”kapteeni” palaa satamaan; sielun ja ruumiin ristiriita, jota hän tuskailee eksplikoidusti laulun laulettuaan (PO 29), ja ”sataman” rajoitettu elämä saa hänet ahdistumaan. Muuntautumiskykyistä, vapaata itseyyttä – jollaiseksi Hökkä mannerilaisen kissan tulkitsee – ei Marinalle sallita, vaan hänen itseytensä on tukahdutettu. Marinan tarpeesta omaehtoiseen itseyyteen kertoo sekin, että hän on koulussa kääntänyt nimensä takaperin, irtisanoutunut ”pienestä satamasta” ja identifioitunut merkityksistä vapaaseen nimeen Nielk Aniram.

Mikä merkitys sitten on henkilöiden identiteettiä määrittävillä vaatekappaleilla, jotka saavat ensimmäisessä säkeistössä huomattavan paljon tilaa? Minällä on huivi, leimallisesti naisellinen asuste, jonka kerrotaan olevan myös purje, merkki, lippu ja maskotti. Kapteenikissan asusteet ovat lakki ja kokardi, ne taas miehisiä, jopa sotilaallisia tunnuksia. Vaatekappaleet viestittävät, että vapaa ruumiillisuus – tai vapaa itsenäisyys – on mahdollista vain miehelle; porvaristytön osa on passiivisuus (maskotti) ja näytteillääolo (lippu, merkki). Siinä missä Marina koettaa purjehtia eteenpäin yhdellä pienellä huivilla, joka on samaan aikaan merkki, lippu ja maskotti, hänen äitinsä

¹³ Aikio, Annukka 1969 (toim.) *Uusi sivistyssanakirja*. Helsinki: Otava.

kerrotaan purjehtivan ”kuin sotalaiva, lipuin ja viirein ylpein”. Tohtorin apulainen lisää: ”Kymmenen sotalaivaa.” Ja tohtori: ”Ei hän ole Amanda vaan armada. Kymmenen laivalastia käyttämätöntä energiaa.” (PO 89.) Vertaukset rinnastuvat väistämättä. Rouva Kleinin persoonaan liittyy (ase)voima, liikkumavara ja uhka, hänellä riittää lippuja, viirejä ja purjeita kokonaisen armadan tarpeiksi, kun taas Marinalle on vesillä selviytymiseen annettu ainoastaan seula ja huivi.

Marinan laulu voidaan siis tulkita joko nonsenseksi tai allegoriaksi laulajan elämäntilanteesta. Tiggeskin (1988, 92) toteaa, että Liisa-kirjat voi toki lukea esimerkiksi allegoriaksi tai satiiriksi, kuten monet tutkijat ovat tehneet, mutta tällöin kyseessä on vain yksi mahdollinen luenta, ei tyhjentävä tulkinta. Siteeraamassani Kleinin pariskunnan keskustelussa herra tulkitsee laulun vertauskuvaksi, rouva ”hullun tytön hulluksi lauluksi” ja ”hölynpölyksi” eli nonsenseksi. Erityisesti tämä kommentti sitoo tekstikohdan tiiviisti nonsensetraditioon, ja palaan siihen vielä alaluvussa 3.5. Allegoriselle luennalle löytyy niin ikään hyvät perusteet: Kissalaulua voi pitää jopa *Poltetun oranssin mise en abymena*, siis fiktiona fiktiossa, kehystarinaansa toistavana pienoismallina; niin tarkasti se toistaa sitä ongelmallista asemaa, joka Marinalla omassa elämässään on.¹⁴ Huolimatta alttiudestaan allegoriselle tulkinnalle laulu käyttää lähes yksinomaan nonsensin keinoja. Vain runon minämuotoisuus on nonsensessa harvinainen piirre. Oman näkemykseni mukaan laulun allegorisuus ja nonsensisyys eivät sulje toisiaan pois; kumpikin ulottuvuus on tekstissä läsnä yhtä aikaa.

3.4 Puhetilanteet

Poltetun oranssin ja Carrollin Liisa-kirjojen perusasetelma on kovin yhteneväinen. Keskiössä on harhaileva nuori tyttö, jota ympäröivät samankaltaiset perustyyppit: aggressiivinen matriarkka (rouva Klein – herttakuningatar), tohvelisankarimies (herra Klein – herttakuningas), tärkeilevä besserwisser (tohtori Fromm – Tyyris Tyllerö) sekä suorapuheiset, yksitotiset, kysymään, torumaan ja käskemään pyrkivät henkilöt (*Poltetussa oranssissa* tätä tyyppiä edustaa lähinnä tohtorin apulainen, kun taas ihmema ja peilimaailma suorastaan pursuilevat tällaisia olentoja). Liisa-kirjojen symboleita käsitellessään Alfred Liede (1963, 198) toteaa, ettei varmasti ole sattumaa, että ihmemaan julmin ja kovin hahmo on nimenomaan herttakuningatar, *Queen of Hearts*, jonka tunnuksena on sydämenkuva. Samanlaista nurinkurisuutta on siinä, että *Poltetun oranssin* pahin julmuri – päähenkilön oma äiti – on nimeltään Amanda (lat. ”rakastettava”). Nuori tyttö on kummassakin teoksessa yksin ja eksynyt, ja ympäristö näyttäytyy hänelle kaoottisena, julmana, käsittämättömänä. Häntä ympäröivässä maailmassa on eri järjestys kuin hänen sisällään. Juliet

¹⁴ Lea Rojola (1995, 33) määrittelee *mise en abymen* Lucien Dällenbachiin nojaten ”tekstissä olevaksi erillisalueeksi, jolla on samankaltaisia piirteitä sen teoksen kanssa, josta se on osa”.

Dusinberre (1987, 222–223) näkee asetelman kielelliseksi: Liisa on eksyksissä aikuisten metaforisessa kielenkäytössä – lapsi ei vielä ymmärrä metaforia.

Lecerle (1994, 71–72) esittää, että nonsensekirjallisuudessa on kyse ennen kaikkea puhetilanteista, yleensä sellaisista, joissa jokin menee vikaan. Liisa-kirjatkaan eivät hänen mukaansa kerro pienestä tytöstä, vaan keskusteluista. Dialogi on yleensä jännittynyttä kiistelyä, jossa ei edes tavoitella yhteisymmärrystä; se on ”verbaalista taistoa, jossa puhujan selviytyminen on aina vaakalaudalla”. (Mt., suomennos oma.) Tässä nonsense lähenee absurdia draamaa, jonka dialogia leimaa kommunikaatioluonteen vähäisyys tai puuttuminen (Hietala 1981, 7). Kumpikin kuvaus vastaa Mannerin draamojen dialogia, jota Hökkä (1991b, 109–110) luonnehtii aggressiiviseksi ja väittelynomaiseksi. ”Se on hallinnan ja alistuksen, ei vuorovaikutuksen kieltä”, hän kirjoittaa. *Poltetussa oranssissa* dialogin ”umpikujamaisuus” menee tietyllä lailla huippuunsa, kun Marina kieltäytyy kommunikaatiosta kokonaan ja ”vetäytyy varhaiseen ’ruumiin’ kieleen, jota ei voi artikuloida symbolikielelle”. (Mt.)

Seuraavassa siteeraan *Poltettua oranssia* kissalaulujen väliltä: laulettuaan ensi kertaa laulunsa yksin ollessaan Marina kysyy ahdistuneena peililtä: ”Ruumis? Vai sielu?” (PO 29), juuri kun hänen vanhempansa astuvat huoneeseen.

Rva Klein

Sano uudestaan minulle se minkä äsken sanoit peilille.

Marina

Sokobano sokokabano bir olibor.

Hra Klein

Tyttäreni.

Marina

Mangula kili bulala.

[...]

Hra Klein

Mitä tohtori sanoi sinulle viimeksi?

Rva Klein

Ettei seitsemäntoista vuoden vaurioita korjata seitsemässä viikossa. Seitsemäntoista vuoden vaurioita! Aivan kuin syyttäisi meitä siitä että hän on tuollainen.

Hra Klein

Niin, miksipä ei. Olemmehan me hänet tehneet.

Rva Klein

Emme kai me sentään ole tehneet häntä seitsemäntoista vuotta?

Hra Klein

Tavallaan seitsemäntoista vuotta, etenkin sinä.

Rva Klein

Etenkin minä! Tietysti minä olen syyllinen! Kai hän on sentään itsekkin tehnyt itseään! Jo pienenä hän oli aivan mahdoton. Kun minä hiljaa kosketin häntä, hän rupesi kirkumaan kuin syötävä. Niin kovasti hän inhosi minua.

Hra Klein

Jos hän luuli että sinä halusit niellä hänet.

Rva Klein

Halusin niellä hänet? Mitä se on olevinaan? (PO 30–31.)

Kohtauksessa on kielellistä sotaa moneen suuntaan. Marina kieltäytyy käyttämästä samaa kieltä kuin vanhempansa, hän kapinoi vetäytymällä kommunikaatiosta semanttisesti tyhjään puheeseen. Rouva Klein tosin ei ensimmäisessä repliikissään tunnu tähtäävän niinkään kommunikaatioon kuin tyttären panemiseen ruotuun: hän vaatii, että Marina puhuu normaalikieltä myös hänelle, ei vain itsekseen. Kysymys näyttää olevan ennen kaikkea arvovallasta, sääntöjen noudattamisesta.

Vanhempien välinen vuoropuhelu on väittelevää ja saivartelevaa. He pyörittelevät tehdä-sanaa eri merkityksissään. Herra Klein tokaisee ensin ”olemmehan me hänet tehneet”, monimerkityksisesti, niin ettei voi tietää, mitä hän täsmälleen tarkoittaa. Rouva tulkitsee tekemisen konkreettisesti siittämiseksi tai alkuun panemiseksi, sillä hän puuskahtaa: ”Emme kai me sentään ole tehneet häntä seitsemäntoista vuotta!” Herra on sitä mieltä, että ”[t]avallaan seitsemäntoista vuotta, etenkin sinä”, jolloin tekeminen on ymmärrettävä abstraktimmin lapsen kehitykseen vaikuttamiseksi. Nonsensekirjallisuuden tunnetuin esimerkki tällaisesta sanan eri merkityksistä syntyvästä väärinymmärryksestä lienee Lewis Carrollin ihmemaan hiiren kuiva kertomus: hiiri koettaa kuivata Liisan kyynellammikossa kastuneen seurueen puhumalla kuivasti (LILP 29–30). Muunnelmista viimeinen on rouvan erikoinen väännös ”Kai hän on sentään itsekkin tehnyt itseään!” Merkityksen ymmärtää kyllä – ’kai hän on itsekkin vastuussa siitä, millainen on’ – mutta tehdä-verbiä käytetään oudossa yhteydessä. Tässä kohdoin toteutuu Lecerclen (1994, 72) havainto siitä, että nonsensekeskusteluissa kieli on aseiden asemassa: kun herra Klein on käyttänyt tiettyä ilmausta syyllistäen rouvaa, rouva sijoittaa saman ilmauksen uusiin yhteyksiin kääntääkseen asetelman pääläelleen: tyttö itse on syyllinen.

Dialogin lopussa esiintyy vielä mainitsemani tyypillinen nonsensin keino: vertauskuvallisen ilmauksen ymmärtäminen kirjaimelliseksi. Rouvan valittaessa, että Marina kirkui pienenä ”kuin syötävä”, herra käsittää – tai haluaa käsittää – kuvaannollisen ilmauksen kirjaimellisesti ja vastaa: ”Jos hän luuli että sinä halusit niellä hänet.” Stewart (1979) pitää metaforisen ilmauksen

kääntämistä kirjaimelliseksi yhtenä nonsensen harrastamista nurin kääntämisen muodoista. Arkikielessä tarvitaan metaforisia ”oikopolkuja”, joita purkamalla nonsense horjuttaa tavanomaisten katsantotapojen itsestänselvyyttä. (Mt., 77.) Herra Klein voi tietenkin tarkoittaa nielemistä myös vertauskuvallisesti: rouva Klein on niin hallitseva, että toinen tuntee kauhuissaan joutuvansa hänen ”sisäänsä”. Hänen miehensä kuva: ”Jollain lailla sinä olet liian voimakas, ja kuitenkin niin ahdasrajainen. Aina asemissa. En osaa selittää – mutta valotkin aina himmenevät kun sinä olet huoneessa.” (PO 31.) Rouva Klein imee siis valonkin itseensä – nonsensiseen tapaan aivan konkreettisesti himmentää lampun, sillä näin väitettyään herra Klein kiertää kattolampun sydäntä, minkä jälkeen valo loistaa taas kirkkaana.

Kuvaannollisen ja kirjaimellisen tulkinnan välillä huojutaan muuallakin tekstissä. Kun Marina sanoo tohtorin hypnotisoivan häntä öisin, tohtori nimittää ajatusta päänäpistoksi. Marina vastaa: ”Jos se on päänäpisto, niin te olette itse pistänyt sen pähäni.” (PO 63.) Marina siis nonsenselle tyypillisesti purkaa tavanomaisen merkitysoikopolun, abstraktiksi vakiintuneen ”päänäpiston” osiin ja palauttaa sen konkreettiselle tasolle. Tohtorin apulainenkin leikittelee metaforilla. Tohtorin rinnastaessa hullut ja runoilijat sekä väittäessä, että hulluudessa on myös paljon kauneutta, apulainen tokaisee: ”Mieluummin minä katson auringonlaskua kuin niitä joiden järki on mennyt mailleen.” (PO 102.) ”Mailleen menevä järki” on kuvana järjenvastainen, koominenkin, hyvin vaikeasti hahmottuva, ja edustaa nonsensekeinona mielivaltaisesti seipitettyä uutta metaforaa (vrt. Laakso 2014a, 31).

Siinä missä draaman normaalilla symbolikielellä käydyissä keskusteluissa siis edellä kuvatuin tavoin keskitytään vuorovaikutuspyrkimyksen sijaan väittelemään, syyttelemään ja jopa väistelemään puhekumppania ja tämän viestin ymmärtämistä, ”ihan hullun kielen” (PO 10) eli linnun kielen avulla kommunikaatiossa onnistutaankin:

Tohtori

Teistä tuntuu etteivät muut ymmärrä teitä kuitenkaan, ja sen takia on samantekevää mitä puhutte, niinkö?

(Ei vastausta)

(Tohtori huokaisee) Entä jos minä puhuisin teidän kieltänne? Bi di fi gi da do ga? Mama nam do re mi ky?

Tyttö

(mekaanisesti ja arasti) Mi kri.

[...]

Tohtori

Kertokaa minulle pieni kertomus, se saa olla lyhyt tai pitkä, iloinen tai surullinen, kunhan on tosi ja kertoo teistä itsestänne. Zaragui rägätsi? [...] Kirjoittakaa. Berima bimbala zimzala gadjama.

Marina

(*sopuisasti*) Gadji. (*Kirjoittaa*) (PO 21–24.)

Marina kelpuuttaa tohtorin puhekumppanikseen, koska tämä ei kohdellut häntä ”kuin hullua”, kuten hän itse selittää myöhemmin. Tohtori suostuu Marinan kielipeliin ja voittaa tämän luottamuksen. Huomionarvoista on sekin, että lainaamassani kohtauksessa puhujana on aluksi *Tyttö* ja myöhemmin *Marina*. Tämä ei tietenkään sellaisenaan välity näytelmän katsojalle, mutta kuvastaa epäilemättä muutosta puhujien suhteessa. Nimitys muuttuu sellaisen repliikin jälkeen, jossa tohtori kompastelee linnunkielisessä ilmaisussaan, harmittelee sen menneen huonosti ja keskittyy uudelleen. Tämä osoittaa Marinalle, että tohtori arvostaa hänen kieltään ja pyrkii todella kommunikoimaan hänen kanssaan. Niinpä hänkin voi ikään kuin paljastaa nimensä; olemuksensa. Kommunikointiin viittaisi Marinan tapa vastailta tohtorille vain hiukan tämän sanoja muunnellen, kuin taivuttaisi niitä: Kun tohtorin kysymys päättyy ”mi ky”, Marina vastaa ”mi kri”. Tohtorin ”gadjama” voisi puolestaan merkitä vaikkapa ”kirjoittakaa” ja Marinan vastaus ”gadji” ”kirjoitan”.

Markku Soikkeli (2003) kirjoittaa kritiikissään *Poltetusta oranssista*, että ”terapeutti ja terapoitava löytävät yhteisen, valtapelistä vapaan ilmaisutavan ainoastaan jatsahavassa lapsenkielessä”. Soikkelin täytyy perustaa näkemyksensä juuri edellä siteeraamaani keskusteluun, kohtaus on nimittäin ainut, jossa tohtori ja Marina keskustelevat keskenään linnun kielellä. Myöhemmin heidän keskustelunsa ovat paitsi valtavirtakieltä myös mitä suurimmassa määrin valtapelikieltä. Marina sanoo jopa suoraan tohtorin haluavan hänet kokonaan valtaansa (PO 64). Eikä ensimmäisen tapaamisen linnunkielinen keskustelukaan ole täysin vallankäytöstä puhdistunut: Tohtorin ilmiselvänä tavoitteena on saada uusi potilas avautumaan. Hänhän suorastaan komentaa tytön kirjoittamaan.

Edellä tutkimani kaksi kohtausta ovat ainoat, joissa Marinan omatekoista kieltä kuullaan varsinaisena replikointina. Kovin monta linnunkielistä repliikkiä päähenkilö ei näytelmässä lausu. Tämän huomaa yllätyksekseen vasta useamman lukukerran jälkeen – niin paljon Marinan omituista kielenkäyttöä kuvaillaan, matkitaan ja selitetään. Esimerkiksi hänen harrastamastaan ”peilitavauksesta” lukija saa tietää ainoastaan rouva Kleinin kautta. Rouva kertoo tohtorille, kuinka tyttö esitteli itsensä koulussa nimellä Nielk Aniram – ja tohtori selittää: ”Mutta sehän on Marina Klein oikealta vasemmalle. Monet skitsofreenikot pitävät peilitavauksesta.” (PO

13.) Tilanne on mitä tyypillisin. Etenkin rouva ja tohtori nimittäin kuvailevat ja selittävät Marinaa ja tämän kielenkäyttöä, mutta niin tekevät myös tytön isä sekä lopulta tohtorin apulainenkin. Kaikki näytelmän henkilöt osallistuvat Marinan selittämiseen, ja Marina leimataan hulluksi jo ennen kuin hän on edes astunut näyttämölle.

Tällainen selittäminen, etenkin Marinan älyn tai järjen vähättely, rinnastuu suoraan siihen, kuinka Liisaa kommentoidaan peilimaailmassa: ”Hän ei näytä erityisen älykkäältä” (LILP 156), ”[m]inä en ole koskaan nähnyt tyhmemmän näköistä” (LILP 158). ”Hänellä ei ole alkeellisintakaan laskutaitoa!” (LILP 256.) ”Edes ohravelliä ei osaa keittää!” (LILP 257.) Samoin kommentoi Marinan äiti: ”Mutta Marinalla [...] ei ole ymmärrystä.” (PO 34.) ”Tarkoitan että sillä ei ole tolkkua.” (PO 11.) ”Joskus minusta tuntuu että ne yksitoista muuta [lasta] ovat saaneet kaiken älyn, eikä tälle viimeiselle ole jäänyt teelusikan vertaa. Niin heikkojärkinen se on.” (PO 9.) Jopa Liisan oletettua vellinkeittoa muistuttava huomautus epäonnistumisesta yksinkertaisessa ruoanlaitossa on mukana: ”ei raukka osaa rikkoa edes munia” (PO 35). Liisan ja ihme- ja peilimaailmaisten välinen konflikti johtuu siitä, että ihmemaassa – ja peilimaailmassa vielä korostuneemmin – vallitsevat toisenlaiset käyttäytymissäännöt ja eri logiikka kuin se, mihin Liisa on tottunut (ks. Lecercle 1994, 113). Marinan sopeutumattomuutta voi tulkita samansuuntaisesti: hänen logiikkansa on eri kuin muun maailman.

Puhuttaminen on analyysin metodi, joten normaalit kohteliaisuussäännöt eivät päde keskusteluissa. Puhekumppani kajoaa sumeilematta Marinan yksityisiin asioihin – uniin, seksuaalisuuteen, siihen mitä hänen pitäisi elämällään tehdä, jopa hänen persoonaansa. Lecercle (1994, 73) on todennut, kuinka Liisa-kirjojen hahmot ”yliantautuvat” keskusteluihin Liisan kanssa: kaikki tahtovat puhua hänen kanssaan, monet myös nuhdella häntä. Samalla tavoin kohdellaan Marinaa. Puhekumppanit tungettelevat, komentelevat, ohjeistavat:

Tohtori

[...] Olette jo kertonut siitä mitä tapahtui veneessä ja sen jälkeen. Mutta se ei riitä. Terve tyttö ei luhistu yhdestä päällekkarkauksesta. Älkää mieltikö pitkään – kertokaa mitä ensimmäiseksi mieleenne tulee. Puhukaa niin kuin minä puhuin äsken – pelkkiä mieleenjohtumia. (PO 50.)

Tohtorin repliikissä huomion kiinnittää paitsi epäempaattinen raiskauskokemuksen mitätöinti pöyristyttävän kepeään sävyyn, myös runsas ohjeistus siitä, kuinka Marinan pitäisi puhua. Keskustelujen reflektointi *Poltetussa oranssissa*, aivan kuten Carrollillakin, lähestyy metakielellisyyttä: samoin kuin kielen systeemi tehdään nonsensessa näkyväksi, niin myös ihmispuheen ja -keskustelun rakentuminen tuodaan käsittelyn keskiöön. (Vrt. Lecercle 1994, 145–

149.) Sen pelimäinen luonne ilmenee monimutkaisissa säännöissä. Liisa ihmettelee itseksensä, miten Tyyris Tyllerö – *Humpty Dumpty* – puhuu keskustelemisesta: ”He talks about it just as if it was a game!” (Carroll 1990, 182.) Marinakin käyttää sanontaa ”vetäydytte pois pelistä”: repliikistä ei ilmene, tarkoittaako hän keskustelua tai analyysia konkreettisesti, mutta niin tohtori ainakin ymmärtää. Hän vastaa: ”Mitään peliä ei ole. Minä vain selvitän teidän sotkujanne.” (PO 68.)

Liisa-kirjoissa nimihenkilöä ohjeistetaan kaiken aikaa noudattamaan keskustelusääntöjä: hänen on pidettävä niistä kiinni riippumatta siitä, miten hullusti muu teeseurue, krokettijoukkue tai muu väki käyttäytyy. Liisan seikkailu peilimaailmassa huipentuu juhlapäivällisiin, joissa tämä ristiriita näkyy räikeimmillään.

– Sano jotakin, komensi Punainen Kuningatar. – Onhan naurettavaa, että vanukas saa yksin huolehtia pöytäkeskustelusta.[...] [...] Sillä aikaa me juomme sinun maljasi – eläköön Kuningatar Liisa! hän huusi niin kovasti kuin jaksoi.

Kaikki vieraat alkoivat heti juoda, mutta he käyttäytyivät kovin omituisesti: Jotkut panivat lasin ylösalaisin pänsä päälle ja nuolivat sitten viinin joka valui pitkin kasvoja. Toiset kaatoivat viinikarahvit ja joivat viinin joka juoksi pöydänreunan yli. Kolme kengurun näköistä vierasta ryömi vadille, jossa oli lammaspaiisti, ja alkoi latkia kastiketta suuhunsa. Kuin porsaas kaukalossa! ajatteli Liisa.

– Sinun täytyy pitää kaunis puhe kiitokseksi maljasta, sanoi Punainen Kuningatar ja katsoi tuimasti Liisaan. (267–269.)

Muu juhlaväki mellastaa miten sattuu, mutta Liisalta vaaditaan tiukkaa seurusteluetiketissä pysyttäytymistä. Vastaavanlainen ristiriita vallitsee *Poltetun oranssin* maailmassa. Kuten tutkielman tässä luvussa on tuotu esiin, rouva Klein ja tohtori puhuvat linnunkieltä ja kaikenlaisia leikkikieliä huomattavasti enemmän kuin Marina, mutta sitä pidetään täysin normaalina. Mikaelin taas tiedetään sanoneen ainoastaan ”synti on elämän suola” ja ”kaatajat eivät puhu” ja hylänneen Marinan viettelyn jälkeen (PO 45–46) – asiasta tietävä tohtori suhtautuu hänenkin käytökseensä normaalina toimintana, jonka ei pidä vaikuttaa terveen tytön mielenrauhaan, kuten edellisellä sivulla siteeraamastani repliikistä ilmenee.

”Normaalius” ja ”terveys” asettuvat monissa repliikeissä ”hulluuden” vastapooliksi, vaikka niiden olemusta ei erityisesti kuvailta tai määritellä; niiden ikään kuin vain oletetaan merkitsevän jotakin tiettyä ja kaikille samaa. Väitöskirjassaan *Telling Madness* Annina Ylä-Kapee (2014) on todennut hulluuden määrittävän hulluudeksi nimenomaan suhteessa siihen johonkin, mitä joku pitää normaalina. Kuten hulluus, myös normaalius on aina jonkun määrittelemää, ja kumpikin vaihtelee eri aikoina ja eri paikoissa. (Mt., 348.) Ylä-Kapee osoittaa, että hulluuden määrittely on äärimmäisen hankalaa, ei vain fiktiossa vaan yhteiskunnassa yleensä: piintyneissä kulttuurisissa

ajatusmalleissa ja nykyaikaisissa lääketieteellisissä ja psykiatrisissa käsityksissä on kaikissa omat ongelmansa. (Mt., 52–72.) *Poltetun oranssin* kannalta erityisen kiinnostava on hänen esittelemänsä foucault’lainen käsitys hulluudesta sosiaalisena konstruktiona ja hallinnan käsitteellisenä välineenä. Henkilössä, joka toimii oletettujen sosiaalisten roolien vastaisesti, nähdään syy epäillä mielisairautta. (Mt., 85, 62.) Tämä pätee Marinaan, jonka sosiaalinen rooli kuuliaisena ja naimakelpoisena porvaristyttonä ei näytelmän tapahtuma-ajassa ja -paikassa salli joustoa. Rouva Kleinilla tai tohtorilla ei ole vaaraa menettää hyvää asemaansa minkäänlaisen oudon sanailun tai muuten kummallisen käytöksen vuoksi – heidän asemansa suojelee heitä, niin kuin ilmeisesti ihmemaalaisten asema ihmeolentoina suojelee niitä.

Sekä rouvan että tohtorin nuoruudesta raportoidaan normista poikkeavaa toimintaa: rouva Klein on ollut hysteerinen, tohtori taas ”niin tylsä ja vetelä että ei pysynyt kiinni pitämättä hevosen selässä” (PO 96) ja jäi 17-vuotiaana kolmannelle luokalle. Jälkeenpäin tohtori on sitä mieltä, ettei pysynyt nuorena hevosen selässä, koska ei tahtonut ”oppia niitä taitoja, joita kaikki ihmiset pannaan oppimaan. Se oli symbolinen kieltäytyminen[...]” (PO 100). Marina on juuri samanikäinen ja hänen symbolinen kieltäytymisensä suuntautuu kieleen – tohtori sanookin ymmärtävänsä häntä – mutta hänelle ei suoda aikaa kypsyä kapinavuosista aikuisemmaksi. Häneltä vaaditaan enemmän, moitteetonta käytöstä kuten Liisalta, vaikka aikuiset hänen ympärillään käyttäytyvät hyvin moitittavasti, vahingoittaen häntä.

Lecerle (1994) tuo ilmi, että nonsensessa puheen takana väijyy aina raa’an voiman vaara: joka hetki on mahdollisuus, että aseena käytetty kieli väistyy ja tekee tilaa fyysiselle väkivallalle. Tämä ilmenee selvimmin Carrollin ihmemaan Herttakuningattaressa, jonka ratkaisu joka tilanteeseen on huutaa ”Pää poikki!” (Mt., 72.) Learin limerikeissä ”they”-joukko reagoi usein väkivallalla siihen, mitä runossa esitelty henkilöahmo sanoo tai tekee – esimerkiksi murskaa hänet, kuten tutkielmani luvussa 2.3.1 esitellyn korpin kanssa tanssivan miehen. Lecerle nostaa erityisesti esiin oikeussalikuulustelun. Se on verbaalista peliä, jonka taustalla on kidutuksen uhka (mt., 99).

Poltetussa oranssissa fyysinen väkivalta ja sen uhka on vahvimmin läsnä rouva Kleinin hahmossa. Marinan lapsuudessa hän on hankkinut tytöltä väärän tunnustuksenkin kiduttamalla: painanut tämän pään vesikraanan alle, suihkuttanut vettä ja kirkunut ”Joko tunnustat mitä teit sen pojan kanssa pensaassa vai annanko tulla lisää?” Marina koki äidin tahtovan tappaa hänet. (PO 50.) Carrollin toistuvaan mestausteemaan viittaa sekin, kuinka Marina näkee Mikaelin ja muut miehet päättöminä. Vuoropuhelusta ilmenee, että hän on ”vertauskuvallisesti mestannut” miehen, sillä kasvoista ”tulevat kaikki rumat sanat ja loukkaavat ilmeet” (PO 46–47). Samantapaisista, joskin

harmittomammista ja joskus olemattomistakin, syistä Herttakuningatar huutaa ”Pää poikki!” Hän ei siedä röyhkeitä vastauksia, virheitä tai kinaamista, ja Mörököllin hän haluaa mestata, koska kuningas ei pidä sen naamasta ja kokee sen katsovan itseään hävyttömästi ”kuin mikäkin mölli”. Myöhemmin Aarnikotka paljastaa Liisalle: ”Hän vain kuvittelee. Ei niitä kuolemantuomioita panna koskaan täytäntöön.” (LILP 83–97.) Pahin väkivalta jää Liisa-kirjoissa siis sittenkin verbaaliselle tasolle.

Lecerclen tarkoittama keskusteluaktista välittyvä väkivallan läsnäolo on näkyvimmillään kuulustelussa, jonka tohtori pitää Marinalle Kleinien kotona. Sen yhtymäkohtia rikoksesta epäillyn kuulusteluun korostetaan jo etukäteen. Odottaessaan Marinaa tohtori kävelee olohuoneessa ja huomaa, että ”katonrajasta katselevat perhemuotokuvat kuin mitkään... tuomioistuimen jäsenet”. Marinalle hän puhuu ”istunnosta” – termi viittaa toki psykiatriaan mutta yhtä lailla oikeuslaitokseen. Itse kohtaus on ahdistava ja painostava. Tohtori ja Marina istuvat soikean pöydän ääressä toisiaan vastapäätä. Kun tohtori alkaa kuulustella häntä vaikeasta aiheesta, Mikaelista, Marina ”*painaa katseensa ja siirtyy samalla viereiselle tuolille. Tohtori siirtyy myös, niin että istuu taas häntä vastapäätä. Näin he siirrehtivät koko seuraavan jakson ajan, välistä nopeammin, välistä hitaammin, ja kiertävät koko pöydän.*” (PO 41.) Kohtaus on alluusio Liisan ja hullun hatuntekijän epämiellyttävään tehetkeen, jossa siirrytään aina istumapaikalta seuraavalle, tehdään loukkaavia ”henkilökohtaisia huomautuksia” eikä piitata toisen fyysisestäkään henkilökohtaisesta koskemattomuudesta (LILP 69–77). *Poltetun oranssin* pöydän kiertäminen on vielä paljon ahdistavampi tilanne. Lainaan pitkän kuulustelun lopulta katkelman:

Tohtori
Ja sitten?

Marina
Hän... (*siirtyy*) suuteli minua.

Tohtori
(*siirtyy*) Siellä veneessä?

Marina
(*siirtyy*) Niin ja –

Tohtori
(*siirtyy*) Ja?

Marina
Hän kantoi minut huvilaan ja – (*siirtyy*)

Tohtori
(*siirtyy*) Olkaa hyvä ja jatkakaa.

Marina
Pani minut sänkyyn ja – (siirtyy)

(Tohtori nyökkää ja siirtyy myös)

Marina
Ja riisui minut ja sitten – (siirtyy)

Tohtori
(siirtyy) Ja sitten?

Marina
(peittää kasvonsa) Tuli totuuden hetki.

(Siirtyminen lakkaa. Kun totuus on tullut esille, tytön ei tarvitse enää paeta)
(PO 44–45.)

Kohtauksessa on uhkaa ja painostusta. Puhumaan pakottaminen rinnastuu raiskaukseen. Kuulusteltava joutuu riisumaan itsensä verbaalisesti, ja fyysisesti hän joutuu pakenemaan läsnä olevaa miestä. Keskustelussa on läsnä kaiken aikaa väkivallan muisto – mutta myös sen uhka tulevaisuudessa: On muistettava, että tohtorilla on valta määrätä Marina mielisairaalaan kokemaan tuskallista kouristushoitoa – käytyjen keskustelujen perusteella. Keskustelut ratkaisevat ”tuomion”. Ainakin periaatteessa. Puhtaaseen mielivaltaan viittaa kuitenkin tohtorin repliikki kyseessä olevan kohtauksen lopuksi. Marina nyhkyttää saatuaan kerrotuksi raiskauskokemuksensa, jolloin tohtori nousee hiljaa, poistuu ovelle ja sanoo mennessään ”*salaperäisesti*”:

Runous on ansa, mielisairaalassa paljon tilaa. Varokaa! Runonne surettavat teitä, mutta huvittavat meitä... niin kuin psykopaattiset muusat. (PO 48.)

Repliikki vaikuttaa täysin irrationaaliselta, kontekstiin liittymättömältä. Koko kohtauksen aikana ei ole puhuttu runoista, ei huvittavista eikä surettavista. Arkilogiikkaan tukeutuva lukija odottaisi käydyn keskustelun perusteella tohtorilta oivallusta: tämän trauman vuoksi tyttö on oireillut. Tohtori päättää keskustelun kuitenkin uhkauseen, jossa rinnastaa Marinan runot hämärästi psykopaattisiin muusiin. Arki- tai ammattilogiikan sijaan tohtori tukeutuukin nonsenselogiikkaan, jossa syyn ja seurauksen suhde on horjuva tai olematon. Toisaalta hänen odottamaton toimintansa palvelee balladille ominaista kerrontatapaa antamalla lukijalle viitteitä tulevista kohtalokkaista tapahtumista. Tähän palaan tarkemmin balladilajin yhteydessä luvussa 4.2.

3.5 Nonsense ja hulluus

Nonsensen saksankielinen vastine on *Unsinn*, niin kirjallisuusterminä kuin arkimerkityksiltäänkin. Liede (1963) tuo ilmi, että saksankielisen käsitteen merkityskirjo on kaventunut huomattavasti ajan myötä. Alun perin käsitteen piiriin ovat kuuluneet muun muassa mielisairaus, tiedottomuus, raivo, katkeruus ja pelleily – ”kaikki ilmiöitä, jotka vaikuttavat aluksi käsittämättömiltä, mutta tulevat ymmärrettäviksi motiivinsa kautta”. (Mt., 4, suomennos oma.) Lieden mielestä sanan logiikka toimii edelleen nonsensekirjallisuudessa: olennaista ei ole semanttinen merkitys, vaan asennoituminen ja tarkoitus paljastavat hulluttelun merkityksen, esimerkiksi runouden leikillisen luonteen. (Mt., 7.) *Poltetun oranssin* kannalta on erittäin mielenkiintoista, että mielisairaus ikään kuin sisältyy *Unsinn*-sanana merkitykseen, sen historiallisiin kerroksiin. Englannin sanaa *nonsense* on alkujaan käytetty kommentoimaan vastaavia ”hullutuksia”: sana on tullut käyttöön 1600-luvulla huudahduksena, jolla on ilmaistu epäuskoa tai yllättyneisyyttä kuullun väittämän jälkeen (ks. esim. Antonelli 2009, 7).

Juuri näin, alkuperäisellä tavalla, Carrollin Liisa käyttää sanaa: hän reagoi ihmemaalaisten outoihin puuhiin tai puheisiin huudahtamalla ”Nonsense!” (Suomennoksessa muun muassa ”pötyä”, ”tyhmyyksiä”, ”hassuja”, ”päättöä puhetta”.) Mehtosen (2002b) mukaan Liisa pitää irrottelevan kerronnan maan tasalla kommentoimalla kielenkäyttöä konservatiivisesti – kun hän luokittelee hölynpölyksi kohdat, joita ei ymmärrä, lukijallakin on lupa olla ymmärtämättä. ”Virren nuotilla tuollaista hölynpölyä. Hullun tytön hullu laulu”, rouva Klein paheksuu samaan tapaan. Hän hoitaa tällaista liisanvirkaa *Poltetussa oranssissa* alusta loppuun, ja paikoitellen näytelmän seuraaminen pysyy mielekkäänä paljolti rouva Kleinin henkilöhaamon ansiosta. ”Mitä se sellainen on?” hän kiirehtää kysymään joka kerta, kun jokin jää hänelle epäselväksi (PO 10, 12, 13). Tohtorin tiuhaan pudottelemat psykologiset termit saattavat hämmentää rouva Kleinin lisäksi yleisöä – lukijaa tai katsojaa – joka saa rouvan koomissävyyisen tiukkaamisen ansiosta lisätietoa.

”Hullun tytön hullu laulu” -kommentin voi katsoa viittaavan *Liisan seikkailuihin ihmemaassa* myös sanan hullu toistumisen vuoksi – kyseisessä kohtauksessa, jota siteerasin luvussa 3.3 kissalaulun yhteydessä, se esiintyy peräti kahdeksan kertaa (PO 28–36). Mannerin ”Mörö”-runoa analysoidessaan Hollsten (1995, 30–31) rinnastaa sen hullu-sanan runsaan toistumisen vuoksi Liisan ja Mörököllin ensikeskusteluun, jossa kissa toistelee kaikkien olevan ihmemaassa hulluja, Liisan myös:

- [...] Mene kumpaan tahdot, molemmat ovat hulluja.
- Mutta en minä tahdo mennä hullujen luokse, sanoi Liisa.
- Ei voi auttaa, sanoi kissa, – me olemme kaikki täällä hulluja. Minä olen hullu. Sinä olet hullu.
- Kuinka sinä voit tietää, että minä olen hullu?
- Sinun täytyy olla, sanoi kissa. – Muuten et olisi tullut tänne. (LILP 64.)

Ilmaus ”tulla hullua hurskaammaksi” esiintyy Mannerin Mörö-runossa peräti kolme kertaa, ja kaksi kertaa myös *Poltetussa oranssissa*, sen ensimmäisessä kohtauksessa. ”Tuosta minä en tule hullua hurskaammaksi”, rouva Klein valittaa tohtorille tämän käyttäessä puheessaan runsaasti tieteellisiä termejä, muita vierassanoja ja jopa vieraskielisiä sitaatteja. Rouvan tivattua lukuisia kertoja, ”mitä se on”, tohtori kysyy lopulta: ”Joko tulitte hullua hurskaammaksi?” (PO 17–20.)

Rouva Kleinin ja tohtorin välinen keskustelu *Poltetun oranssin* avauskohtauksessa rinnastuu sekin väistämättä Liisan ja Mörököllin sanailuun ihmemaassa. Aivan kuten Mörökölli pitää itsestään selvänä, että kaikki ihmemaassa oleskelevat ovat hulluja, myös tohtori olettaa rouva Kleinin olevan hullu, onhan tämä saapunut vastaanotolle. Hän puhuu laajalti ”hullujen maailmasta”, jota pitää normaalimaailmaa parempana ja puhtaampana.

Rouva Klein

Ai – tohtori siis ikäänkuin suosittelee sitä minulle?

Tohtori

Tuota noin – ettekö te olekaan sairas?

Rouva Klein

En! Toin tänne tyttäreni. (PO 8–9.)

”Niinpä niin, monet karkeasti terveet ihmiset tuovat tänne tyttäriään”, tohtori toteaa hetkeä myöhemmin (PO 9), ja ylipäätään hänen puheistaan välittyy se vaikutelma, että eivät pelkästään vastaanotolla vaan ylipäätään *maailmassa* olevat ihmiset ovat kaikki enemmän tai vähemmän hulluja. ”Minä olen hullu. Sinä olet hullu.” – Mörököllin viisaus tuntuu paistavan *Poltetun oranssin* sivuilta sitä kirkkaammin, mitä pidemmälle edetään. Hullun ja terveen rajaa käydään useassa keskustelussa, tuloksetta. Toisen näytöksen lopussa tohtori vetää johtopäätöksen: ”Hullu tyttö, ei voi auttaa.” (PO 79.) Diagnoosin yksiselitteistä viestiä horjuttaa siihen sisältyvä suora sitaatti edellä lainaamastani Liisan ja Mörököllin keskustelusta, joka on nonsenseklassikon kuuluisimpia kohtia. Käyttämällä Mörököllin sanoja ”[e]i voi auttaa” tohtori viestittää sanattomasti myös kissan repliikin jatkoa: ”me olemme kaikki täällä hulluja”. Diagnoosin lähtökohta osoittautuu nonsensiseksi – esimerkiksi psykoanalyttisen sijaan – entistä selvemmin tohtorin toistaessa sanomansa vedenkielellä: ”huduvulluduvu tydyvyttödövö, edevei vodovoi adavauttadavaa” (PO 79). Hänen

käyttämänsä leikkikieli asettaa lausuman tieteellisen pohjan (fiktiivisessä todellisuudessa) lopullisesti kyseenalaiseen valoon ja korostaa hulluuden ja normaaliuden olematonta eroa.

Mörökölliin löytyy *Poltetun oranssin* sivuilta suora nimiviittauskin. Tohtori ripustaa seinälle kuvia historiallisista henkilöistä, joilla tiedetään olleen sairaalloisia piirteitä. Marinan pitäisi sanoa, kenestä hän pitää eniten, mutta hän suuttuu typerään testiin ja alkaa nimitellä kuvien miehiä. E. T. A. Hoffmannia osoittaessaan hän huutaa: ”Mörökölli!” (PO 78.) Merkillepantavaa on, että juuri Hoffmann saa tämän nimityksen; se on epäilemättä viittaus tämän leikittelevään ja ”hulluun”, realismia ja fantasiaa yhdistelevään teokseen *Kissa Murr* (1820–1822). Martin Esslin (1980b, 351) mainitsee Hoffmannin ja muut 1800-luvun ja 1900-luvun alun ”unikirjallisuuden” (*dream literature*) edustajat absurdin teatterin edeltäjinä. Hänen mukaansa heidän teostensa liukuvat identiteetit, hahmojen äkilliset muodonmuutokset, painajaismaiset ajan ja paikan vaihtumiset sekä aggression, syyllisyyden ja halun heijastamiset ennakoivat absurdia. (Mt.)

Lecerle (1994, 204) ottaa esiin ranskan lähimmän mahdollisen nonsensen vastineen *insensé* – merkitykseltään ”hullu”, ”järjiltään oleva” – korostaessaan nonsensen ja hulluuden syvää yhteyttä. Hänen mielestään nonsensiset henkilöahmot ovat usein hourupäitä: omituisia tyyppejä tai jopa raivohulluja. Learin teokset hän näkee kuin museokokoelmaksi luokiteltuja outouksia; kunkin limerikkinsä lasivitriinissä. (Mt.) Siellä ovat korpin kanssa tanssiva mies, säkki päässään lattialla makaava vanhus, yön syvyyksiin tuijottava nuori nainen ja kaikki isonenäiset, lautassilmäiset ja suurisuiset oudot yksilöt anonyymien ”they”-joukon (ja meidän lukijoiden) katseiden alla. Viittaukseksi tällaiseen fyysisiltä piirteiltään liioiteltuun learilaiseen hahmoon voi *Poltetussa oranssissa* nähdä herra Kleinin, jolla on ”*valtavat kulmakarvat ja viikset, jotka osittain peittävät hänen kasvonsa*” (PO 29).¹⁵ Lecerle (1994, 205) jatkaa vertaustaan: limerikki ei ole vain lasivitriini vaan myös selli, minne kaheli on pantu lukkojen taa, ja kaltereiden takana käy säännöllisesti yleisöä ihmettelemässä; tämä oli todellista huvitusta hullujenhuoneilla vielä 1800-luvun alkupuolella.

Sekä Liisa että Marina ovat samaan tapaan alituisen tarkkailun, arvioinnin ja kritiikin alaisina. Tämän kokemuksen huipennus on kuvaus Liisan junamatkasta, jonka aikana junailija ja muut matkustajat moittivat häntä, sillä hän on käyttäytynyt jälleen kummallisten odotusten vastaisesti – ei

¹⁵ Learilla on valtavapartainen mies: ”There was an Old Man with a beard / Who said, ‘It is just as I feared! – / Two Owls and a Hen, four Larks and a Wren / Have all built their Nests in my beard.’” Alun perin teoksessa *A Book of Nonsense* (1846) ilmestyneeseen limerikkiin kuuluu kuva miehestä, jonka parta on häntä itseään suurempi. Kasvoista näkyvät tuikeat silmät, rypistyneet kulmat ja juuri ja juuri suunnattoman partahattaran yläpuolella pitkä laiha nenä. (Lear 200.)

ole ostanut lippua veturinkuljettajalta vaan haaskaa aikaa konduktööriltä – jolla ei vaikutakaan olevan kiire, sillä keskustelun jälkeen tämä ”seisoi ikkunassa ja katseli häntä [Liisaa], ensin kaukoputkella, sitten mikroskoopilla ja lopuksi tavallisella teatterikiikarilla” (LILP 169). Liisaa katsellaan siis moninkertaisten ja erivahvuisten linssien läpi, jotka varmaan vääristävät hänen olemustaan melkoisesti – ne myös toistavat teoksessa keskeistä peilimotiivia.¹⁶ Kohtaus tiivistää osuvasti sen moninkertaisesti tarkkailtavan, ihmeteltävän otuksen aseman, joka Liisalla varsinkin peilimaailmassa on. Niin tekee myös kohta, jossa Liisa kohtaa Yksisarvisen. Yllätykseksi Liisalle mutta nurinkääntöjä suosivalle nonsenselogiikalle ominaisesti Yksisarvinen pitää lasta taruhirviönä:

Se kääntyi heti ja pysähtyi katselemaan Liisaa inhon vallassa.

– Mikä tuo on?

– Se on lapsi! vastasi Haigha innokkaasti ja loikkasi Liisan viereen ja huitoi luonteenomaisesti käsiään esitelläkseen hänet. – Sattumalta löysimme hänet tänään. Ilmielävä luonnollisen kokoinen lapsi, voipa olla luonnollista isompikin.

– Onko tosiaan olemassa tuollaisia hirviöitä? sanoi Yksisarvinen. Minä luulin, että niitä on vain saduissa. Onko lapsi tosiaan elävä?

– Se osaa puhua, sanoi Haigha juhlallisesti.

Yksisarvinen katsoi kummastuneena Liisaa ja sanoi:

– Puhu, lapsi! (LILP 232.)

Asetelmassa on useita yhtymäkohtia *Poltettuun oranssiin*, jossa Marina on vastaavasti kummajainen, jota käsketään puhumaan. Yksisarvisen tavoin tohtori koettaa löytää vastausta kysymykseen ”mikä tuo on”. Skitsofreenikko, tai kenties hebefreenikko, hän arvailee jo ennen kummaksi kuvaillun tytön näkemistä. Yksisarvinen ja Liisa muodostavat vastakohtaparin ”tarua – totta”, jonka Yksisarvinen replikoinnissaan kääntää asiastaan varmana nurin (vrt. Stewart 1979, 63). *Poltetun oranssin* replikoinnissa korostetaan puolestaan Marinan hulluutta, jonka vastakohtaksi asettuu toisten henkilöhahmojen edellyttämä ja edustama normaalius. Luentani mukaan tämäkin vastakohtapari käännetään nonsenselogiikan mukaisesti nurin: ei yhdellä kertaa hätkähdyttäen kuten Yksisarvisen tapauksessa, vaan vähitellen tekstin edetessä, Marinan hahmottuessa – nykyaikaisen lukijan, tai ainakin tämän lukijan määrittelemään normaaliuteen suhteutettuna (vrt. Ylä-Kapee 2014, 348) – tavalliseksi, haaveelliseksi ja kapinoivaksi teinitytöksi ja toisten henkilöhahmojen saadessa yhä erikoisempia piirteitä. Vaiheittaisen nurinkäännön huipennus nähdään draaman lopulla, kun Marina on suljettu mielisairaalaan ja vapaana normaalin kirjoissa kulkeva rouva Klein huutaa ”kuin palotorvi” ja protestoi sitten tohtorille: ”Gängylä föfö... läänimä skäbbä!” (PO 99–100.)

¹⁶ Tuohimaa (1986, 31) on havainnut heijastussymbolin Mannerin tuotannossa yleensä merkitsevän ensisijaisesti välinettä olemisen ja sen muotojen kuvailuun. Viime kädessä heijastuksen avulla kysytään, onko kokemuksemme maailmasta tosi vai epätosi (mt. 171). Peili voi heijastaa ”oikein”, jolloin sen kautta nähdään todemmin, tai jonnekin todempaan – ”väärin” heijastaessaan se näyttää maailman tai identiteetin muuntuneena, vääristyneenä, tunnistamattomana. (Ks. mt. 156–188.)

Lecerle (1994, 208) esittää, että skitsofrenian ja nonsensin maailmat limittyvät usein; yhteistä niille on esimerkiksi kirjaimellisuus metaforisen ilmaisun sijaan. Hänen mukaansa skitsofreenikon kuulemat äänet puhuvat metaforisesti harhauttaakseen, ja siksi ainoa skitsofreenikon vaarattomaksi kokema ilmaisun muoto on kirjaimellisuus. Esimerkkinä hän mainitsee skitsofreniapotilaan, joka koputti tohtorin huoneen oveen aina kulkiessaan siitä ohi, sillä siihen oli kiinnitetty kyltti ”ole hyvä ja koputa”. Tällaisessa toiminnassa Lecerle näkee kapinan ja kostonkin elementin, sekä huumoria. (Mt.)

Poltetussa oranssissa Marinan kuvataan toimivan juuri tällä tavoin. Rouva Klein kertoo tohtorille ensitapaamisella, että Marina ottaa kaiken ”kovin kirjaimellisesti”.

Tohtori

Mitä tarkoitate, miten niin kirjaimellisesti?

Rouva Klein

Tarkoitan, että sillä ei ole tolkkua. [...] Kun käsken sen pesemään astioita, se pesee niitä sitten koko päivän, yhä uudestaan. Se ei osaa aloittaa eikä lopettaa. Kun käsken sen rikkomaan munat huolellisesti, ei liian hellästi eikä vetelästi, se ottaa vasaran ja särkee sillä. Ja kun hermostun sen tolkuttomaan puheeseen ja käsken sen olla hiljaa, se mykistyy kokonaan ja on hiljaa viikon. (PO 11–12.)

Marinan toiminta esitetään siis samaa logiikkaa seuraavaksi kuin nonsensiteksti. Koko Marinan henkilöahmo vertautuu aukkoiseen ja haastavaan tekstiin, jota toiset henkilöt koettavat tulkita. Lecerlen tavoin rouva Klein näkee kirjaimellisuuden kapinoinniksi (PO 12). Tohtorin apulainen on puolestaan ymmällään Marinan ”tekstin” edessä: ”Hänen kanssaan saattoi vähän puhuakin... vaikka se puhe oli kyllä kuin tuulia ja pilviä.” (PO 103.) Marina kirjoittaa näytelmän aikana myös runoja, joita toiset yrittävät luokitella ja tulkita. Niihin palaan vielä luvussa 6. Kaikkiaan Marinan henkilöahmosta näyttäisi muodostuvan tulkinnan ja luennan kohde, jota voi tekstuaalisen olemuksensa vuoksi verrata *mise en abymeen*: Marina on kuin pienoiskuva siitä fiktiosta, jonka osa on, edustaen muille henkilöahmoille sitä, mitä koko *Poltettu oranssi* lukijalleen: monitahoista, ihmetystä herättävää, runollista ja paikoin ”tolkutonta”, siis nonsensistä, tekstiä.

4. VERI eli balladin piirteet

Tohtori

Tyttäreni. Sisareni. Morsiameni.

Marina

Nyt te olette aina luonani?

Tohtori

Aina. (PO 81.)

Balladit kertovat ristiriitatilanteesta, joka useimmiten syntyy päähenkilön suhteesta toisaalta rakastettuun, toisaalta perheenjäseniin. Niissä on aina kyse emotionaalisesta käyttäytymisestä, suurista tunteista. Balladien rakkaus on traagista ja väkivaltaista, ja se päättyy usein kuolemaan. Naisen rooli on juonessa keskeinen, erotiikka ja seksuaalisuus ovat läsnä; usein keskiössä on vietellyksi joutuva neito. Tapahtumat ovat kohtalokkaita, niihin liittyy väkivaltaa, raiskauksia, kuolemaa. Toimivia henkilöitä on vain muutama. Balladi päättyy onnettomasti. (Asplund 1994, 19–21; Grünthal 1997, 25.)

Nämä Anneli Asplundin ja Satu Grünthalin balladitutkimuksissa eriteltyt peruskriteerit *Poltettu oranssi* täyttää. Draaman alussa ristiriitatilanne on Marinan ja hänen vanhempiansa välinen – ristiriita äidin kanssa on korostetun jyrkkä, ja siihen on liittynyt väkivaltaa jo tytön lapsuudessa. Myöhemmin, Marinan rakastuttua tohtori Frommiin, heidänkin välilleen syntyy sovittamaton ristiriita. Lisäksi ilmi käy entinen ”rakastettu”, väkisinmakaaja Mikael, johon Marina on kiinnittänyt vastakaiuttomia tunteita. Tämä kipeä, väkivallan tahrainen ristiriitainen rakkauskokemus kytee taustalla. Henkilöitä on vähän, ja he reagoivat kaikkeen suurin tuntein, olivatpa tunteet sitten rakkautta, vihaa tai tyrmistystä. Kohtalokkaiden tapahtumien – rakkaudentunnustus, tuhopoltto, Marinan kiinniotto poliisivoimin – kautta näytelmä päättyy Marinan symboliseen kuolemaan: hänet suljetaan mielisairaalaan, missä hän itse kertoo Marina Kleinin kuolleen kauan sitten tulipalossa.

Tässä luvussa tutkin, mitä ja kuinka *Poltettu oranssi* ammentaa balladin lajirepertoaarista: alaluvussa 4.1 keskityn sisällöllisiin, alaluvussa 4.2 muodollisiin piirteisiin. Tarkastelun painopiste ei ole samalla lailla intertekstien kautta lukemisessa kuin nonsensseluvussa oli, koska balladit varioivat paljolti samoja teemoja, tilanteita ja tarinoita, eikä yksittäinen teksti sen vuoksi nouse toista keskeisemmäksi *Poltetun oranssin* kannalta. Intertekstiksi aktivoituukin Grünthalin (1997, 202–203) kuvaamalla tavalla koko balladiperinne, yhteisesti tunnettu maaperä, ”itse laji”, josta

uudet balladit nousevat ja johon suhteutuvat. Verratessani Mannerin näytelmän piirteitä tämän laajan intertekstin tai intertekstimassan piirteisiin teen sen siksi pääosin lajin tutkimukseen tukeutumalla.

4.1 Teemat, motiivit ja symbolit

4.1.1 Voittamaton intohimo

Balladimaailman peruspilareiksi nimetään rakkaus ja kuolema. Balladien rakkaus on useimmiten seksuaalista intohimoa, josta puhutaan harvoin suoraan mutta joka on läsnä balladien symboleissa ja allegorioissa. Tyypillisimpiä symboleita ovat usein toistuvat motiivit virta, myrsky ja tuli, joita ihminen ei pysty kontrolloimaan. (Grünthal 1997, 35.) Näistä tuli on *Poltetussa oranssissa* aivan keskeisessä asemassa – sehän esiintyy jo näytelmän nimessä. Seksuaalisuus on vahvasti läsnä. Siitä puhutaan jonkin verran suoraan, mutta myös symbolein. Tohtorin ja Marinan ensimmäisessä kohtaamisessa symbolit jopa avataan freudilaistyyppisen unentulkinnan avulla. Tilanne on hyvin latautunut. Marina herää ja kertoo ”unen ja valveen rajamailla” unensa tohtorille, joka tulkitsee sen symbolit eroottisiksi: ”Silloin minä vedän käsilaukustanne patjan (*ottaa pienen neliskanttisen kumin*) – niin paljon eroottista lastia mahtuu laukkuunne, vaikka se on pieni kuin... virsikirja. (*Näyttää kumia*) Se ei miellytä teitä, koska ette tahdo tunnustaa sitä edes itsellenne. Minä vien teidät rantaan ja autan teidät rajan yli – ja yhtäkkiä patja on kantokykyinen vene.” (PO 26.) Tässä eroottisiksi symboleiksi nimetään patja ja vene – ja parenteseissa kumi, joka on eroottisena symbolina jo osoitteleva, jopa karkea. Marinan laukku vertautuu tulkinnassa tyttöön itseensä: ulkonainen olemus on siveä ja nuhteeton – kuin ”virsikirja” – mutta sisällä on ”paljon eroottista lastia”. Kuten Sinikka Tuohimaa (1994, 89) on huomauttanut, tohtori ei siis nimeä laukkua suoraan seksuaalisymboliksi, vaikka Freudilla laukku on naisen sukupuolielimen symboli.

Vaikka kohtauksessa on kyse terapeutin uniselityksestä, tilanne muistuttaa viettelyä, miehen vedotessa naiseen – ”ette tahdo tunnustaa sitä edes itsellenne” – joka vieläpä on raukeassa tilassa vain puoliksi tajuisena. Tohtorin harjoittama vietteleminen, siis kaltoin kohdellun Marinan luottamuksen ja kiintymyksen voittaminen, tuottaa tulosta: Marina rakastuu. Näytelmän yhtenä ilmeisenä teemana on siten transferenssi. Potilas siirtää tunteensa analytikkoon, jotta pystyy irtautumaan niistä. Tämä on normaali psykoanalyysin vaihe – mutta näytelmän fiktiivisessä tapahtuma-ajassa ja -paikassa tohtori ei ole vielä tietoinen asiasta. Kuten Tuula Hökkä (2008, 61) rinnastaa: ”Todellisuudessa tuohon aikaan Wienissä Sigmund Freud kehittää ja muotoilee

transferenssiteoriaa psykoanalyysin johdatuslentojaan varten, *Poltetun oranssin* pikkukaupungin tohtorille potilaan rakastuminen on aktueli ongelma ilman teoriaa ja hoitokäytäntöä.” Samoin Marinan kiihkeä rakastuminen tohtoriin – olkoonkin luettavissa transferenssin aiheuttamaksi – analysoidaan tutkielmassani ennen kaikkea balladikehyksen sisällä.

Rakkaus esitetäänkin näytelmässä balladeista periytyvällä tavalla. Tunne on vastustamaton kuin luonnonvoima, kuten Marina tuo ilmi: ”En voi mitään sille (*kuiskaa intensiivisesti*), että rakastan teitä.” (PO 56.) Rakkaus on balladeissa usein kielletty, mahdoton – tohtori sanookin Marinan ensimmäisen rakkaudentunnustuksen jälkeen, ”ettei teillä ole oikeutta rakastaa minua sen paremmin kuin minulla teitä” (PO 52–53). Traditionaalisissa balladeissa kielletty rakkaus kurottaa säätyerojen ylitse, kuten ”Kaarinan veressä”, jossa ”aatelisknaapeista uljain Klaus” rakastuu alhaissäätyiseen Kaarinaan (ks. Asplund 1994, 272). Myös *Poltetussa oranssissa* säätyeroa korostetaan: tohtori kuuluu oppineisiin, Marina on porvarin tytär. Tohtori halveksii porvareita, mutta Marina sanoo hieman uhmakkaasti: ”En ole itse valinnut luokkaani. Minä en ole tehnyt isääni, vaan isä on tehnyt minut.” (PO 60.) Hän tietää vain yhden keinon päästä pois yhteiskuntaluokastaan.

Tohtori
(*uteliaana, hiukan alentuvasti*) Ja mikä on se keino?

Marina
(*vaatimattomasti*) Menkää kanssani naimisiin.

Tohtori
(*moraalisesti suuttuen*) Voitte tehdä tuollaisia ehdotuksia nuorukaisille, mutta ette minulle!

Marina
Oh. Suokaa anteeksi. (*Punastuu. Kalpenee*) Olen loukannut teitä. (*Tyynesti*) Mutta minä rakastan teitä.

Tohtori
(*hyvin harkitusti*) Jos tarkoittatte eroottista rakkautta, niin teidän on hyvä tietää että se –

Marina
(*hiljaa*) Se?

Tohtori
On sotaa. (PO 61.)

Kohtaus etenee balladi aiheistoa hyödyntäen säätyeron esittelyn kautta kosintaan ja rakkaudentunnustukseen. Marinan suuret tunteet paljastetaan parenteseissa. Hän kalpenee ymmärtäessään, että on loukannut rakastamaansa miestä. Silti rakkaus ylittää sosiaalisen elämän normit, kuten Grünthal (1997, 35) toteaa balladin maailmanjärjestyksessä tapahtuvan, ja Marina uskaltaa ”tyynesti” jatkaa ja tunnustaa rakkautensa. Kun tohtori on torjunut hänet kieltämällä

ideaalisen eroottisen rakkauden koko olemassaolon ja julistamalla rakkauden olevan sotaa, Marina heilahtaa – hyvin balladinomaisesti – rakkaudentunteesta kuoleman äärelle: ”Voisin kuolla häpeästä”, hän kuiskaa (PO 61). Marina kosii tohtoria näytelmän kuluessa toisenkin kerran, kiihkeästi ja epätoivoisesti. Tämä tapahtuu tuhopolton jälkeen, kun rouva Klein vaatii tohtoria ottamaan Marinan mielisairaalaan:

Marina

(menettää äkkiä ekstaattisen ylpeytensä, tajuaa tohtorin todellisen olemuksen ja vetoaa tuskaisesti) Ottakaa! Ottakaa!

Tohtori

Otan kyllä, mutta ette te pääse minun puolelleni. Minä olen miesten puolella. (Vastaillessaan tohtori istuu pää painuksissa ja piirtelee koko ajan jotakin mekaanisesti.)

Marina

Pankaa minut miesten puolelle! Pukekaa minut mieheksi ja ottakaa vaimoksenne!

Tohtori

Jos ottaisın vaimokseni kaikki, jotka etsivät minusta turvaa, olisi minut jo ajat sitten pantu moniavioisuudesta vankilaan.

Marina

(lankeaa tohtorin eteen polvilleen ja syleilee hänen jalkojaan. Kuiskaa intensiivisesti) Ottakaa minut! Ottakaa minut!

(Rouva Klein tulee tytön luokse ja lyö häntä navakasti. Tyttö ei näytä lainkaan tuntevan kipua)(PO 92.)

Grünthal (1997) korostaa, että balladien rakkaus ”ei ole pehmeää tai platonista, vaan se on ehdotonta ja väkevää intohimoa”. Intohimo menee kaiken edelle: se voittaa niin uskonnon, sosiaaliset normit kuin kuoleman pelon. Nainen voi menettää järkensä, jos rakastettu pettää tai jättää. (Mt., 35.) Siteeraamassani kohtauksessa intohimon voima hyökyy kaiken muun yli. Marina menettää ylpeytensä, hän käyttäytyy intohimon sanelemalla tavalla, vaikka paikalla ovat tohtorin lisäksi apulainen ja herra ja rouva Klein. Rouva lyö Marinaa, ilmeisesti rangaistuksena sopimattomasta käytöksestä tai saadakseen tytön tokenemaan, mutta kipuakaan Marina ei intohimossaan pelkää, ehkei edes tunne. Myöhemmin tohtori muistelee tilannetta: ”Ottakaa minut! hän rukoili, – ottakaa minut! Ei hämärästi eikä vihjaillen, vaan tuskaisesti, avoimesti, niin kuin ahdistunut naisensydän huutaa miestään.” (PO 107.) Tähän kokemukseen kiteytyy balladin tunneydin.

Tämä jälkimmäinen kosinta esitetään replikoinnissa kuin raskauttavaksi todisteeksi siitä, että Marina on poistettava yhteisöstä. ”Rikos tahraavi aatelisverta”, jylisee Klausin isä ”Kaarinan veri” -balladissa, jossa rikos on se, että Klaus on kosinut Kaarinaa. Rangaistuksen kärsii balladille

tyypillisesti nainen: Kaarina mestataan Kalmankankaalla noitana, aatellisän nostaman aiheettoman syytteen perusteella. (Ks. Asplund 1994, 272.) Sama logiikka toistuu *Poltetussa oranssissa*: rakkaus on rikos, kosinta peruuttamattomaan onnettomuuteen johtava teko. Tohtori argumentoi Marinan mielisairaalaan sulkemisen puolesta tällä tavoin:

Näitte itse, että hän on rakastunut... hän melkein kosi minua. Eikä se ollut ensimmäinen kerta. Mitä siinä sitten voi tehdä? Enhän voi mennä naimisiin hänen kanssaan. En voi auttaa häntä enää psykologisin keinoin, vain ruiskeilla. (PO 98.)

Samaisessa kosintakohtauksessa huomiota kiinnittää tohtorin korostettu välinpitämättömyys: hän piirtelee jotakin pää painuksissa samaan aikaan kun Marina vetoaa häneen todellisessa tuskassa. Hän lausuu myös monimerkityksisen repliikin: ”Minä olen miesten puolella.” Lauseen voi ymmärtää konkreettisesti siten, että tohtori tekee työtä sairaalan miesten osastolla, mutta sen voi lukea myös manifestaationa: pidän miesten puolta, kuulun miehiin; naisen puolelle en asetu. Marinan huudahdus ”Pukekaa minut mieheksi ja ottakaa vaimoksenne!” ilmaisee puolestaan sitä epätoivoa, jota hän rajoitetussa, mahdottomassa asemassaan tuntee: ainoa tie vapautumiseen on mieheksi rupeaminen ja avioliitto. Näiden ristiriitaisten pyrkimysten yhtäaikaisuus on paradoksi, joka palautuu viime kädessä nonsenseen. Lecerclen (1994, 20) kehittämä yhtälö kuvaa nonsensin paradoksista olemusta: ”x is both A and, incoherently, B”. Yhtälön x:nä Marina tahtoo olla tohtorille sekä vaimo että miespuolinen mielisairaalapotilas. Vaatimuksessa on kaksi jyrkässä ristiriidassa keskenään olevaa merkitystä, jotka mahdottomassa samanaikaisuudessaan kumoavat toisensa, eikä huudahdus niin ollen merkitse mitään. Tällaiset nonsensiset horjahdukset tai repeämät rikkovat kiinnostavasti perinteisen balladin mukaan rakennettua tarinallista eheyttä.

Kummassakin edellä siteeraamassani kosintakohtauksessa nainen ja mies näytetään jyrkän jakolinjan molemmin puolin, ensimmäisessä jopa niin, että eri sukupuolet rinnastuvat sodan eri osapuoliin, vihollisiksi (PO 61). Jyrkkä nainen–mies-dikotomia on piirteenä peräisin balladin lajirepertoarista. Seuraavassa alaluvussa perehdyn nais- ja mieshahmoihin balladin ja *Poltetun oranssin* maailmassa.

4.1.2 Naishahmot ja mies

Balladi on leimallisesti naisten perinnettä. Grünthalin (1997, 16) mukaan naisen näkökulma on yleisempi kuin miehen. ”Näkökulmasta” puhuminen on hiukan harhaanjohtavaa, sillä balladille ominaista on objektiivinen kerrontatapa (ks. esim. Sala 1979, 139 ja Asplund 1994, 19; myös

Grünthal 1997, 26). Naisen kohtalo on kuitenkin keskiössä valtaosassa perinteisiä balladeja. Grünthalin tutkimus keskittyy suurelta osaltaan erittelemään balladeissa esiintyviä naishahmoja. Ne voidaan jakaa karkeasti kahteen pääluokkaan: liminaalisiin ja maanpäällisiin naisiin. Liminaaliset ovat eräänlaisessa välitilassa elämän ja kuoleman välillä, heihin kuuluvat niin balladeissa yleiset metsän- ja vedenneidot sekä valkeat neidot kuin harvinaisemmat metamorfiset naiset kuten ihmissudet tai vampyyrit. Maanpäällisiin naishahmoihin kuuluvat toisaalta syntiset, toisaalta pyhät naiset (lähinnä nunnat) ja yleisimpänä kotipiirin nainen – siis tavallinen nainen osana perheyhteisöä.

Kotipiirin naisen elämänpiiri on hyvin rajattu. Hänen elämäänsä hallitsevat odotus, suru ja melankolia (Grünthal 1997, 136) – aivan kuten *Poltetun oranssin* Marinankin: ”Minulla on vain suruja.” (PO 68.) ”Voisin kuolla ikävästä. Joskus päivä on kuin vuosisata.” (PO 58.) Grünthal (1997, 136) korostaa balladien maanpäällisten naisten paikkaa kodin rajojen sisäpuolella: he esiintyvät toistuvasti ikkunan takana, portailla tai piha-aidan sisällä. Kaikki nämä paikat esiintyvät *Poltetussa oranssissa*, Marina ei esimerkiksi tiedä ”hiljaisempaa paikkaa kuin puutarha kesällä. Hiekka rahisi, mutta aivan kuin korva olisi ollut hyvin kaukana maasta. Koira haukkui etäällä, kuin jossain unessa. Oli kuin lasikupu olisi laskettu kaiken päälle.” (PO 51.) Tohtori Fromm tulkitsee unenomaisen kuvauksen autismin syntymiseksi – hänen mielestään Marina vaipui itseensä jouduttuaan äitinsä pahoinpitelemäksi – mutta hiljainen, eristynyt tunnelma ilmentää osuvasti myös balladinaisten osaa passiivisina odottajina. Lasikupu rinnastuu koviin, kirkkaisiin, heijastaviin balladimotiiveihin, kuten jäähän, peiliin ja ennen kaikkea ikkunaan, joka Marinan aistiman lasikuvun tavoin erottaa naisen ulkopuolisesta maailmasta (ks. Grünthal 1997, 136).

Heijastavat pinnat ovat Grünthalin (1997, 130) mukaan myös toiston ja toistuvuuden symboleita: kaikki toistuu, ihmiset ovat kohtalonsa vankeja. *Poltetussa oranssissa* pyristellään pois kullekin langetetusta kohtalosta, siinä onnistumatta. Tämän pyrkimyksen voimakkain kuva on Marinan unen nuori hevonen Poltettu oranssi, joka hyppää harja tulella ”läpi ikkunan”, putoaa kadulle ja murskaantuu (PO 76–77). Palaan tähän kohtaan ja hevossymboliin laajemmin alaluvussa 4.1.4. Seuraavaksi siteeratassa vuoropuhelussa rouva Kleinin osoitetaan tunteneen ahdistuneisuutta nuorena naisena, jolloin hänen kohtalokseen tuli naida herra Klein. Häämatkaa muistellessaan herra Klein viittaa myös maailman toisteiseen luonteeseen.

Hra Klein

Vanhat asiat ovat nyt taas uusia, tyttö on uusi painos... sinusta. Saakeli, sinua ei saanut suudella edes. Kun yritin, sinä huusit: ”Minä tukehdun, minä tukehdun!”

Rva Klein

No entä sitten. Minä en tosiaan ole koskaan pitänyt nuolemisesta.

Hra Klein

Sinä olit tukehtumaisillasi muutenkin. Valitit että ilma loppuu. Minä vihdoin tuskastuin ja sanoin että säre sitten ikkuna, minä maksan.

Rva Klein

No jaa. En ole koskaan pitänyt ahtaista huoneista.

Hra Klein

Ja sinä löit kengällä lasin rikki, ja sitten se helpotti, ja me nukuimme.

Rva Klein

No, siinä näit.

Hra Klein

Ja aamulla huomasimme että olit iskenyt säpäleiksi kirjahyllyn lasin. Mitä muuta se on kuin hysteriaa! (PO 33–34.)

Tapauksessa, jota vaimon ja kauppaneuvoksettaren roolin jo sisäistänyt rouva Klein ei enää välitä muistella, liitetään toisiinsa ahdistuneisuus ja heijastavan pinnan motiivi. Nuoren rouva Kleinin yritys murtaa uuden ja ahtaan roolinsa rajoja on surkuhupaisa: ikkunan sijasta särkyä kirjahyllyn lasi. Silti helpottaa – symbolinen merkitys on suurin. Sitä paitsi kirjahyllyssä on tietoa, porvarisrouvan osan saaneelle saavuttamaton maailma. Tämän ottaa esiin myös Grünthal (1997), todetessaan, että balladien miehelle matka ja uuden valloittaminen on ensisijaista ja että matka rinnastuu tiedon etsintään ja saavuttamiseen. Kotiin jäävän naisen ja maailmaa valloittavan miehen välissä on ikkuna, lopullisen eron symboli. (Mt., 136, 165–166.) *Poltetussa oranssissa* tohtorin roolia tiedon haltijana ja maailmanmiehenä korostetaan. Hän kertoilee kuin ohimennen kokemuksistaan Saksassa ja viljelee saksankielisiä lausahduksia sekä lääketieteellisiä termejä. Myös herra Kleinin mainitaan osaavan saksaa.

Tohtori

Puhutaanko teillä kotona saksaa?

Marina

Isä puhuu joskus.

Tohtori

Äitinnekö kanssa?

Marina

Ei äiti osaa mitään. Vieraiden kanssa. (PO 64.)

Vieraan kielen taitaminen korostaa miehen eroa naiseen nähden – mahdollisuutta hankkia tietoja ja laajentaa elinpiiriään. Grünthalin (1997, 136) mukaan balladimaailmassa kotipiirin naisen reviiiri ulottuu laajimmillaan järven, meren tai virran rannalle, ja rajojen uhmaaminen, liikkeelle

lähteminen, koituu hänelle tuhoisaksi. Merkillepantavaa on, että Marinan onnettomuuteen sysäävä käännekohta, viettely, tapahtuu vesillä. Marina ei ole jäänyt rantaan vaan on uskaltanut veneeseen – joka on balladeissa liikkuvan miehen metonymia (mt., 165) – mikä osoittautuu kohtalokkaaksi virheeksi. Hän hyppää veneestä veteen, mutta se ei auta: viettelijä vetää hänet takaisin. Tätä käännekohtaa korostetaan aiemmin siteeraamassani kissalaulussa. Sen toinen säkeistö, jossa kissa hyppää yli laidan, on näytelmän *mise en abyme*, jonka merkitystä toistuminen yhä vahvistaa. Marinan hypyn paralleeliksi asettuu hänen unensa, jossa ”[k]aunis punaruskea hevonen, melkein varsa vielä” hyppää ikkunan läpi kadulle ja murskaantuu (PO 76–77).

Marina ei tätä ainoaa rajanylitystä lukuun ottamatta murtaudu ulos kotipiirin naisen ahtaista oloista. Päinvastoin, hän istuu huoneessaan päivät pitkät. Kuitenkin *Poltetussa oranssissa* on kaksi kohtaa, jossa Marinassa ilmenee häivähdyksellisiä liminaalilaisia. Ensimmäisellä kerralla kyse on hänen omasta kokemuksestaan – juuri silloin, kun hän on hypännyt järveen. Merkityksellisen kissalaulun ensimmäistä esiintymistä seuraa Marinan ainoa varsinainen monologi:

Marina

Miksi minä en hukkunut silloin kun hyppäsin? Vedessä tunsin yhtäkkiä että käsistäni kasvoi siivet, ja ne pitivät minua veden pinnalla. Siivet estivät minua... siivet estävät minua. Minä lensin, ja alhaalla oli Kyynelten järvi. Ja sitten se mies nosti minut veneeseen ja suudelmat tekivät minut ruumiilliseksi olennoiksi.

Hyvä Jumala, mitä minun pitäisi tehdä? Ruumiini tahtoo toista, sieluni toista... ruumis estää minua... vai mikä minua estää? (*Levittää kätensä ja liikuttelee niitä aivan kuin lentäisi, hypähtelee pöydän ympäri.*)

Kuka erotti ruumiin ja sielun toisistaan? Mutta ennen kuin se tapahtui, en ollut ihminen vaan henki.

(PO 29.)

Monologissa käydään maanpäällisen ja liminaalisen rajaa. Marina on kokenut jotakin yliluonnollista: hänelle on kasvanut siivet ja hän on lentänyt ”Kyynelten järven”¹⁷ yläpuolella. Siivet ”estivät” häntä hukkumasta; hän ei siis ollut tavallisten maanpäällisten luonnonlakien alainen. Kenties hän oli hukkumaisillaan, elämän ja kuoleman välillä, mikä mahdollisti subliimin eli rajat ylittävän kokemuksen. Toisaalta Marina kokee olleensa ”henki” ylipäätään aina, ennen kuin miehen kosketus satoi hänet ruumiiseen: ”ennen kuin se tapahtui, en ollut ihminen vaan henki”. Huomionarvoista on, että ”ruumiilliseksi olennoiksi” tuleminen tapahtuu nimenomaan miehen kosketuksen kautta: mies vetää Marinan tuosta liitämiskokemuksesta takaisin maanpäälliseen olemiseen, jossa kaikki suhteutuu mieheen (vrt. Grünthal 1997, 165). Sen jälkeen Marina elää

¹⁷ Kyynelistä syntyvä järvi tunnetaan myyteistä kaikkialla maailmassa. Tässä se rinnastuu väistämättä myös Carrollin Liisan kyynellammikkoon: jättimäiseksi kasvanut Liisa itkee jäätyään jumiin saliin, jonka ovista ei mahdu ulos. Kutistuttuaan jälleen hän on hukkua omaan kyynellätäkkoonsä, joka uudessa tilanteessa onkin kuin suuri järvi. Myös Liisan kyynelten järvi liittyy siis hämmäntäviin kokemuksiin omasta ruumiista ja sen muutoksista.

ruumiinsa ja maanpäällisen elämän sääntöjen ehdoilla ja rajoituksilla – ”ruumis estää minua... vai mikä minua estää?”

Toisessa mainitsemassani kohdassa Marina näytetään balladeille tyypilliseen tapaan miehelle ilmestyvänä kauniina, hurmaavana liminaalihenkenä (ks. Grünthal 1997, 40–43). Tämä tapahtuu sen jälkeen, kun hänet on viety mielisairaalaan. Tohtori muistelee Marinan kiihkeää vetoomusta ”Ottakaa minut!” ja pohtii, ”jospa se pohjimmiltaan on aivan terve ja tavallinen tyttö”. Mies jää miettimään, ”*ja hetken kuluttua tyttö tanssii huoneeseen liekehtivässä puvussaan, täysin terveenä, iloisena, vapaana, nauraa heleästi, pyörähtää tohtorin edessä ja katoaa saman tien pois. Kaikki tässä ’ilmestyksessä’ on liekkimäisen nopeata, liikkeit, ja myös kesto.*” (PO 108.) Marinan kerrotaan pukeutuneen ”liekehtivään pukuun” ja koko hänen ilmestymisensä olevan liekkimäistä. Tämä muistuttaa tietenkin *Poltetussa oranssissa* (ja balladeissa yleensä) toistuvasta tulimotiivista, mutta rinnastuu myös balladikuvaston kultahiuksisiin, hohteen ympäröimiin liminaalisiin (vrt. Grünthal 1997, 43).

Yleisin liminaalihahmo balladeissa on ”valkea neito”, jonka tyypillisimmät piirteet ovat kasvojen kalpeus ja onneton mieliala. Valkea neito eroaa metsän- ja vedenneidosta siten, että hän on muuntunut tuonpuoleiseksi hahmoksi tavallisesta tämänpuoleisesta naisesta: jokin ratkaiseva tapahtuma sysää hänet välitilaan. Neitoa on kohdannut elämässä tragedia, hän on esimerkiksi tehnyt rikoksen eikä sen tähden saa kuolemassa rauhaa. (Grünthal 1997, 46–47.) *Poltetun oranssin* tarinankin voi lukea tällä tavoin. Traagisen elämän seurauksena Marina päättyy tekemään rikoksen – sytyttämään tulipalon – ja hän kokee symbolisen kuoleman. Kuoleman rauhaa hänelle ei kuitenkaan suoda, vaan hän jää ”välitilaan”, mielisairaalaan, elämän ja kuoleman väliseen tyhjiöön. Tälle luennalle löytyy tekstistä runsaasti tukea: Mielisairaalassa Marina kertoo Marina Kleinin kuolleen. Hän itse on Poltettu oranssi. Hänen enkelinsä on kuollut. Hänellä ei ole muistoja. Hänellä ei ole äitiä tai isää, hän on aina ollut ”hyvin yksin”. Kun häneltä kysytään, mitä hän ajattelee kuolemastaan, hän vastaa kauan mietittyään: ”Useimmat ihmiset kuolevat, ehkä minäkin.” (PO 103–105.) Piirtyy kuva kuolleesta, kuitenkin ”ehkä” kuolemattomasta, siis välitilassa häilyvästä hahmosta, joka on muuntunut toiseksi – entisestä Marina Kleinista Poltetuksi oranssiksi – ja jolle ei ole olemassa muuta kuin nykyisyys. Hän on vailla muistoja ja perhesiteitä, niin kuin balladien liminaalinainen vailla ominaisuuksia.

Grünthal (1997, 43) vie tulkinnan niin pitkälle, että koska liminaalinaisilla ei ole persoonallisuutta eikä luonnetta, heitä ei itse asiassa edes ole, vaan he ovat miesten fantasioita. Niin *Poltetun oranssin* tohtorikin tulkitsee nähtyään liekkimäisen ilmestyksen terveestä Marinasta: ”Kaikki tyynni

mielikuvitusta.” (PO 108.) Myös Marinan sairaalassa kirjoittamassa runossa on säepari, joka viittaa häneen itseensä miehen mielikuvituksen tuotteena: ”En ole kuullut elämästäni mitään / pitkään aikaan Mikaelilta”. (PO 101.) Hän ei itse ole elämänsä subjekti, vaan hänen on ”kuultava” elämästään varsinaiselta subjektilta, toimivalta Mikaelilta. Juuri tähän Grünthal (1997, 43) viittaa sillä, että naisia ei ole: ”he jäävät symboleiksi elämä–kuolema -akselilla, jossa subjektina on aina mies”.

Poltetun oranssin kokonaisuudessa on kuitenkin huomattava, että näin subjektiksi luettu Mikael ei esiinny näytelmässä toimivana subjektina – hän ei esiinny edes henkilöluettelossa, hän on olemassa ainoastaan Marinan ja tohtorin välisten keskusteluiden synnyttämänä konstruktiona. Asetelmassa on samaa paradoksisuutta kuin *Liisan seikkailut peilimaailmassa* -kirjan kaksinkertaisessa unennäössä: Tittelityy ja Tittelitom väittävät Liisan olevan ”vain heijastus”, heidän edessään kuorsaavan Punaisen Kuninkaan unikuva. ”– Jos Kuningas heräisi, lisäsi Tittelitom, – sinä sammuisit – hups! – kuin kynttilä.” (LILP 190.) Tarinan lopussa Liisa kuitenkin itse herää ja jää pohtimaan, kuka oikein näki unta kenestä. Paradoksi jää ratkaisematta, ja koko kirja päättyy kertojan lukijalle suuntaamaan kysymykseen: ”Kenen uni se *sinun* mielestäsi oli?” (LILP 278.)

Subjekti–objekti-asetelmaa ei Eeva-Liisa Mannerin ollessa kyseessä kannatakaan jättää vain miehen ja naisen väliseksi. Manner itse kirjoittaa Heideggerin ajatteluun liittyen: ”Jännitys konkreettisissa tilanteissa johtuu Heideggerin mukaan siitä, että ihminen menettää minuuttaan, lakkaa olemasta subjekti. Kun minä hävitetään ja siitä tulee objekti, on eksistenssi toisasteista ja epäaitoa. Tässä on Heideggerin dualismin ydin.” (Manner 1980, 221.) Tässä on mielestäni myös Marinan ahdistuksen ydin. Hänellä ei tarinan maailmassa ole tilaa toteuttaa subjektiuttaan, vaan hän joutuu systemaattisesti objektin rooliin suhteessa kaikkiin häntä ympäröiviin henkilöihin. Toiset päättävät, kenen kanssa hän saa olla tekemisissä, käykö hän koulua vai ei ja mikä on sopivaa ajanvietettä. Hänen itseytensä on toisten käsissä: Mikael on rikkonut ruumiillisen, tohtori henkisen koskemattomuuden. Tarinan lopussa viedään näennäinenkin vapaus. Voi ajatella, että mielisairaalaan joutuminen sinetöi Marinan kohtalon ikuisena objektina: hoitotoimien ja potilaskertomusten kohteena, yhtenä tapauksena muiden joukossa.

4.1.3 Monologit ikkunan ääressä

Tähän saakka, *Poltetun oranssin* teemoja ja motiiveja käsiteltyäni, vaikuttaa siltä, että näytelmä noudattaa balladien maailmanjärjestyksen ehdottomia sääntöjä varsin tarkasti. Loppua kohden se

vinksauttaa asetelman kuitenkin hieman eri asentoon. Kuten edellisessä alaluvussa totesin, ikkuna on balladien tärkeimpiä naisen metonymioita. Kotipiirin nainen odottaa sen ääressä, ja sen heijastava pinta erottaa hänet maailmalla kulkevasta miehestä. Toisaalta mies voi nähdä ikkunassa kuvajaisen valkeasta neidosta tai muusta liminaalinaisesta. Joka tapauksessa nainen ikkunassa on balladin toistuvia kuvia, jota myös *Poltettu oranssi* hyödyntää, kuten edellä on esitetty. Näytelmässä on kuitenkin kaksi merkittävää kohtaa, joissa tilanne on päinvastainen: mies katsoo ikkunasta ulkomaailmassa kulkevaa naista. Kumpikin kohta on sijoitettu korostuneelle paikalle: toisen näytöksen loppuun juuri ennen väliaikaa ja kolmannen näytöksen eli koko näytelmän loppuun. Kumpikin tapahtuu yöllä. Kumpaankin liittyy tohtorin monologi, jossa hän ensin avaa ikkunan ja noteeraa kukkien – naisten vertauskuvan – tuoksun, viitaten puutarhaan, balladimaailmassa naisen reviiiriin kuuluvaan paikkaan. Sitten hän seuraa katseellaan kadulla kulkevaa naista – aiemmassa kohtauksessa Marinaa, myöhemmässä apulaistaan. Kohtauksiin on ladattu tavattoman paljon merkityksiä. Aloitan purkamisen ensimmäisestä ikkunakuvasta:

(Avaa ikkunan, katsoo ulos) On yö, syvä ja musta. Puutarhoissa tuoksuvat resedat... niin kuin mitään onnettomuutta ei olisi maailmassa. Hän asuu tuolla, vinosti vastapäätä. *(Ääntään alentaen)* Siinä hän menee... tuskaansa kuljettaen... yön yksinäisyyteen.

(Läheisestä tornikellosta kantautuu yksitoista kirkasta lyöntiä. Pian siihen yhtyy toinen torni, sitten kauempaa kolmas. Lyöntien sarja kestää pitkään ja loittonee loittonemistaan, kunnes viimeinen helähdys värisee ja sammuu.)

Nyt yhteen ikkunaan syttyy valo. Nyt ikkuna peitetään. Hän on kai kotona nyt, perillä kamarissaan, joka on täynnä... mitä hän sanoi? Huokauksia? Pitkiä tunteja? Pelkkää ikävyyttä? Hullu tyttö, ei voi auttaa. Mitä se olikaan vedenkielellä? Huduvulluduvu tydyvyttödövö, edevei vodovoi adavauttadavaa. Surullista mutta totta.

VÄLIAIKA

(PO 78–79.)

Monologin alkupuoli viljelee balladille ominaisia kohtalokkaita, paikoin jopa kliseisiä ilmauksia (vrt. Grünthal 1997, 25–26): ”On yö, syvä ja musta.” Ja matalammalla äänellä: ”Siinä hän menee... tuskaansa kuljettaen... yön yksinäisyyteen.” Kirkonkellojen sointi, jolle annetaan runsaasti aikaa, korostaa kohtalokasta tunnelmaa. Tämän koko ajan odotettuaan tohtori näkee: ”Nyt yhteen ikkunaan syttyy valo. Nyt ikkuna peitetään. Hän on kai kotona nyt [...]” Asetelma on tuttu ennen kaikkea iskelmistä: rakastunut ihminen, useimmiten mies, haaveilee rakastettunsa ikkunan alla; ikkuna saa symboloida rakkauden kohteena olevaa ihmistä (vrt. mt., 142). Tässä tilanne on sikäli eri, että myös katsoja on ikkunassa. Syntyy vaikutelma rakastavaisista, kumpikin oman ikkunansa takana, jolloin ero on kaksin verroin ehdottomampi. Haikailtuaan romanttissävyydesti Marinan jälkeen tohtori diagnosoi äkisti: ”Hullu tyttö, ei voi auttaa. [...] Huduvulluduvu tydyvyttödövö, edevei vodovoi adavauttadavaa. Surullista mutta totta.” Käänteen ja käytetyn leikkikielen irrationaalisuus ohjaa tulkitsemaan siten, että mies itsekin säikähtää tunteitaan: niiden myöntämistä

helpompaa on mieltää tyttö hulluksi, avun saavuttamattomaksi, ja sulkea hänet elämästään.

Toinen monologi etenee aluksi hyvin identtisesti ensimmäisen kanssa, mutta avaa ikkunamotiivin kautta laajemman näkökulman.

Tohtori

(menee hitaasti ikkunaan, avaa sen) Ja taas on aamu, mutta niin pimeä. Ja kukat tuoksuvat, jokin myöhäinen lajike... Täällä on sitten tuoksuja, tässä puisessa kaupungissa... joka toisessa talossa puutarha, joka toisessa kaivo... miten herttaista. Mutta henkisesti niin tyyliä ja pimeätä, kuin koko kaupunki olisi kadotuksen luonnos. Tuolla tuo uskollinen sielu kantaa kauppaneuvoksettaren sateenvarjoa kuin mitään airoa... kuin soutaisi tässä tuoksuvassa pimeässä... sirosti kuin gondolieeri *(viheltää valssinpätkän)* Kleinin talo on pimeänä... ja tyttö on nyt toisessa, suljetussa talossa, jossa kaikki ovet avautuvat sisäänpäin... Jossa siisti komerokas helvetti on seitsemän lukon takana, ja vielä seitsemän... On kylmä, taivas syvällä... *(Lintuparven ohut ja epämääräinen kitinä, joka muistuttaa rasvaamattoman kärrynpyörän ääntä)* Mistä tulee tuo kitkuva ääni? Villihanhet muuttavat... hyvin korkealla, hyvin etäällä... Vai syöksyykö imaginäärinen Ajomies yli väsyneen maan? *(Näyttämön pimetessä hankausääni yltyy vihlovaksi, kunnes häipyä äkisti. Lopuksi Pendereckin musiikkia, esim. opuksesta Anaklasis.)*
(PO 109.)

Miehen – tai yleensä ihmisen – rajattua olemista maailmassa korostaa näkökulman kurottuminen pienen ikkunan takaa korkeaan, kylmään taivaaseen. Kuuluu ”kitkuva ääni”: muuttolinnut lähtevät, mies jää paikalleen. Saavuttamaton maailma on dynaaminen, läsnäoleva staattinen (ks. Grünthal 1997, 55). Tohtorin mieleen juolahtaa, että kenties kyseessä on ”Ajomies” – kuoleman symboli. Balladilogiikan mukaan se enteilee tohtorin omaa kuolemaa. Hänenkin voi tulkita tehneen rikoksen – pettäneen Marinan luottamuksen ja lopuksi symbolisesti surmanneen tämän – jolloin balladin maailmanjärjestyksessä kuolo kohtaa tekonsa tajuavan miehen hyvin pian (ks. esim. Asplund 1994, 460, 476).

Apulainen, jota tohtori seuraa katseellaan, pitelee kädessään sateenvarjoa ”kuin mitään airoa... kuin soutaisi tässä tuoksuvassa pimeässä...” Airon ja soutamisen liittäminen naishahmoon vahvistaa tilanteen nurinkuruutta balladimaailman kuvastoon nähden: Grünthalin (1997, 159, 165) mukaan mies on aina dynaamisesti liikkeessä, ja erilaiset kulkuneuvot ja välineet – esimerkiksi airo – ovat niin kiinteä osa miestä, että edustavat tätä metonymisesti. *Poltetun oranssin* viimeisessä kohtauksessa ”airo” on naisen käsissä, miehen katsellessa naisen soutamista ikkunan takaa. Koko näytelmä päättyy siis nurinkäännettyyn balladikuvaan. Käyttäessään symboleja nurinkurisesti se korostaa ihmisyyttä, irrottautuessaan balladien jyrkästä nainen–mies-dikotomiasta: pikkuruudesta ikkunastamme me kaikki täällä tähyilemme, sukupuolesta riippumatta. Tämä nimenomainen kohta on oiva esimerkki siitä, kuinka Manner ammentaa eri lajien repertoaareista luodakseen omaäänisen

teoksen: hän ottaa vakiintuneen kuvan balladitraditiosta, käyttää nonsensin menetelmää eli nurinkääntöä – korostaakseen absurdin draaman perimmäistä sisältöä: ihmisen mieletöntä elämää yksin, pienessä piirissä suuressa maailmankaikkeudessa.

Lopun parenteesissa kerrotaan vielä vihlovasta hankausäänestä ja pimeydessä kuultavasta musiikista, joka on Pendereckin *Anaklasis*. Mainittu opus on avantgardistista atonaalista musiikkia, jonka jousiosuudet muistuttavat niin ikään vihlovaa hankausääntä, ja sen nimi merkitsee ”valon taittumista”. Auditiiiviset parenteesiohjeet ohjaavat siis vielä kerran valoa heijastavan ikkunakuvan ääreen – mutta ei kovan ja pysyvän, kuten balladin maailmassa, vaan kitkuvan ja särkyvän. Antiikin kreikassa *anaklasis* merkitsi valon taittumisen lisäksi runojalkojen metristä vaihtelua, metriikan muuntelua, jossa komponentit asettuivat eri järjestykseen (NinA 2015). Tämän vihjeen voi lukea metakerronnaksi, joka kommentoi *Poltetun oranssin* rakentumista ja estetiikkaa. Sen voi tulkita myös viestittävän maailman muutoksesta, maailmanjärjestyksen vakiintuneen systeemin komponenttien asettumisesta uuteen järjestykseen. Näin musiikkivalinta tuo hyvin peitellysti toivon siemenen muutoin pessimistisen kuvan ihmisyydestä luovaan loppuun.

4.1.4 ”Poltettu oranssi” – hevonen tulessa

Marina

Kaunis punaruskea hevonen, melkein varsa vielä, tuli syliini ja minä lämmitin sitä sillä se oli aivan kohmeessa, sen takajalat olivat jäykät, melkein kuin halvaantuneet. Ja sitten äkkiä, kun se virkosi ja oli taas aivan elävä, se juoksi pois luotani, laukkasi huoneessa edestakaisin punainen harja hulmuten, ja äkkiä se syöksi harja tulessa läpi ikkunan ja putosi kadulle ja murskaantui, ja minä kuulin kuinka se itki. (PO 76–77.)

Marinan uni nuoresta hevosesta nimeltä Poltettu oranssi, joka on ensin kohmeessa, lämpenee sylissä eläväksi, syttyy palamaan ja hyppää tuhoonsa, nousee näytelmän keskeisimmäksi kuvaksi. Sitä voi pitää tiivistymänä Marinan elämäkokemuksesta: (tunne)kylmä lapsuus, lyhyt lämmittävä, eläväksi tekevä yhteys toiseen ihmiseen – ja hurjana roihuava epätoivo mahdottomaksi ymmärretyn maailman edessä. Tämä on kuitenkin vain yksi, sellaisenaan pelkistävä tulkinta.

Hevonen on Mannerin tuotannon keskeisimpiä symboleja. *Poltetussa oranssissa* tohtori ja Marina pohtivat eksplikoidusti symbolin merkitystä. Marina on nähnyt ikkunasta ruumisvaunuja hitaasti vetävät naamioidut suruhevoset kuin taulun tai elävän kuvan. Hän arvelee, että vainajia on kaksi, sillä jokaista kuollutta vastaa hänen intuitiivisessa ajattelussaan yksi hevonen. Hän kysyy tohtorilta, mitä hevonen unessa tarkoittaa.

Tohtori

Se voi tarkoittaa useampaa asiaa. Se voi olla vaellusmotiivi, muutoksen symboli, kuolema... mutta tavallisesti se on itse.

Marina

Eipäs, hevonen on enkeli.

Tohtori

Hm, ehkä sen voi niinkin sanoa. Suojelusenkeli... siis sielu. Kun sielu on ehyt, se suojelee ihmistä. (PO 75.)

Mannerin novellissa ”Tomu ja usva” (1966) esiintyy lähes sanasta sanaan sama uni kauniista ja kylmissään olevasta, kuin halvaantuneesta hevosesta, jonka unen minä lämmittää kosketuksellaan. Vain unen loppu on erilainen: täynnä jälleennäkemisen riemua ja läheisyyttä. Novellissakin hevosunta koetetaan tulkita, osin samoin sanakääntein kuin *Poltetussa oranssissa*. Lisäksi unta tulkitseva mies toteaa: ”Jos olisin moderni analyytikko, sanoisin että se on teidän animuksenne, jota olette kohdellut huonosti ja joka nyt sulaa ja herää eloon.” (KM 419.) Matti Itkonen (1994, 164–165) tulkitsee Marinan hevosen juuri tällä tavoin – jungilaisittain – animukseksi, ja taustoittaa: Koska laajentuneessa, kokonaishavaintoon kykenevässä tajunnassa ovat vastakohtat yhdistyneinä, naisessa täydentävä muoto on maskuliininen (animus), miehessä feminiininen (anima). Animuksen avulla naisen ”hengelle” pystytään antamaan oikea nimi. (Mt.) *Poltettu oranssi* kieltämättä tarjoilee tätä tulkintatapaa, antaessaan Marinalle näytelmän lopussa unen hevosen nimen. Itkonen myös mainitsee Mannerin tuohtuneen hevoshahmonsa pitämisestä pelkkänä Pegasoksena. ”Ei se mikään runoratsu ole, vaan sielun veli, kaatunut sotakaveri.”¹⁸ (Sit. mt., 180.) Sielun veljestä ja animuksesta puhuu myös *Fahrenheit 121:n* viimeisen runon viimeinen säkeistö, joka toistaa samaa unikuvaa kohmeisesta hevosesta:

Ja unen hevonen, valkea, ratsuväestä,
sieluni veli tai miksi sitä sanoisi,
vierushevoseni, animus, tuo joka tuli kohmeessa syliini
ja jota lämmitin, kunnes se oli taas aivan elävä [...] (KHK 392.)

Sielu, sielun veli, animus joka täydentää hengen, itse, enkeli. Kaikki nämä draaman sisältä ja sen ulkopuolelta tehdyt ehdotukset hevossymbolin avaamiseksi ojentuvat samaan suuntaan: ihmisen henkisyyteen; sisäisyyteen. Kohmeiset, kosketuksesta lämpiävät hevoset *Poltetussa*

¹⁸ ”Sotakaverilla” Manner viittaa hevoseen, jonka hän näki saavan osuman sodan aikana. Kuva toistuu esimerkiksi kuunnelmassa *Varjoon jäänyt unien lähde* (1969) ja runossa ”Muiston pysyvyys” (KHK 428–429).

oranssissa, ”Tomussa ja usvassa” ja *Fahrenheit 121:ssä* asettuvat keskenään intertekstuaaliseen suhteeseen näyttäen kolme erilaista sisäisyyden, henkisyiden, itseyden kuvaa: kärsivän ja tuhoutuvan, riemuitsevan ja hellään kanssakäymiseen kykenevän sekä hyvin itsenäisen, mieteliään ja surumielisen, mutta samalla lähes kaikkivoipaisen – *Fahrenheit 121* päättyy kuvaan pois lähtevästä hevosesta, joka ”otti sitten virran hartioilleen ja katosi” (KHK 392).

Toisen näytöksen loppu, jolloin Marina kertoo näkemänsä unen liekkiharjaisesta Poltetusta oranssista, on näytelmän käännekohta. Marina sanoo enkelinsä kuolleen yöllä. Siihen saakka tohtori on keskustellut hevosen symboliikasta kepeään sävyyn: ”Hevonen tarkoittaa tietysti hevosta.” ”Hevonen – oi viisas – on nainen, ja molemmat ovat miehen omaisuutta.” (PO 75.) Tytön kerrottua Poltetun oranssin kuolemasta ja unestaan hän lamaantuu:

Tohtori

(surullisesti, pitkähkön ajan kuluttua) Niin, enkeli on kuollut. (*Tauko*) Tiedättekö, en minä voi auttaa teitä. (*Nousee*) Olen pahoillani, mutta en voi auttaa teitä, enkä halua herättää teissä väärää illuusioita, se olisi eräänlainen petos. (PO 77.)

Tohtorin toiminta analytykkona tuntuu jälleen järjenvastaiselta: potilaan kerrottua vaikuttavan unen hän luovuttaa, koska ”enkeli on kuollut”. Lajiluennasta nousee toiminnan – tai toimimattomuuden – motiivointi. Balladissa kukaan ei voi välttää kohtaloaan, ja jos joku on jo kuoleman merkitsemä, ei asialle voi enää mitään. Balladimaailmassa myös tuonpuoleinen todellisuus on vahvasti, suorastaan ensisijaisesti, läsnä antaen ihmisille enteitä tulevista tapahtumista (Grünthal 1997, 37). Tällaiseksi enteeksi uni palavasta, murskaantuvasta hevosesta on luettavissa, ja enteen käsittävän tohtorin käytös balladiahmona siten ymmärrettävissä.

Luvussa 4.1.2 esitin, että Marina kokee olleensa henki – ei ihminen – ennen eroottista ensikokemustaan, joka vasta teki hänet ”ruumiilliseksi olenoksi”. Näytelmän lopussa voidaan nähdä hänen palaavan liminaalitilaan pelkäksi hengeksi, kun hän kieltää tai kokee menettäneensä kuolemalle entisen itsensä ja muuttuneensa Poltetuksi oranssiksi.¹⁹ ”En ole neiti Klein, olen Poltetu Oranssi.” Poltetuun oranssiin liitetyt piirteet yhdistävät sen Marinaan jo aiemmin: sen kuvataan olevan nuori, melkein varsa vielä, ja sillä on punainen harja niin kuin Marinalla tukka. Tuliteema yhdistää tyttöä ja varsaa ulkoisesti: hevosella on liekehtivä harja, Marinalla liekehtivä oranssinvärinen puku. Konkreettiset liekit yhdistyvät Marinaan periaatteessa tulipalon syyttämisen myötä – mutta silloin missään ”ei näy liekkejä, ei edes savua”; tulipalosta vain kerrotaan (PO 86).

¹⁹ Myös edellä mainittu animusteoria tukee tulkintaa: Jos animuksen avulla naisen *hengelle* annetaan oikea nimi (ks. Itkonen 1994, 164), niin tässä tuo animukselta saatu hengen nimi, Poltetu oranssi, on lopulta ainoa, jonka Marina tuntee ja tunnustaa. Hän on siis yhtä kuin henkensä.

Poltetulle oranssille ja balladikerronnan ennalta näyttävälle luonteelle tyypillisesti liekit on liitetty Marinaan jo ennen kuin tämä on edes astunut näyttämölle. Tohtorin sanottua rouva Kleinille, että Marinan sairaus saattaa olla hebefreniaa, tämä tahtoo tietää, mitä se on. Tohtori havainnollistaa:

Katsokaahan, elämä on palamista, ja hebefrenia on liian nopeaa palamista. Sielu – tai ruumis – palaa ikään kuin karrelle. (*Saa idean, ottaa tulitikkurasian ja näyttää*) Aivan kuin sen sijaan että sytyttäisi tulitikut yksitellen ja saisi niistä siten koko rasian hyödyn, panisi kerralla koko laatikon palamaan. (*Panee tulitikkuskin pöydällään olevaan suureen messinkituhkakuppiin ja sytyttää rikkipäät, niin että rasia syttyy räjähdysnomaisesti ja palaa loppuun hetkessä.*)

Rva Klein
Herrajumala! Mitä se oli?

Tohtori
Hebefreniaa.

Rva Klein
Tuollainen tussahdusko?

Tohtori
Niin, raketinomainen palaminen, jota seuraa älyn ja tunteiden varhainen tylsistyminen. (PO 18.)

Tällä tavoin Marinan kohtalo on balladille luonteenomaisesti ilmoitettu ensimmäisessä kohtauksessa – aivan kuten ”Kaarinan veri” -balladin ensimmäinen, muutoin vasta leppoisaa kuvailua sisältävä säkeistö paljastaa tarinan kauhistuttavan jatkon: ”Taru uhkuvi viattoman verta.” (Ks. tutkielman luku 2.3.3.) Tässä alaluvussa olen jo sivunnut hieman balladin kerrontaan ja rakentumiseen liittyviä keinoja. Seuraava alaluku keskittyy niihin.

4.2 Balladin formulat, refrennit ja kaava

Koska balladi on laajalle levinnyt laji, jolla on pitkä historia, sen muodotkin ovat vaihdelleet. Rakenteen perustaviin ominaispiirteisiin luetaan ”kohtauksinen esitystapa” (Sala 1979, 142) ja runsas dialogi, joka on lyhyttä ja latautunutta. Kuvailua on vastaavasti niukasti, eikä kertoja arvota, pohdiskele tai kommentoi. (Grünthal 1997, 26.) Mainitut piirteet sopivat moneen perinteiseen draamaan ja pätevät myös *Poltettuun oranssiin*. Muita balladeissa usein esiintyviä kerronnan keinoja ovat formulat ja refrennit. Formuloilla tarkoitetaan kiteytyneitä ilmaisutapoja, esimerkiksi stereotyyppisiä epiteettejä – ”ritarit ovat jaloja, neidot kauniita ja yöt synkkiä” – jotka ovat tyypillisiä suullisessa perinteessä. Ne ennakoivat myös balladin tulevia käännteitä. (Mt., 26–27.)

Esimerkiksi Kaarinan mainitaan olevan ”immyt tuuheatukkainen” – tieto on mahdollisesti synnyttänyt entisajan kuulijoissa heti aavistuksen noitavainoista, sillä noidiksi epäillyiltä ajeltiin hiukset pois. Avoinna olevat hiukset ovat toisaalta viekoitteleviin liminaalisiin liitetty vaarallisuuden symboli (mt., 146). Marinallakin kerrotaan olevan ”*upeat punaiset hiukset*”, jotka hän päästää auki juuri ennen kuin tunnustaa rakkautensa ja joiden taa hän koettaa jopa piiloutua (PO 51).

Tapahtumia ennakoivaksi formulaksi tarjoutuu *Poltetun oranssin* ensimmäisessä ja toisessa kohtauksessa Marinaan liitetty epiteetti ”hullu” (toisinaan ”hulluus”). Ensimmäisessä kohtauksessa sana toistuu kahdeksan kertaa, toisessa kuusi, ja useimmiten Marinaan yhdistettynä. Myöhemmin tyttö itsekin liittyy sanan itseensä, hän esimerkiksi tuntee, että vanhemmat vihaavat häntä, ”[k]oska olen hullu” (PO 49). Toisto aiheuttaa sen, että myös katsoja tai lukija yhdistää hullu-määreen Marinaan – siitakin huolimatta, että puolessavälissä draamaa tohtori toteaa: ”Ette te ole hullu, olette vain onneton.” (PO 49.) Koska tämä *Poltetun oranssin* kerronnassa kiteytynyt formula – Marina yhdistettynä hulluuteen – on toistunut niin monta kertaa, lukijaa tai katsojaa ei lopulta yllätä se, että Marina suljetaan hullujenhuoneeseen. Juoni on ollut vääjäämättä menossa siihen suuntaan alusta alkaen. Juuri tämä tapahtumakulun vääjäämättömyys on piirre, jota toteuttaessaan näytelmä etenee balladinomaisesti.

Edellisessä luvussa käsitellyt symbolit ja kuvat luovat toistuessaan *Poltettuun oranssiin* rytmiä. Ne tuntuvat tuovan näytelmään runolle ominaista rakennetta. Toistuvat kuvat voikin rinnastaa balladien refrengihin eli kertaumiin, kertosaakeisiin. Vaikka kaikissa primaaritasoon balladeissa ei niitä ole – esimerkiksi saksankielisen alueen kansanballadeissa ne ovat harvinaisia (ks. Asplund 1994, 16) – refrengiä pidetään balladimuotoon olennaisesti kuuluvana piirteenä. Käsitukseen lienee vaikuttanut Johann Wolfgang von Goethen arvovaltainen näkemys. Goethe (1980, 6) on todennut, että balladin kertojalla on vapaus käyttää lyriikkaa, epiikkaa tai dramatiikkaa ja vaihdella muotoa mielensä mukaan – mutta refrengi on se elementti, joka antaa tälle runouden lajille sen lyyrisen luonteen. Sala (1979, 142) kiinnittää huomiota refrengiin balladin rytmin säätelijänä ja muovaajana. ”Refrengille suodaan suurempia rytmisiä vapauksia kuin muille säkeille. Usein mitta siinä vaihtuu.”

Tämä on erittäin kiinnostavaa *Poltettua oranssia* tarkasteltaessa. Näytelmän dialogihan on, kuten edellä on esitetty, lyhyttä, aggressiivista, kiistelynomaista. Keskeisimmät kuvat ja metaforat tuodaan kuitenkin usein esiin pidemmissä monologeissa – rytmi hidastuu, kuvan äärelle pysähtytään. Ilmeisimpänä refrenginä voi pitää luvussa 3.3 käsiteltyä kissalaulua, jonka toinen säkeistö toistuu

kahteen kertaan. Mitan lisäksi vaihtuu esitystapa, joka kurottaa balladilajin juurille, aikaan jolloin balladit esitettiin laulaen. Mielenkiintoista on, että refrengit olivat Asplundin (1994) mukaan kertoviin kansanballadeihin jääneitä katkelmia vanhoista lyyrisistä lauluista. Kun vanhan laulun sävel otettiin käyttöön sepitetyn balladin melodiaksi, sen kertosäe saattoi usein jäädä mukaan uuteen lauluun. (Mt., 16.) Refrengit ovat siis muinaista intertekstuaalisuutta – ja tämä muistuma, tai lainailu, Goethen mielestä lyyrisen ilmaisun huippu. Yhtäläisyys Mannerin lyyrisen ilmaisun tapaan käyttää intertekstuaalisia elementtejä on huomattava.

Kissalaulun toisen säkeistön päätapahtuma on kissan loikka yli laidan. Kuten aiemmin esitin, se rinnastuu sekä Marinan hyppyyn veneestä että unen hevosen, Poltetun oranssin, hyppäämiseen ikkunan läpi tuhoon. Kummastakin kerrotaan runollisessa monologissa (PO 29, 76–77), lisäksi Marinan hyppy tulee uudelleen ilmi erittäin lyhyessä repliikissä (PO 43) ja hevosen hyppy tohtorin pitkässä monologissa (PO 101). Kansanballadissa refrengi on juonesta irrallinen osa (Asplund 1994, 16). Näillä *Poltetun oranssin* refrengiksi lukemillani kertaumilla on toki kiinteä yhteys juoneen, jopa sen päätapahtumiin, mutta ne nousevat toistumisensa tähden myös irralliseen, kohosteiseen asemaan. Hyppymotiivin toistuminen läpi teoksen ohjaa tulkitsemaan sitä joksikin suuremmaksi, esimerkiksi kierkegaardilaiseksi eksistentiaaliseksi hypyksi.

Erityisen vaikuttavan kertosäeparin muodostavat tohtorin ikkunamonologit toisen näytöksen ja kolmannen näytöksen lopussa. Ne olen siteerannut kokonaisuudessaan (alkaen ikkunan avaamisesta) luvussa 4.1.3. Kummassakin avataan ensin ikkuna, elämänpiirin ahtauden ja ennalta määrätyn kohtalon symboli (ks. luku 4.1.2). Sen jälkeen nuuhkitaan kukkia, katsotaan kadulla kulkevaa naista, muistellaan Marinaa suljetussa tilassa. Kumpaankin monologiin liittyy myös kohta, jossa puhuja kuuntelee ääntä ulkoa: ensimmäisessä kirkonkellojen soittoa, toisessa kitkuvaa ääntä. Kumpikin monologi päättyy viestiin 'mitään ei ole tehtävissä'. Ensimmäisessä tohtori sanoo peittelemättä ”ei voi auttaa”; toisessa lohduton viesti verhoutuu kysymykseen: ”Vai syöksyykö imaginäärinen Ajomies yli väsyneen maan?” Nämä kaksi kohtaa rinnastuvat vielä kolmanteen, viimeisen näytöksen aloittavaan Marinan toiveunikohtaukseen. Siinä tyttö istuu tylsänä huoneessaan, kun ikkunasta alkaa kantautua soittoa. Hän juoksee ikkunaan, avaa sen ja ”musiikki tulvii sisään”. (PO 80.) Seuraa kuvitteellinen rakkauskohtaus, elliptinen, lyyrinen, soinnillinen. Se on kuin ikkunakertosäkeen muunnos, joka kertoo siitä, että vaikka elämä on synkkää eikä ihminen voi vastustaa kohtaloaan, niin uni, musiikki ja mielikuvitus mahdollistavat kauniit, onnelliset hetket.

Balladissa on yleensä klassisen kertomusrakenteen mukaisesti alku, keskikohta ja loppu (Grünthal 1997, 25). Niin *Poltetussa oranssissakin*, joka jopa jakautuu kolmeen näytökseen. Kuten saduissa,

myös balladeissa kolmiluku on tärkeä. Se toistuu esimerkiksi rakenteessa ja henkilöluvussa. Kolmiodraamakuvio on yleinen. (Mt., 25.) Poltetussa oranssissa varsinaisia henkilöluetteloon listattuja henkilöitä on viisi, mutta näytelmästä hahmottuu useita kolmiodraamoja tai kolmenvälisiä ristiriitatilanteita. Ensimmäinen on Marinan ja hänen vanhempiansa välinen. Toinen Marinan, tohtorin ja Mikaelin välinen – tohtori ja Mikael samastetaan useassa yhteydessä. Ensiksi aivan alussa, jolloin Marina näkee tohtorin ilman päätä, sillä hän on symbolisesti mestannut häntä haavoittaneen Mikaelin. Toiseksi toisen näytöksen loppupuolella, kun Marina syyttää tohtoria siitä, että tämä haluaa hänet kokonaan valtaansa, niin kuin haluavat kaikki muutkin. ”Isä. Äiti. Opettaja... silloin kun kävin koulua. (*Empien*) Mikael. Kaikki.” Tohtori vastaa: ”En ole isänne enkä äitinne enkä opettajanne. Haluan auttaa teitä.” (PO 65.) Tohtori *ei* mainitse Mikaelia, vaikka Marina on lausunut tämän nimen korosteisesti, *empien*. On kuin tohtori vaikenemisellaan sanoisi: ”Minä olen Mikael.” Koska molemmat miehet ovat tahoillaan naimisissa – tohtorista tämä paljastuu vasta aivan lopuksi – hahmottuu vielä kaksi kolmiodraamaa lisää: Marina, Mikael ja Mikaelin vaimo sekä Marina, tohtori ja tohtorin vaimo. Viimeisimpänä ristiriitakolmikkona voidaan pitää Marinaa, kissaa ja Poltettua oranssia, siis abstraktimmin Marinaa, hänen ruumistaan ja sieluaan. Tempoilu näiden välillä läpäisee koko näytelmän. Kaikki nämä kolmiodraamat nousevat tekstistä luoden omanlaisiaan jännitteitä ja sysäten tapahtumia kohti vääjäämätöntä loppuaan.

Kolmen näytöksen lisäksi *Poltetussa oranssissa* on nähtävissä toinenkin balladin rakennepiirre. Nykyisen balladilajin alkuhämärässä vaikuttaa ranskalainen 1300–1400-luvun *ballade*, joka noudatti kaavaa a b a b c b c (ks. Sala 1979, 140). Kaava viittaa tietenkin yksittäisen säkeistön riimeihin, mutta seuraavassa sovellan sitä näytelmän kohtausrakenteeseen. Sovellus on kenties yllättävä, mutta Eeva-Liisa Mannerin lyrismi antaa aiheita olettaa, että tämäkin näytelmä on pohjimmiltaan runoutta. Näytöksittäin jaettuna *balladen* kaava on *Poltetussa oranssissa* a b | a b b | c b c. Tiivistetysti luonnehdittuina a-kohtaukset ovat niitä, joissa muut selittävät Marinaa, b-kohtaukset Marinan ja tohtorin kohtaamisia ja c-kohtaukset kuvitelmia. A-kohtausten tyylille leimallisia ovat aggressiiviset väitelauseet, nenäkäs sanailu ja enimmäkseen nopea rytmi. B-kohtausten rytmi sallii useammin viipyilyä esimerkiksi runollisten unikuvien tai kokemusten sanallistamisen äärellä. C-kohtausten lyyrisyys on toisenlaista: se sisältää paljon taukoja, elliptisyyttä ja on luonteeltaan tunnelmoivaa.

Ensimmäinen ja toinen näytös jakautuvat a- ja b-kohtauksiin edellä esitetyn kaavan mukaisesti. Ensimmäisen näytöksen a-kohtauksessa rouva Klein tapaa tohtorin ja selostaa Marinan hulluuden piirteitä, ja tohtori tekee jo skitsofreniadiagnoosia, vaikka ei ole vielä tavannut tyttöä. Toisen näytöksen a-kohtauksessa Marina on osan aikaa paikalla, mutta pääpaino on rouva ja herra Kleinin

kiistelyssä siitä, mikä Marinassa on vikana ja kenen syy se on. A-kohtausten olemus on siis identtinen. Kaikki kolme b-kohtausta ovat Marinan ja tohtorin kahdenkeskisiä, monella tapaa latautuneita istuntoja.

Kolmas näytös ei etene yhtä suoraviivaisesti, mutta tulkintani mukaan sekin on luettavissa *ballade*-kaavan mukaiseksi. Otsikkotasolla kolmannessa näytöksessä on eroteltu vain kaksi kohtausta: ”1. kohtausta” eli luennassani c-kohtausta, joka a:n ja b:n vuoroteltua tuo jotakin aivan uutta tähän balladiin, nimittäin kuvitteellisen, musiikillisen rakkauskohtauksen Marinan ja tohtorin välille, ja ”2. kohtausta” eli tavattoman pitkä b-kohtausta, jossa tosin kaikki muutkin henkilöihahmot ovat osan aikaa läsnä mutta jonka keskiössä on Marinan ja tohtorin viimeinen kohtaaminen, aiemmin siteeraamani Marinan intohimoinen kosinta.²⁰ Lopusta erotan vielä viimeisen c-kohtauksen, tohtorin kuvitelman tanssivasta Marinasta. Kohtaukseksi se nimetään parenteseissa: ”*Seuraava kohtausta on tohtorin mielikuva, joka näytetään konkreettisenä yleisölle.*” (PO 107.) Myös musiikkiohjeet liittävät tämän kohtauksen eksplikoidusti aiempaan c-kohtaukseen: ”*Se traditionaalisen jazzin katkelma High Societystä, joka kuultiin tytön kuvitteellisen lemmenkohtauksen aikana, palaa [...]*” (PO 107.) Katson viimeisen c-kohtauksen jatkuvan Marina-ilmestyksestä näytelmän loppuun saakka, johon ei enää sisällykään muuta kuin apulaisen kanssa käyty lyhyt sananvaihto ja monologi ikkunan ääressä. Molempien c-kohtausten replikoinnissa toistuvat samat keskeisimmät sanat ”aamu”, ”talo”, ”pimeä”, ”maailma” / ”maa”. Molemmissa esiintyy konkreettisenä esineenä sateenvarjo, joka ilmentää c₁:ssä ensin lempeää suojaa, sitten uhkaa tai (väki)valtaa. C₂:ssa se koetaan uhaksi ja siitä tahdotaan päästä eroon. Molempiin kohtauksiin sateenvarjo tuo hieman keventävää huumoria.

Yhteneväisyyksiä on paljon, mutta c₁ (PO 80–85) ikään kuin heijastaa c₂:ta (PO 107–109) rujona peilikuvanaan. C₁:ssä tohtori lupaa Marinalle, ettei ”jätä sinua koskaan yksin”, että ”sydämässäsi ei voi olla koskaan oikein pimeä” ja ettei sinun tarvitse ”vahtia maailmaa ja tätä taloa”. C₂:ssa ”Kleinin talo on pimeänä... ja tyttö on nyt toisessa, suljetussa talossa”. Havainnoitu ympäristökin on pimeä, kuin ”kadotuksen luonnos”, ja Marinan suljettu talo ”helvetti”. Puiden siimeksessä nukkuvat linnut ovat muuttuneet epämääräistä, ohutta kitinää päästäväksi villihanhiparveksi, joka sekin on lähdössä pois. Eikä maailma näytä kestävän vahtimatta – ”[...] syöksyykö imaginäärinen Ajomies ohi väsyneen maan?” Balladin luonteeseen kuuluva traaginen ja

²⁰ Tässä kohtauksessa Marinan näkökulmaa tuodaan ilmi myös apulaisen suulla sekä muiden henkilöihahmojen kautta, esimerkiksi nostamalla hänen kohtalonsa vastinpariksi tohtorin ongelmallinen nuoruus ja myöhempi menestys sekä näyttämällä ennen niin omnipotentti rouva Klein hetken aikaa kuin Marinan asemassa, tohtorin armoilla. Kolmas näytös laventaa käsittelyä, onhan draama kulkemassa kohti loppuratkaisuaan. Myös c-kohtausten tuominen mukaan täyttää tulkintani mukaan (muun muassa) tätä funktiota: käsittelyn ja samalla ilmaisun keinovalikoimankin laventamista.

synkkä loppu korostuu, kun se asetetaan riimiksi kaikkein onnellisimmalle, valoisimmalle kohtaukselle. Riimipariluentani on tietenkin anakronistinen, mutta antoisa. Näytelmän kohtausten asettuessa tällä tavoin ”mittaan ja riimiin” ne rinnastuvat toisiinsa selvemmin ja tuovat näkyväksi *Poltetun oranssin* rytmillisen rakenteen ja musiikillisen olemuksen.

Poltetun oranssin voi siis todeta hyödyntävän balladin lajipiirteiden valikoimaa monipuolisesti sekä sisällön että muodon tasolla. Vaikka se lajillisena hybridinä määrittyy Grünthalin (1997) luokituksessa muuntelevaksi balladiksi, se ei asetu parodioivaan tai erityisen voimakkaasti kommentoivaan suhteeseen balladilajin perinteisten edustajien kanssa – toisin kuin useat 1900-luvun jälkipuoliskolla kirjoitetut, balladiksi nimetyt tekstit (ks. mt., 203–222). Nonsensseluvussa painottamani itsereflektio ei ilmene teoksessa juurikaan balladipiirteiden kommentointina; esimerkiksi intohimoon, väkivaltaan ja menetyksiin liittyvät voimakkaat tunteet näytetään aitoina ja paljaina. Balladi on traagisen tapahtumasarjan kertova runo, kuten voidaan tiivistää, ja sellaisena *Poltettu oranssi* on tosissaan.

5. ANSAT eli absurdin draaman piirteet

Ihminen on arvaamaton, suuri selkkaus, ei häntä voi ymmärtää. Ei edes itseään voi ymmärtää. (PO 96.)

Absurdin – ja myös ekspressionistisen – draaman varhaisena edeltäjänä pidetty Georg Büchnerin näytelmäfragmentti *Woyzeck* (1875) on Tuula Hökän (2004, 121) mukaan Mannerin draamallinen ihanne realismissaan, groteskiudessaan ja ennen kaikkea siinä, kuinka erilaiset elementit elävät kaiken aikaa päällekkäin. Hökkä lainaa Mannerin omaa *Woyzeck*-luonnehdintaa – ”kaikki näyttää tässä draamassa olevan päälletysten, traagisuus ja groteskius, intensiivinen lyyrillisuus ja räikeä kyynisyys” – ja rinnastaa sen kirjailijan kuvaukseen *Poltetusta oranssista*: ”traaginen ja koominen aines eivät ole päällekkäin eivätkä limittäin, vaan ne ovat saumattomasti yhteenpunottuja, toisinaan niin kokonaan samaa lankaa, ettei niitä voi lainkaan erottaa toisistaan. Vaikka ne syntyvät toisistaan, ne eivät vedä toisiaan luokseen, vaan työntävät toisiaan pois; silti ne ovat toisistaan pääsemättömissä.” (Hökkä 2004, 121–122.)

Traagisen ja koomisen monisyinen ja yhtäaikainen läsnäolo leimaa siis sekä *Poltettua oranssia* että *Woyzeckia*. Niin myös absurdia draamaa, jota usein onkin nimitetty tragikomediksi. Käytäntö juontaa juurensa jo aiemmin mainittuun lajin arkkitekstiin, Samuel Beckettin näytelmään *En attendant Godot* (1952, suom. *Huomenna hän tulee* 1964), jonka englanninnos *Waiting for Godot* varustettiin alaotsikolla ”a tragicomedy in two acts”. Hietala (1981, 2–3) muistuttaa, että lajitutkimuksen määrittelemä tragikomedialoppu loppuu komediallisesti, tai vähintäänkin onnellisesti, joten absurdi draama täyttää sen kriteerit ”varsin huonosti”. Hänen kritiikkinsä tutkimuksen yrityksestä ”selvitä luokittelussaan vanhoilla lajinimikkeillä”, sen sijaan että tarkastelisi absurdia draamaa itsenäisenä lajityyppinä, sivaltaa yli kolmenkymmenen vuoden takaa edelleen: aivan uusimmissakin alan teoksissa absurdia draamaa saatetaan kutsua kyseenalaistamatta tragikomediksi.²¹ Myös Martin Esslin (1980a, 82–83) luokittelee muun muassa Beckettin ja Ionescon näytelmät tragikomedian ”sekalajiin” kuuluviksi. Hän täsmentää kuitenkin ”nykyaikaisen” tragikomedian vaativan suurta tyylitajua, sillä siinä harrastetaan äkillisiä tyylinvaihdoksia ja luodaan jännitteitä, joita ei laukaista.

²¹ Esim. Goulimari, Pelagia 2015 *Literary Criticism and Theory. From Plato to postcolonialism*. Oxon: Routledge.

Traagisesti päättyvää *Poltettua oranssia* ei – kuten ei *Woyzeckiakaan* – ole tietääkseni yritetty asetella tragikomedian muottiin, vaikka traagisen ja koomisen yhtäaikaisuutta korostetaan. Tammen takakansitekstikin (PO) muotoilee: ”Ja toinen seikka, josta Mannerin fantastinen todellisuudentaju pitää lukijan kaiken aikaa tietoisena: miten hirveän... huvittavasti koominen ja traaginen ovat yhtä.” Koska absurdi draama pohtii kysymystä ihmiselämän absurdiudesta sekä sisällön että muodon tasolla (ks. esim. Esslin 1980b, 24–25, Hietala 1981, 3), tällä tavoin elimellisesti toisiinsa kiinnikasvaneen traagis-koomisen tai koomis-traagisen voi ajatella absurdiuden ominaispiirteeksi. Mieleton ihmiselämä on hirveän huvittavaa ja huvittavan hirveää.

Tämän työn laajuus ei salli syventymistä *Poltetun oranssin* traagisen ja koomisen aineksen analyysiin. En myöskään jatka Esslinin pohdintaa absurdistä draamasta ikään kuin muuntuneena tragikomediana, vaan tarkastelen sitä itsenäisenä lajityyppinä Hietalan (1981, 2–12) tapaan. Seuraavassa hyödynnän hänen kehittämänsä mallia absurdin draaman analysoimiseksi ja tutkin *Poltetun oranssin* osallistumista absurdin draaman lajityyppiin pääosin reduktion ja abstraktion käsitteiden avulla.

5.1 Vähän henkilöitä, vähän tapahtumia

Reduktio – pelkistäminen, vähentäminen – tuntuisi intuitiivisesti sopivan melko huonosti *Poltettuun oranssiin*, joka on pikemminkin runsas ja täysi. Hietala (1981) perustelee reduktion esiintymistä absurdin draaman rakenteessa ja ilmaisussa sillä, että myös teema on ”redusoitu”: elämän tyhjiys ja merkityksettömyys. Niinpä ”merkitystä ja sisältöä tuovat elementit on mahdollisimman tarkoin karsittu”. (Mt., 6.) Kuvaus on kutakuinkin vastakkainen *Poltetun oranssin* monitahoiselle olemukselle, jota tutkielmassa on tähän saakka perattu – tai pinnasta raaputettu. Kuitenkin, kun katsotaan lähemmin Hietalan tarkoittamia redusointeja, yhtymäkohtia yllättäen löytyy.

Ensiksi, henkilöiden määrä on redusoitu. Kuten Hietalan (1981, 4) esimerkkiteksteissä – Beckettin *Huomenna hän tulee* ja Pinterin *No Man's Land* – myös *Poltetussa oranssissa* on kaksi ”päähenkilöparia”. Beckettillä nuo parit ovat Didi ja Gogo sekä Pozzo ja Lucky, Mannerilla Marina ja tohtori sekä rouva ja herra Klein. Lisäksi kummassakin näytelmässä on nimetön sivuhenkilö, ”poika” ja ”apulainen”. Kumpikin on viestintuojan roolissa: poika tuo sanan herra Godot'lta sekä ensimmäisen että toisen näytöksen lopussa (HHT 84–90, 165–167), apulainen mielisairaalaan suljetulta Marinalta kolmannen näytöksen lopussa (PO 101–105).

Henkilöitä absurdissa draamassa on siis vähän, ja heille myös tapahtuu varsin vähän. Heissä ei voi havaita luonteenkehitystä, eikä draamaan synny kaarta. Juonen reduktio näkyy tapahtumattomuutena, staattisuutena. Jos toimintaa on, se ei johda muutokseen. (Hietala 1981, 5, 8.) *Poltetun oranssin* juoni on mielenkiintoisella tavalla ristiriitainen. Balladiluvussa toin ilmi, että näytelmä on dramaattinen ja tapahtumat kohtalokkaita. *Tarinan*²² tasolla näin onkin. Kuitenkin Marinan elämän suuret traagiset käännekohdat – lapsena koettu pahoinpitely, raiskaus, tuhopolttio, mielisairaalaan joutuminen – vain kerrotaan tohtorin ja Marinan tai tohtorin ja apulaisen välisissä keskusteluissa. Jos katsotaan, mitä itse draamassa tapahtuu, niin siinä lähinnä keskustellaan staattisissa asetelmissä.²³ Enimmäkseen henkilöt istuvat tai seisoksivat suljetussa tilassa puhumassa keskenään. Tämä on tyypillistä absurdeille draamoille – vaikka Didi ja Gogo odottavatkin Godot'ta ulkona maantiellä. Esimerkiksi *No Man's Landissa* ollaan kaiken aikaa samassa huoneessa, ensimmäisessä näytöksessä ikkunaverhot ovat vielä auki, toisessa nekin suljetaan (ks. Hietala 1981, 7).

Ainoa todelliseen muutokseen johtava toiminnallinen tapahtuma, joka *Poltetussa oranssissa* näytetään, on se, kun poliisit vievät Marinan ulos tohtorin huoneesta kuljettaakseen hänet mielisairaalaan. Tarinassa aivan keskeinen käännekohta esitetään tekstissä kuitenkin suorastaan korostetun huomaamattomasti: kuudella rivillä parenteseissa. Jopa tilanteen ainoa repliikki, tohtorin lyhyt ohjeistus apulaiselle, on sijoitettu sulkumerkkien sisään, kuin typografiallakin korostettaisiin repliikin toisarvoisuutta, sen eroa oikeisiin vuorosanoihin nähden. Lopuksi parenteesi toteaa: ”*Välikohtaus sujuu nopeasti ja hillitysti, tohtori piirtelee yhä.*” (PO 94.) Tässä kohden absurdin draaman redusoitu dramaattisuus lähestyy balladin koventioita, sillä lakoninen kerrontatapa kuuluu balladin piirrevalikoimaan. Kohtalokkaat, usein räikeän epäoikeudenmukaiset tapahtumat järjestyvät yksilöiden elämää, minkä balladi osaaottamatta toteaa, panee merkille.

Poltetun oranssin henkilöt noudattavat absurdin draaman sääntöjä siinäkin, että kukaan heistä ei kehity draaman aikana. Lopussa tohtori on mahdollisesti oivaltanut hetkellisesti jotakin elämästä ja ammattinsa mahdottomuudesta – ”[...] psykologia on perkele. Juuri sielutiede on tuhonnut sielun” (PO 107) – mutta oivallus ei vaikuta hänen toimintatapaansa millään lailla. Viimeinen, mitä Marinasta saadaan tietää, on se, että hän ”sulkeutui itseensä ja kieltäytyi puhumasta” (PO 105). Tilanne on siis sama kuin draaman alkaessa. Alun ja lopun välillä hän käyttäytyy vaihtelevasti – puhuu joko merkitsevää tai ei-merkitsevää kieltä, laulaa, tekee erikoisia miimisiä liikkeitä, suuttuu

²² *Tarinan* ja juonen erosta ks. esim. Ikonen, Teemu 2001 ”Tarina ja juoni.” Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Tietolipas 174. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.

²³ Vrt. Lecerclen (1994) huomio siitä, että Liisa-kirjat eivät kerro pienestä työstä vaan keskusteluista.

puhekumppanilleen, syleilee tätä, väittelee yllättävän sivistyneesti... siis toimii hätkähdyttävän samankaltaisesti kuin *Huomenna hän tulee* -näytelmän henkilöt.

Esslin (1980b, 403) havainnollistaa absurdin draaman tapahtumattomuutta juuri näytelmällä *Huomenna hän tulee*. Sen irralliset tapaukset eivät muodosta juonta tai tarinaa, vaan tuovat ilmi Beckettin näkemyksen: ihmisen elämässä (olemassaolossa) ei tapahdu oikein mitään. Hietala (1981, 4) lisää rakenteen reduktion ilmaisevan samaa: näytelmässä on vain kaksi näytöstä, joissa samat tilanteet toistuvat, eivätkä kohtaukset erotu toisistaan. *Poltetussa oranssissa* on klassiseen tapaan kolme näytöstä, joiden kohtauksetkin – huolimatta tiettyjen asetelmien toistuvuudesta – rakentuvat kokonaisuuksiksi eivätkä synnytä absurdiä paikallaan polkemisen vaikutelmaa. Redusoitua, muutokseen tähtäämätöntä toimintaa sen sijaan kyllä harrastetaan – tosin enimmäkseen muualla kuin näyttämöllä. Yleensä se käy ilmi vuoropuheluista. Tohtorin kysyessä Marinan harrastuksista tämä vastaa: ”En tiedä... Joskus kastelen kukkia.” (PO 38.) Myöhemmin toisessa keskustelussa tohtori kysyy, mitä Marina tekee kaikkein mieluiten. ”En mitään. Odotan päivän päättymistä.” (PO 55.) Selväksi käy, että Marinan kokemus elämän staattisuudesta, näköalattomuudesta ja turhanaikaisuudesta on yhteneväinen Beckettin näkemyksen kanssa. Seuraavassa katkelmassa tohtori korostaa Marinan elämän sisällyksettömyyttä:

Marina

[...] Rakkauden ympyrästä en tahdokaan tulla pois. Eikä se kuulu kenellekään – edes teille.

Tohtori

(*väsytynä*) Sitten en voi auttaa teitä. Sitten voitte vain sulkeutua huoneeseenne ja kastella kukkia, tai panna pasianssia, tai katsella tapettia, tai kutoa tuota kamalaa sukkaa.

Marina

(*hämärtyy*) Sulkeutua huoneeseen. Kastella kukkia. Kutoa sukkaa. – Minä kastelin tänään kukkia kello kymmentä yli kolme. (PO 73.)

Tämä lyhykäinen sananvaihto, ensimmäistä repliikkiä lukuunottamatta, muistuttaa toisteisuudessaan ja tyhjänpäiväisiä tekoja luetellessaan beckettläistä ilmaisua. *Poltetun oranssin* dialogia on kautta linjan riisuttu vuorovaikutusluonteestaan, mikä Hietalan (1981, 7) mukaan on redusoidun dialogin tunnusmerkkejä. Hän korostaa myös laadullista reduktiota – sitä, että sanat eivät juuri tuo informaatiota vaan keskustelu junnaa paikallaan. Esimerkkinä Hietala käyttää katkelmaa *Huomenna hän tulee* -näytelmän vuoropuhelusta, johon *Poltettu oranssi* allusoi tunnistettavasti. Linaan keskustelut molemmista teoksista:

ESTRAGON: (Heikolla äänellä.) Auta minua.

VLADIMIR: Koskeeko sinuun?

ESTRAGON: Koskeeko? Kysyt vielä, koskeeko minuun!

VLADIMIR: (vihaisena.) Sinä vain aina yksin kärsit! Mutta minusta ei ole väliä. Kunpa olisit kerran minun nahoissani. Sittenpäähän tietäisit.

ESTRAGON: Onko sinuun koskenut?

VLADIMIR: Koskenut! Kysyy onko minuun koskenut!

ESTRAGON: (osoittaa sormellaan) Voisit silti napittaa housusi. (HHT 10.)

Marina

Niin, ja te ajattelette... aina niin terävästi, että minä saan siitä päänsärkyä.

Tohtori

Vain omista ajatuksistaan voi saada päänsärkyä.

Marina

Nyt te ette ymmärtänyt. Te ajattelette minua niin terävästi, että päähäni koskee.

Tohtori

Totta puhuakseni ajattelen hyvin harvoin teitä.

Marina

Jos se on totta, koskee vielä enemmän.

Tohtori

Siinä sitä taas ollaan. Koskee kun ajattelen, kun en ajattele koskee.

Marina

Mutta te *koskette* minua ajattelette tai ette.

Tohtori

Kosken teitä?

Marina

Painatte päätäni ettekä anna nukkua.

Tohtori

Me kierrämme nyt kehää. Kuinka sanoittekaan? ”Kaikki menee ympäri.” Keskustelu on hyödytöntä, jos ette tule ulos ympyrästänne.

(PO 72.)

Koskea-verbin toistuminen huomattavan tiheästi – molemmissa keskusteluissa kuudesti – ja kipu ja kärsimys puheenaiheena sekä repliikkien syyttävä sävy yhdistävät katkelmat toisiinsa. Niden ero taas näkyy ennen kaikkea repliikkien antaman informaation määrässä. Vladimir ja Estragon tarkoittavat koskemisella (ilmeisesti) koko ajan ruumiillista kipua, joten keskustelu polkee paikallaan yhdessä ja samassa asiassa, mutta Marina viittaa koskemisella ensin fyysiseen päänsärkyyn, sitten psyykkiseen kipuun eli mielipahaan ja lopuksi (ihmis)kosketukseen, pään painamiseen. Marinan ja tohtorin vuoropuhelu muistuttaakin nonsensseluvussa esille ottamaani Kleinin pariskunnan väittelyä, jossa tehdä-verbi saa joka repliikissä uuden merkityksen. Muutenkin se etenee enemmän nonsensselogiikan mukaan – esimerkiksi jonkun terävän ajattelun toisessa aiheuttama kipu on nonsenssinen nurinkäännetty väite, joka syntyy metaforisen ilmaisun konkretisoimisesta (vrt. Laakso 2014b, 77–78).

Keskustelujen ero näkyy myös lainausten viimeisissä repliikeissä. Beckettillä toisteinen, mihinkään johtamaton dialogi sivuutetaan siirtymällä yhtäkkiä muuhun, triviaaliin aiheeseen: ”Voisit silti napittaa housusi.” Tämä vahvistaa absurdisuutta, ihmisten välisten kommunikaatioyritysten yhdentekevyyttä alleviivaten. Mannerilla sen sijaan toisteisuus noteerataan, tohtori eksplikoi: ”Me kierrämme nyt kehää. Kuinka sanoittekaan? 'Kaikki menee ympäri.' Keskustelu on hyödytöntä, jos ette tule ulos ympyrästänne.” Metakielellisellä huomautuksella dialogin nonsensiset ja absurdit piirteet tiedostetaan ja tuodaan ilmi. Henkilöhahmojen todellisuudessa kehämäisestä jankkauksesta koetetaan irrottautua. Se ei kuitenkaan takaa keskustelun onnistumista, sillä kohtauksen lopuksi Marina huutaa ”Mitä te minua nuohoatte? Nuohotkaa itse itseänne!” ja ryntää ulos paiskaten oven kiinni. (PO 78.)

Viimeisen näytöksen avaa erittäin staattinen, absurdinomainen näkymä. Marina istuu hiljaisessa vaaleassa huoneessaan ”*ja kutoo sukkaa, joka ulottuu nyt läpi koko huoneen, ja katsoo mitään näkemättömin silmin eteensä. Katse on kuin nukkuvan, ei uneksiva, vaan tyhjä.*” (PO 80.) Marinan ”luonnottoman pitkän, epämuotoisen sukan” kutominen näyttää redusoidulta toiminnalta, silkalta ajantapolta, mutta sukalle on tekstissä annettu merkityksiä, jotka estävät kutomisen tulkittamisen mielettömäksi, päämäärättömäksi teoksi. Kun Marina on kertonut vain odottavansa päivän päättymistä, keskustelu johtaa sukkaan:

Tohtori

Eihän sellaista elämää kukaan kestä. Kai päivän päättymistä odotellessa voi tehdäkin jotakin? Ja hiukan ajatella?

Marina

Minä otin käsityön mukaan. Kutimen. (*Ottaa laukustaan luonnottoman pitkän, epämuotoisen sukan*) Mutta ei se mitään auta. Eihän sukkaa voi ajatella.

Tohtori

(*säälivästi*) Näkee kyllä, ettette ole ajatellut sukkaa.

Marina

En, sillä ajattelin koko ajan teitä.

Tohtori

(*katselee ja kääntelee sukanterää*) Siinä on monta jalkaa mitä hirveintä sukkaa. Miksi ette pura sitä?

Marina

Koska en tahdo. Sukasta näen, kuinka monta metriä olette ollut luonani. (PO 55–56.)

Tämä tohtorin puolelta leikkisä ja Marinan kannalta äärimmäisen vakava keskustelu painuu

ristiriitaisuutensa vuoksi mieleen. Niinpä kolmannen näytöksen alkaessa näytelmän katsoja oivaltaa: noin paljon aikaa on kulunut, noin monta metriä Marina on ajatellut tohtoria. Myöhemmin tohtori antaa sukalle toisenkin merkityksen: ”Se oli oikea tuskan sukka ja kävi kyllä likimain taudinmäärityksestä.” (PO 89.) Kolmannen näytöksen avauskohtauksessa Manner käyttää siis absurdille draamalle ominaista näyttämökieltä, mutta ei pysyttyä yksinomaan tyhjiydessä ja merkityksettömyydessä, jota se ilmaisee, vaan tuo mukaan symbolisen tason ja avaa symboliikkaa tekstissä: ilmeettömästä sukankudonnasta muodostuu ikävän ja kaipauksen, tuskan ja rakkauden kuva.

Symboliikkaa on toki Beckettilläkin. *Huomenna hän tulee* -näytelmän tulkituin symboli on tietenkin Godot. Mitä Didi ja Gogo oikein odottavat? Todellista henkilöä? Apua? Vapahtajaa? Parempaa huomista? ”Godot” rinnastuu ”Mikaeliin”, jonka konstruoituun luonteeseen kiinnitin huomiota luvussa 4.1.2 ja jonka Marina näkee kaikkialla. Myöhemmin, rakastuttuaan tohtoriin, hän näkee mielessään tohtorin talon. Päivät, jolloin hän ei kykene näkemään sitä, ovat ”yksitoikkoisia ja ikäviä päiviä, on kuin aina olisi maanantai. Minä istun huoneessani ja toivon että olisi perjantai... se päivä jolloin pääsen tänne teidän luoksenne.” (PO 53.)

Paikoin *Poltettu oranssi* ilmentää Heideggerin ajattelua, jonka mukaan tyhjiyden kokemusta edeltää syvä pitkästyneisyys. Marina puhuu ikävyydestä toistuvasti, hän muun muassa kertoo kokeneensa huoneensa neljän seinän sisällä ”...vuosia, viikkoja, päiviä, loputtomasti tunteja. Pelkkää ikävyyttä.” (PO 54.) Tohtori on jopa sitä mieltä, että ”ikävyys” on Marinan – ja monen muun nuoren naisen – taudin nimi (PO 87).

Marina

Te harjoitatte vilppiä. Teeskentelette niin kuin kaikki muutkin ihmiset täällä. Lupaatte parantaa sielun, vaikka ette usko että sielua on olemassakaan.

Tohtori

Mahdollisesti sitä ei ole olemassa. Mikä on olevaista, on välinettä. Vaikuttavaa on se mitä ei ole.

Marina

(*valppaasti*) Tarkoitatte, että minä... olen eksynyt rakkauteen, jota ei ole?

Tohtori

Teillä on filosofista mieltä. Tarkoitin kyllä yleisemmin, mutta voi sen noinkin sanoa. (PO 67–68.)

Tohtorin repliikki ”Vaikuttavaa on se, mitä ei ole” viittaa heideggerilaiseen Tyhjiään, ei-mihinkään,

joka mahdollistaa puhtaan olemisen, koska on määrittelyjen ulkopuolella. Heideggerin filosofia on Mannerille läheinen, ja *Fahrenheit 121:n* runoelmaa ”Kromaattiset tasot” (KHK 373–390) voi pitää tuon filosofian tutkielmana. (Ks. Elovaara 1991, 11–31.) Mielisairaalaan jouduttuaan Marinan voi tulkita kokevan Tyhjän: hänen entinen minänsä, Marina Klein, on kuollut eikä hänellä ole enää muuta kuin nykyisyys (PO 103–104).

Puhtaasti absurdin draaman kannalta ajateltuna edellä lainaamani dialogi, jossa Marina on ”eksynyt rakkauteen, jota ei ole”, heittää lukijan jälleen Sisyfoksen luo: mielettömään maailmaan syntynyt absurdi ihminen hakee turhaan jotakin mielekästä elämäänsä – oli se sitten kivenjätkäleen päättämätöntä vieritystä, tuntemattoman Godot'n odotusta tai olemattoman rakkauden elättelyä.

5.2 Nonverbaalinen absurdi

Edellisessä alaluvussa tuli ilmi, että suljetut tilat ovat absurdille draamalle tyypillisiä. Hietalan (1981, 7) reduktiomallin mukaan absurdit draamat edellyttävät ”varsin säästeliästä, symbolista ja viitteellistä ympäristönhahmotusta”. Beckettin *Huomenna hän tulee* on tästä äärimmäinen esimerkki, mainiten lavastusohjeina ainoastaan maantien ja puun (HHT 7). Saman kirjailijan *Leikin loppu* on monisanaisempi, se kuvaa ”interiöörin ilman huonekaluja”, harmahtavan valaistuksen, pienet verhoilla peitetyt ikkunat, nurinpäin käännetyn taulun ja etualalla kaksi lakanalla peitettyä roskatynnyriä (Beckett 1963, 7). *Poltetussa oranssissa* tohtorin vastaanottohuone, josta draama alkaa ja johon se päättyy, kuvataan pelkistetyksi. On tyhjiä valkoisia seinäpintoja, työpöytä ja puhelin, musta selkänojaton sohva. Marinan ja tohtorin ensikohtaamisessa niin näyttämökuva kuin dialogikin viestivät vahvasti ihmisten erillisyyttä toisistaan:

Apulainen poistuu; tyttö menee heti huoneen perälle ja painautuu kiinni seinään. Valkoista pintaa vasten hän näyttää hyvin yksinäiseltä askeettisessa mustassa puvussa. Tohtori, joka näytetään nyt päättömänä [...] kääntyy puoliksi häneen päin.

Tohtori
No niin, neiti... kertokaahan minulle...

(Keskeyttää tytön jäykkyyden lannistamana. Hiljaisuus)

Älkää pelätkö. Kertokaa minulle huolenne.

(Ei vastausta)

Äitinne sanoi, että näette kaikki ilman päätä. Kaikki ihmisetkö? Vai vain miehet? Näettekö minutkin ilman päätä?

(Ei vastausta)

Äitinne sanoi myös, että puhutte omatekoista kieltä. Ettekö osaa puhua muuta kieltä? Vai ettekö tahdo?

(Ei vastausta)

Teistä tuntuu, etteivät muut ihmiset ymmärrä teitä kuitenkaan, ja sen takia on samantekevää mitä puhutte, niinkö?

(Ei vastausta) (PO 21.)

Valkoinen pinta ja sitä vasten piirtyvä tumma hahmo, joka ”näyttää hyvin yksinäiseltä askeettisessa mustassa puvussa” luovat paljonpuhuvan kontrastin. Se muistuttaa jopa Kansallisteatterin vuoden 1954 *Huomenna hän tulee* -dramatisoinnin näyttämökuvaa, jossa vaaleaa pintaa vasten piirtyy yksi tumma vertikaalilinja, luonnollisesta muodostaan riisuttu – redusoitu – ”puu” (ks. Witikka 1954). Ihmisen yksinäisyys käy absurdilla tavalla hyvin selväksi: puhekumppanista ei alkuun näy edes päätä. Tohtori taas on yksin yrityksessään kommunikoida. Runsaat tauot ovatkin Hietalan (1981, 7) mukaan redusoidun dialogin toinen aspekti – toinen on edellisessä alaluvussa käsitelty kommunikaatioluonteen vähäisyys.

Absurdin draaman näyttämökieltä ja -kuvaa hyödynnetään muuallakin *Poltetussa oranssissa*. Oivallinen, alun karusta asetelmasta suuresti eroava esimerkki on Marinan kuviteltu rakkauskohtaus kolmannen näytöksen alussa. Se hyödyntää varietee- ja elokuvaperinnettä, jotka Esslin (1980b, 335–337) nimeää absurdin draaman suuriksi esikuviksi. Ikkunasta kuuluu ”*traditionaalista jazzia: Louis Armstrong ja High Society*”, Marina juoksee avaamaan ikkunan ja nyökyttelee soiton tahdissa päätänsä. ”*Ottaa sitten pöydältä suuren kynän ja puhalttaa siihen aivan kuin osallistuisi musisoimiseen*” (PO 80) – juuri samoin kuin Armstrong tekee kyseisen kappaleen aikana, käyttäen ”puhaltimena” pitkässä imukkeessa olevaa savuketta, elokuvassa *High Society* (1954, suom. *Skandaalihäät*). Mukaansatempaava musiikki saa Marinan kuvittelemaan valoisan, kauniin hetken tohtorin kanssa. Siinä miehellä on yllään ”*shaketti, ruumiinmyötäinen kellomainen takki ja raidalliset housut. Hänellä on toisessa kädessä knalli, toisessa suljettu sateenvarjo*” (PO 81). Asu muistuttaa toisaalta Charlie Chaplinista knalleineen ja kävelykeppeineen, toisaalta musikaalielokuvista kuten *Singin' in the Rain* (1952, suom. *Laulavat sadepisarat*). Rakastavaisten arvokas astelu käsikoukkua pöydän ympäri kuvitteellisessa puistossa duettomaista vuoropuheluaan lausuen ammentaa sekin 1940–1950-luvun musikaaliestetiikasta. Knalli on toki päässään myös kaikilla *Huomenna hän tulee* -näytelmän miehillä, ja heidän hattujenvaihtokohtauksensa on kuuluisa teatterihistoriassa. Sen esikuvaksi voi Esslinin (1980b, 328) tapaan nähdä varieteeteatterin hupailunumerot tai klovnien hassuttelut sirkuksessa.

Esslin (1980b) painottaa teatterin rituaalinomaista luonnetta, jota voi verrata esimerkiksi härkätaistelijoiden saapumiseen areenalle, olympialaisten avajaisiin tai hallitsijan näyttäytymiseen kansalle. Näissä on hänen mukaansa ”puhtaan” (”pure”) ja abstraktin teatterin voimakkaita elementtejä, jotka sisältävät ”syvän, metafysisen merkityksen ja ilmaisevat enemmän kuin kieli koskaan voisi”. (Mt., 329, suomennos oma.) Marinan saapuminen näyttämölle, hänen luikahtamisensa suljetun tilan perälle tuijottamaan vastustajaansa onkin muistuma jostakin rituaalista – ei kuitenkaan härkätaistelusta, pikemminkin leijonanluolaan heittämisestä. Marinan uhrin osa näytetään näin visuaalisin keinoin heti hänen ensi hetkellään näyttämöllä. Teatteri on aina enemmän kuin vain kieltä, Esslin sanoo ja korostaa absurdin pyrkimystä juurikin puhtaaseen ja abstraktiin teatteriin, mikä on saanut sen etsimään ilmaisutapoja vanhoista nonverbaalisista esitysmuodoista. (Mt., 328–329.)

Tässä tutkielmassa ei mennä teatterintutkimuksen puolelle eikä siis tutkita esitystä, mutta nonverbaaliset elementit on absurdeissa draamoissa yleensä kirjoitettu tarkoin käsikirjoitukseen (ks. Hietala 1981, 7), niin on *Poltetussa oranssissakin*. Nonverbaalinen perinne tuodaan mukaan myös temaattisesti. Tohtorin tiedustellessa, mikä Marinaa kiinnostaa, tämä mainitsee ensin vain ulpukat ja tinasotilaat, mutta jatkaa:

Marina
Niin. Ja... paraati.

Tohtori
Miksi niin paraati?

Marina
En tiedä. Se... on kaunista. Siinä on järjestystä.

Tohtori
Niin kai. Ja järjestys synnyttää turvallisuutta. [...] Mistä te vielä pidätte?

Marina
Sirkuksesta. Olin kerran sirkuksessa ja näin opetetun koiran. Se oli puettu ihmiseksi, sillä oli krinoliini ja hattu ja se odotti sulhasta. Maalattu mies soitti torvella, ja koira tanssi. (PO 39–40.)

Paraati ja sirkus esiintyvät myös *Woyzeckissa*. Marie seuraa ohi marssivia sotilaita – ikkunasta kuten Marina soittajia, ja yhtä eläytyen: hän laulaa ”Tara tam tam tam” ja pitää silmäpeliä komean rykmentinrumpalin kanssa. Sirkusmaailma taas kohdataan markkinakojulla, missä Marie ja Woyzeck sekä Marieta havittelevat rykmentinrumpali ja aliupseeri seuraavat posetiivinsoittajaa, tanssivaa lasta, temppuilevaa apinaa ja laskutaitoista hevosta (Büchner 1984, 156–159). Mannerilla,

joka viljelee tuotannossaan tiheästi sirkusmotiivia, esiintyi opettuja, kiusattuja eläimiä jo *Tässä matkassa* (1956) (ks. Hökkä 1991b, 112). *Poltetun oranssin* tohtori näkee Marinan sellaiseksi:

Tahdoitte tietää, miksi tyttärenne on sairas, ja minä sanon sen teille: koska hän ei ole kestänyt dresyyriä. Hän kertoi minulle pitävänsä sirkuksesta, tuosta temppuilun julmasta maailmasta, – hän samastaa itsensä rääkättyihin eläimiin. No niin. Hän ei ole oppinut ajamaan pienellä huojuvalla pyörällä, jolla ne toiset ajavat tiukuja hepenissään – opetetut eläimet. [...] Hän ei ole sopeutunut tähän melun ja kulkusten maailmaan. (PO 95.)

Tuula Hökkä (1991b) sanallistaa Mannerin tuotannossa toistuvan sirkusmotiivin merkityksen osuvasti: elämä on sirkus, ihminen sen temppuilija. Hän kuvaa elämän kokemista näytelmäksi tai uneksi, jossa vieraantunut ihminen tarkkailee roolisuoritusta – omaansa tai toisten. Kirjallisuudessa tällaisen groteskin kokemuksen motiivistoa ovat esimerkiksi naamiot, sirkus- ja huvipuistonäyttämöt, yhden taitolajin ihmis- tai eläinmestarit, traagiset klovnit, koomiset pellet, mekaaniset huvittelulaitteet. (Mt., 111–112.) Manner itse on pohtinut novellissaan ”Tomu ja usva” (1966), miksi sirkus on niin vaikuttavaa: ”Koska se on tiivistelmä elämästä, yhteenveto elämän mielettömyydestä, komiikasta, jännityksestä ja surusta.” (KM, 422.) Samasta syystä se kuuluu kiinteästi absurdin draaman olemukseen.

Hyödyntäessään klovnin- ja varieteeilmaisua absurdi draama lähestyy farssin tyyliä. J. L. Styan (1981, 127) on esittänyt, että farssin tavoin absurdissa draamassa rytmi kiihtyy tai hidastuu, syy-seuraus-suhde ei päde ja mitä tahansa voi tapahtua. Hänestä absurdi draama on parhaimmillaan eräänlaista runoutta, rytmiä, joka esitetään koomisessa muodossa. Juuri tällä lailla toimii groteski kohta *Poltetun oranssin* lopulla, kun Marina on viety sairaalaan ja hänen äitinsä tulee katumapäälle:

Rva Klein

(hiukan hysteerisenä) Mutta minä olen kuullut, että heitä hoidetaan sairaalassa jääkylmällä vedellä... pitämällä päätä veden alla Herran siunauksen ajan... että heitä kuritetaan ja piiskataan, pyöritetään hullunrattaassa ja isketään tajuttomaksi...

Tohtori

Juu, ja paistetaan vartaassa.

Rva Klein

(avaa suunsa ammolleen ja alkaa huutaa, huutaa kuin palotorvi, kunnes tohtori sieppaa lankakerän pöydältä ja työntää sen hänen suuhunsa. Ääni katkeaa kuin leikattuna)

Tohtori

No niin. Nyt saatte pitää sitä suussanne... Herran siunauksen ajan. (PO 99.)

Rouva vuodattaa kiihtyvällä tahdilla uskomattomia hirveyksiä, joita hänen tyttärensä joutuu hullujenhuoneella kokemaan. Tohtorin lyhyt, järjenvastainen ja groteskiudessaan koominen

tokaisu ”Juu, ja paistetaan vartaassa” katkaisee sanatulvan. Kuin hidastetusta filmistä alkaa huuto, joka jatkuu – aika pysähtyy hetkeksi – kunnes tohtori keksii tukkia huutavan suun lankakerällä. Ääni katkeaa ”kuin leikattuna”. Tohtorin viimeisen repliikin aikana rouva pitää lankakerää suussaan niin kuin sirkuksen opetettu koira palloa. Vasta hetken kuluttua hän ”*tulee tolalleen ja ottaa kerän suustaan ja sinkoaa sen lattialle*”. Kaikissa näissä vaihdoksissa on farssin liioittelua, ääripäästä toiseen siirtymistä. Komiikka on toimivaa ja tehokasta – ja silti tragiikka on painavasti läsnä; onhan kyseessä kohta, jossa äiti tajuaa menettäneensä tyttärensä. Tässä nimenomaisessa kohdassa toteutuu erityisen leimallisesti Mannerin (1969, 223) oma luonnehdinta siitä, kuinka komiikka ja tragiikka työntävät toisiaan pois mutta ovat toisistaan pääsemättömissä.

5.3 Aika, paikka ja henkilöt abstrahoituvat

Koska absurdistit tutkivat olemassaolon perusteita – eivät erityistapauksia – heidän näytelmissään pyritään Hietalan termein abstraktioon. Tällä hän tarkoittaa ”absurdin draaman kaikilla tasoilla ilmenevää pyrkimystä yleistettävyyteen, yleispätevyyteen”. Temaattisen abstraktion pohjaksi Hietala mainitsee ajan ja paikan abstrahoinnin. (Mt., 8, 10.) *Poltetun oranssin* etulehdellä mainitaan, että näytelmä ”[t]apahtuu pikkukaupungissa kymmenluvulla ennen I maailmansotaa” – mutta siinä tiedot sitten olivatkin. Missä kaupungissa tai missä maassa ollaan, sitä ei kerrota missään vaiheessa näytelmää. Saksasta puhutaan vieraana maana – sinne tapahtumat eivät sijoitu, sen verran voi päätellä. Tämän tiedon kanssa ristiriidassa on se, että henkilöiden sukunimet ovat saksankielisiä. Etunimet ovat laajassa kansainvälisessä käytössä; valitunnimisiä henkilöitä voisi asua missä tahansa Euroopan maassa. Juuri tämä yleispätevyys ja abstraktisuus olivat piirteitä, jotka hidastivat tekstin pääsyä näyttämölle Suomessa (ks. Rajala 2001, 141).

Henkilöt absurdi draama abstrahoi antamalla heistä hyvin vähän tai ristiriitaista tietoa. Henkilöllisyyksien jäädessä epäselviksi henkilöt muuttuvat Hietalan (1981, 9) mukaan ”abstrahoiduiksi tyypeiksi, ikään kuin ihmisiksi yleensä”. *Poltetussa oranssissa* huomiota kiinnittää nimien vähäinen, osin ristiriitainenkin käyttö. Henkilöluettelosta voimme esimerkiksi lukea, että tohtorin sukunimi on Fromm. Tätä nimeä ei kuitenkaan kuulla kertaakaan näytelmän aikana. Tohtori on aina vain tohtori, mikä korostaa hänen kasvotonta rooliaan – oikeastaan ei ihmisenä yleensä vaan ”minä tohtorina tahansa” – ammatin edustajana, järjestelmän osana. Marinan kirjoittamassa kirjeessä on päällekirjoituksena aiemman tiedon vastaisesti ”Kunnioitettu direktor Form” (PO 101). Tämän voi tietenkin ajatella Marinan kirjoitusvirheeksi – tahattomaksi tai tahalliseksi – mutta ristiriitaisuus on joka tapauksessa samantapaista kuin esimerkiksi Beckettillä.

Huomenna hän tulee -näytelmässä Vladimiriä eli Didiä puhutellaan yhtäkkiä ”herra Albertina”, ja hän vastaa: ”Minä olen.” (HHT 84.) Herra ja rouva Kleinin etunimet kuullaan *Poltetussa oranssissa* kumpikin kahdesti, tosin herran kahdessa eri muodossa (”Ernst”, PO 89, ”Ernest” PO 100). Marinan etunimeäkin enimmäkseen vältetään lausumasta, häneen viitataan persoonattomammin ”hyvä neiti”, ”se tyttö”, ”Kleinin tyttö”, ”hullu tyttö”. Apulaisella nimeä ei ole edes luettelossa. Hänen voikin tulkita nousevan voimakkaimmin esiin ”ihmisenä yleensä”, humanissa mielessä: jo henkilöluettelossa häntä luonnehditaan avoimeksi ja suoraksi (PO 5), ja näytelmän lopussa hän uskaltaa kyseenalaistaa tohtorin mielipiteet ja hoitopäätökset ja tuoda esiin Marinan näkökulmaa (PO 101–107) – mutta tämä tulkinta menee hieman sivuun ”ihmisestä yleensä” absurdin draaman tai Hietalan tarkoittamassa mielessä.

Vaikka näytelmän teemana on psykoanalyysi, sen henkilökuvat eivät ole erityisen monisyisiä tai syvällisiä psykologisia rakennelmia, pikemminkin tyyppejä. Rouva ja herra Klein muistuttavat suorastaan karikatyyrejä – ”syöjätär” (PO 100) ja ”vanha sukka” (PO 89). Marinan ja tohtorin luonteesta saadaan monitahoisempi kuva, mutta silti molemmat ovat alusta loppuun (sosiaalisten) rooliensa määrittämät: tohtori on pessimistinen tiedemies, auktoriteettiasemansa ansassa, Marina vapauden- ja rakkaudenkaipuinen tyttö, jonka ansa on porvaristytön rajattu ja sisällyksetön elämänpiiri. Kaikkien – paitsi apulaisen – taustasta saadaan kuitenkin sen verran tietoa, että henkilöille piiryy selvä ja tunnistettava hahmo, identiteetti, toisin kuin esimerkiksi Godot’ta odottaville Didille ja Gogolle (ks. Hietala 1981, 9). Herra ja rouva Kleinin menneisyydestä saadaan ristiriitaista tietoa heidän muistellessaan häämatkaansa (PO 33–34), mutta tulkintani mukaan tämä ei heikennä heistä esiin piiryvää kuvaa vaan päinvastoin korostaa heidän luonteidensa eroavaisuuksia: kysymys on siitä, mitä kukin haluaa muistaa. *Poltetussa oranssissa* henkilöt ovat siis jossain määrin abstrahoituja, mutta eivät yhtä voimakkaasti kuin absurdin näytelmän arkkitekstissä *Huomenna hän tulee*.

Poltetun oranssin aikakysymys on monitahoinen. Tapahtuma-aika on absurdin draaman käytänteiden vastaisesti melko tarkkaan määritelty (vrt. Hietala 1981, 10–11), jopa korostettu: ohje tapahtuma-ajasta ”kymmenluvulla ennen I maailmansotaa” on nostettu etulehdelle toiseen alaotsikkoon. Myös näytelmän katsoja saa, historiasta perillä ollessaan, selvät viitteet tapahtuma-ajasta, vaikka ei ohjetta näkisikään: Repliikeissä mainitaan keisari Wilhelm ja ennustetaan maailmansotaa (PO 32). Tohtorilla on pöytäpuhelin ja hän viittaa puhelimen keksimiseen joskus menneisyydessä (PO 91). Marina ja tohtori keskustelevat vielä vanhoin säätytermein ”porvareista”, ”talonpojista”, ja ”oppineista” mutta käyttävät jo

sanaa ”yhteiskuntaluokka” (PO 59–60), mikä yhdistelmänä viittaa juuri 1900-luvun alkuun²⁴. Replikkejä ja esimerkiksi lavastuksen kalustamisohjeita tarkastellessa ajankuva on siis selvä ja yhtenäinen. Horjuvuutta siihen synnyttävät kuitenkin muut efektit. Tohtorin ja Marinan ensimmäisessä kohtaamisessa näyttämöohjeissa käsketään heijastaa seinälle ”skitsofreenikkojen ja surrealistien tekemiä töitä, esim. Salvador Dalin ’pehmeitä konstruktioita” (PO 24). Dali maalasi pehmeät konstruktionsa, esimerkiksi kuuluisimman teoksensa pehmenneistä kelloista – jonka nimi on oireellisesti *Muiston pysyvyys*²⁵ – vasta 1930-luvulla. Myös näyttämöohjeissa mainittu musiikki on sävelletty vasta tapahtuma-ajan jälkeen. Louis Armstrongin *High Society*, joka toistuu temaattisesti merkittävänä näytelmän loppupuolella, on 1950-luvulta ja Pendereckin *Anaklasis* 1960-luvulta – siis aivan uutta musiikkia näytelmän ilmestymisajankohtana.

Koska seinälle heijastettavien kuvien ja musiikin voi tulkita kuvastavan henkilöiden sisäisiä liikkeitä, *Poltetun oranssin* ajankuva jakautuu kahtia: ruumiillisesti ollaan 1910-luvulla, mutta henkisesti tai persoonallisesti koettuna aika on laveampi, liukuvampi. Persoonalliseen ajan kokemiseen, tai kokemattomuuteen, viittaa myös Hietala (1981, 11) havaitessaan, että *Huomenna hän tulee* -näytelmän Didi ja Gogo eivät ole perillä viikonpäivistä ja Pozzo on kadottanut ajantajunsa kokonaan. Ajantajunsa on hukannut myös Marina. ”Kun minulla ei ole enää iltatunnetta eikä aamutunnetta, minun pitää katsoa kelloa. Aika on lakannut. Enkä minä voi enää tuntea.” (PO 74.)

Pozzosta on naurettavaa yrittää hahmottaa ajankulua siten kuin ihmiset ovat tottuneet tekemään. Hänen aikakäsityksensä on lohduttoman – absurdistinen. Hänen monologissaan yksilön kokema aika, koko elämä, pelkistyy yhdeksi lyhyeksi hetkeksi kahden pimeän välissä:

POZZO: (Raivon vallassa.) Ettekö te jo lakkaa kiusaamasta minua noilla jutuillanne ajasta? Se on mieletöntä! Milloin? Milloin? Jonakin päivänä! Eikö se riitä teille – jonakin päivänä, joka oli samanlainen kuin kaikki muutkin päivät, hän tuli mykäksi, jonakin päivänä minä tulin sokeaksi, jonakin päivänä me tulemme kuuroiksi, jonakin päivänä me olemme syntyneet, jonakin päivänä me kuolemme, samana päivänä, samalla hetkellä, eikö se riitä teille? (Tyynemmin.) Naiset synnyttävät haudan päällä, päivä paistaa hetken, ja sitten kaikki taas pimenee. (HHT 161–162.)

Ajan abstrahointi ei Hietalan (1981) mukaan pysähdy tähän. Keskeisin ongelma ei ole vain ajan subjektiivisuus tai objektiivisuus, ei pelkästään fyysikaalinen tai psykologinen aika – vaan ajan

²⁴ Tosin ”yhteiskuntaluokka” kalskahtaa vasemmistolaiselta ja 1960-lukulaiselta – sanavalinnalla on mahdollisesti haluttu korostaa yhteyksiä näytelmän menneen ajan ja ”nykyhetken”, siis 1960-luvun kanssa.

²⁵ Eeva-Liisa Mannerilla on tämänniminen runo kokoelmassa *Paetkaa purret kevein purjein* (1971). *Jos suru savuaisi* -kokoelman nelisäkeinen runo viittaa suoraan Daliin ja aikaproblematiikkaan: ”Aika ei mene joen yli / minun kaikki aikani on tällä puolen / Toisella talo tuhassa ja sulanut kello: / muiston pysyvyys.” (KHK 409.)

käsitteen generalisaatio, ”aika filosofisena probleemana, abstraktiona”. (Mt., 12.) Tämä on Mannerin tuotannossa aivan keskeinen kysymys, johon Matti Itkonen on yksinomaaisesti keskittynyt väitöskirjassaan. Itkonen (1994, 165) liittää Marinan ajantajun katoamisen tajunnan laajenemiseen ja kuolemaan, kronologisen ajan merkityksen lakkaamiseen ja muiston ja enteen yhteen sulautumiseen. Hänen tulkintansa lähestyy sitä ”kaikki-aikaista aikaa”, joksi Manner (1969, 217) itse nimittää runojensa aikakäsitystä, näkemystä ajasta ”maisemana”, jossa nykyisyys, menneisyys ja tulevaisuus ovat kaikki läsnä yhtä aikaa. *Poltetussa oranssissakin* on viitteitä tällaisesta, esimerkiksi Marinan kertomus palavasta huoneesta:

Mutta joskus kaikki hehkuu punaisena. Sohva on punainen, kissa sohvalla punainen. (*Tauko*) Huone hehkuu... kuin lyhty. (*Tuskaisena*) Jonakin päivänä se syttyy palamaan. (PO 54.)

Repliikin alku – *joskus* kaikki *hehkuu* punaisena, sohva *on* punainen – viittaa siihen, että Marina itse asiassa kokee tulipalon nykyhetkessä, ja on kokenut toistuvasti, vaikka se tapahtuu vasta myöhemmin. Myös se, kuinka Mikael tulee aina Marinan ja sivun väliin, kun tämä yrittää lukea kirjoja, ilmaisee aikatasojen päällekkäisyyttä – ”muiston pysyvyyttä”: kipeä muisto on nykyhetkessä läsnä aivan konkreettisesti. Tällainen ”aika on maisema” -näkemys (ks. Manner 1969, 217) ei kuitenkaan ole erityisen keskeisessä osassa *Poltetussa oranssissa* – mutta tätäkin laajempaan aikakäsitykseen viitataan näytelmän viimeisessä kohtauksessa, mitä käsitellen seuraavan alaluvun lopuksi.

5.4 Ihmisenä olemisen perusteet

Hietalan mukaan absurdin draaman tematiikka on kiteytetty usein liian pelkistävästi kysymykseen ”Kuka minä olen?” Hän korostaa absurdistien kysymyksenasettelun olevan monitahoisempi: ”mikä tämä 'minä' tai minuus on tai onko sellaista edes olemassa”. (Hietala 1981, 10.) Koska *Poltettu oranssi* käsittelee psykoanalyysia, se pohtii mainittuja kysymyksiä suorastaan osoittelevasti. Psykoanalyysia harjoittavan tohtorin voi ajatella etsivän työssään vastausta juuri ”kuka minä olen” -kysymykseen, kun taas näytelmä kokonaisuudessaan, kuvatessaan minuuden hajoamisen tai hajottamisen ja näyttäessään psykoanalyysin kriittisessä valossa, esittää jälkimmäiset kysymykset: mitä minuus on ja onko sitä ylipäättään olemassa.

Absurdin draaman pyrkimys abstraktioon johtuu Hietalan (1981, 8) mukaan siis siitä, että absurdistit tutkivat olemassaolon perusteita ja yksittäiset näytelmät ovat analyysia ihmisenä

olemisesta. Esslin (1980b, 402) on absurdeja draamoja eriteltyään todennut, että suuri enemmistö niistä kertoo ihmisestä, joka on teljetty subjektiviteettinsa vankilaan, on kyvytön tavoittamaan toista ihmistä – on ikuisesti yksin. Juuri kohtaamattomuus on *Poltetun oranssin* suuri teema. Edes psykiatri ei tunnu uskovan todelliseen vuorovaikutukseen: ”Katsokaahan, kun minä yritän auttaa teitä, minä oikeastaan autan vain itseäni.” (PO 77.) Kukin on ansassa oman lukkiutuneen minänsä sisässä.

Hieman aiemmin Marina ja tohtori käyvät keskustelun, joka käsittelee nimenomaan toisten ihmisten kohtaamista, elämää toisten ihmisten kanssa:

Tohtori

Menkää ihmisten pariin, seurustelkaa heidän kanssaan. Kaupunki on täynnä naimahaluisia nuoria miehiä ja te... taidatte olla rikaskin...

Marina

Kuinka voitte puhua noin?
[...]

Tohtori

No niin. Olette itsepäinen. Minä vain yritin auttaa teitä.

Marina

Ettekä yrittäneet! Halusitte vain uskotella minulle! Mutta minä tiedän paremmin! Tämä on pieni, saita ja kylmä kaupunki, ja ihmiset ovat täällä samanlaisia. Mutta te kai ajattelette, että tämä kaupunki on hyvä kuin vehnänen! Minä sanon teille, mikä tämä on: roskaläjä, joka on täynnä rottia.

Tohtori

Rottia?

Marina

Rottia. Rottia! Paskarottia! Miksi minun pitäisi rakastaa heitä? Sehän on mahdotonta!

Tohtori

(väsyneenä) Ehkä se on mahdotonta. Mutta älkää silti luulko, että elämä on muualla, toisessa kaupungissa ja toisessa talossa – vaikkapa tässä talossa – sen herttaisempaa ja parempaa. Ette löydä mistään maailmaa, joka sopisi teidän temperamentillenne. Nyt en enää uskottele teille. Elämä on joka paikassa mahdotonta. (PO 56–58.)

Kun tohtori yrittää tarjota Marinan ongelmaan ratkaisuksi aviomiehen etsimistä kaupungin ”naimahaluisten nuorten miesten” joukosta, Marina kokee sen mahdottomaksi. Hän sanoo luottaneensa jo liikaa ihmisiin. Hänestä koko kaupunki on ”roskaläjä, joka on täynnä rottia” – niin vähän hän tuntee yhteyttä muihin asukkaisiin. Dialogi päättyy tohtorin lohduttomiin lauseisiin: ”Nyt en enää uskottele teille. Elämä on joka paikassa mahdotonta.”

Ihmisenä olemisen perusteiden tutkiminen yleispätevällä tasolla saa aivan uuden ulottuvuuden, jos katsotaan Sinikka Tuohimaan (1994, 81–82) tulkintaa *Poltetusta oranssista*. Hän esittää, että tohtori Fromm ja Marina ovat saman minän kaksi eri puolta: maskuliininen ja feminiininen, kristevalaisittain symbolinen ja semioottinen. Tuohimaa tuo esiin, että nuoren tytön tai naisen ja vanhemman miehen asetelma toistuu useassa Mannerin teoksessa, *Poltetun oranssin* lisäksi näytelmissä *Eros ja Psykhe* ja *Toukokuun lumi* sekä romaaneissa *Tyttö taivaan laiturilla* ja *Varokaa, voittajat*. Hänen tulkintansa mukaan tämä asetelma on persoonallisuuden kuvaus: nuori nainen on ihmisen se puoli, joka kumpuaa omasta itsestä ja tiedostamattomasta, iäkäs mies taas edustaa ympäröivän kulttuurin arvot, tiedot ja realiteetit omaksunutta järjestynyttä puolta. (Mt.)

Tällainen psyyken erittely ei äkkiseltään tunnu relevantilta absurdin draaman viitekehyksessä, mutta itse asiassa myös Beckettin näytelmien parivaljakkoja on tulkittu yhden ihmisen jakautuneiksi kuvauksiksi. Esslin (1980b, 48–49) näkee Pozzon ja Luckyn representoivan ihmisen ruumiin ja mielen suhdetta, sadistisen Pozzon ollessa ihmisen materiaalinen puoli ja alistetun Luckyn henkinen; äly on siis alisteisessa asemassa ruumiin haluihin nähden. Luckyhan on tahdoton palvelija, jota Pozzo kuljettaa kaulasta köydessä, piiskaa ja komentaa. Lucky ei muuten puhu mitään, mutta käskystä hän ajattelee ääneen, aiemmin hänen sanotaan ilmaisseen kauneutta, suloutta ja ehdotonta totuudellisuutta (HHT 53–54), mutta nyt ajattelukin on rappiotilassa – hänen pitkä, täysin epäjohdonmukainen, oppineita fraaseja ja ”kvaakvaakvaata” sekoittava monologinsa on luultavasti tunnetuin osa näytelmää (HHT 73–76).

Poltetussa oranssissa on selvä alluusio Luckyä kaulaköydessä kuljettavaan Pozzoon: Marinan hallusinaatiokohtauksen lopussa rouva panee sateenvarjon ”*käyrän kahvan miehensä kaulaan ja vetää tämän pois huoneesta. Hra Klein tepastelee hänen perässään ilman aktiivista vastarintaa.*” (PO 85.) Kleinin pariskunta rinnastuu muutenkin Pozzoon ja Luckyyn. Aivan yhtä karrikoituja hahmoja rouva ja herra Klein eivät sentään ole, mutta leimallisesti ruumiin ja hengen edustajat kuitenkin. Ruumiillisuus liitetään rouvaan heti ensi repliikeissä, joita siteerasin nonsensseluvun aluksi. Näytelmän edetessä hänestä piirtyy vulgaari, vallanhaluinen ja käskyttävä luonne, jolla Pozzon tavoin ei näytä olevan lainkaan empatiakykyä tai itsehillintää, ja herra Klein taas kuvataan vaiteliaksi ja väistyväksi. Hän itse toteaa alistuvasti: ”Enää en usko tahdonvapauteen, vaimoni tahtoo minun puolestani” (PO 97). Hänellä on myös taipumus filosofistyyppiseen ääneen ajatteluun. Rouva seuraa ruumiin haluja ja impulsseja, herra pohdiskelee omiaan, periaatteessa rouvasta riippumatta, mutta kuitenkin ratkaisevissa tilanteissa tälle alisteisena, nousematta tätä vastustamaan.

Ajatus tohtorista ja Marinasta saman persoonallisuuden eri puolina on kiehtova, mutta jako ei ole yhtä selkeä kuin Kleinien tai Pozzon ja Luckyn kohdalla. Sillä myös tohtori antaa vallan leikille ja ymmärtää semioottista puoltaan (esim. PO 12, 106) ja toisaalta Marina tiedostaa kirrkaasti yhteiskunnan toimintaperiaatteet (PO 60) ja analysoi ihmisten tapaa toimia (PO 65). Tuohimaan tulkinta avaa silti uuden kiinnostavan tarkastelukulman *Poltettuun oranssiin*, myös absurdismin ydinsisällön kannalta. Kuten jo johdannossa toin ilmi, Mannerin näytelmästä on vaikea sanoa, kuka oikeastaan on päähenkilö – mikä on eräs absurdien draamojen keskeisistä piirteistä – nyt kaksi merkittävintä henkilöä vieläpä sulautuvat yhdeksi. Näin ollen näiden kahden välille rakennettu juoni menettää tietyllä tapaa merkityksensä, se on vain keino käsitellä ihmisen kahta erilaista puolta. *Poltetun oranssin* olemus muuttuu tällaisessa tulkinnassa varsin teoreettiseksi. Joka tapauksessa yksinäisyyden kokemus menee vielä syvemmälle: ihminen ei ole ainoastaan kyvytön tavoittamaan toista ihmistä, vaan myös hänen sisällään vallitsee kohtaamattomuus.

Aivan *Poltetun oranssin* lopussa ihmisen yksinäisyys saa kosmiset mittasuhteet. Näytelmä päättyy tohtorin monologiin, jonka olen siteerannut kokonaisuudessaan luvussa 4.1.3. Lainaan viimeiset rivit tässä uudelleen:

On kylmä, taivas syvällä... (*Lintuparven ohut ja epämääräinen kitinä, joka muistuttaa rasvaamattoman kärrynpyörän ääntä*) Mistä tulee tuo kitkuva ääni? Villihanhet muuttavat... hyvin korkealla, hyvin etäällä... Vai syöksyykö imaginäärinen Ajomies yli väsyneen maan?
(PO 109.)

”Ja taas on aamu, mutta niin pimeä” on jo itsessään lohduttoman, samanlaisena jatkuvan elämän kuva. Ja yhä synkkenee: tohtorista kotikaupunki on ”kadotuksen luonnos”, ja hullujenhuone, johon Marina on viety, ”siisti komerokas helveti”²⁶. Näytelmän viimeiset lauseet – säkeet, tekisi mieli sanoa – asettavat rinnakkain yksittäisen ihmisen ja äärettömän avaruuden. Yksinäinen puhuja suuntaa huomionsa koko ajan korkeammalle, lopulta maapallon ulkopuolelle: ”On kylmä, taivas syvällä... [...]... Villihanhet muuttavat... hyvin korkealla, hyvin etäällä... Vai syöksyykö imaginäärinen Ajomies yli väsyneen maan?”

Ajomies on personifioitu Kuolema, vakiintunut kutsumanimi kuvitteelliselle hahmolle, joka kuljettaa kuolleita sieluja. Viimeinen kysymys enteilee siis ”väsyneen maan” loppua, tai ainakin synkkiä, tuhoisia aikoja: mitä tapahtuukaan, jos Kuolema pyyhkäisee yli maan. Ajomies viittaa myös syvän taivaan (joka sekin on upotettu repliikkiin) tähtikuvioon, jonka yhdeksän tähteä

²⁶ Tämä lienee alluusio Jean-Paul Sartren näytelmästä *Suljetut ovet* (1941), jossa helveti on toisiaan välttelevien henkilöiden jakama suljettu huone.

muodostavat ”imaginaariset vaunut” – lainatakseni *Poltetun oranssin* sisarteosta, Mannerin samana vuonna 1968 ilmestynyttä runokokoelmaa *Fahrenheit 121, jonka* ”Misericordia”-sarjassa on saman kuvan ympärille rakentuva vaikuttava runo:

Tai otetaan toiset, imaginaariset vaunut,
Ajomiehen yhdeksän arkaaista merkkiä
mustaa hopeaa. Tietenkään ne eivät ole mustaa hopeaa,
mitä lie vanhaa pölyä auringossa,
tai ehkä ei mitään,
ja valo on vain jälki, ja kirjo hyvin vanha,
ja todemmat ovat raudan ja veden värit.
Tai vaunut ovat silmiä, ja matka ehdollinen
läpi unen pudottajan: tähtien tuonelan:

maan yli, tuon yhä elävän, kauhean tähden.
(KHK 349–350.)

Runo asettuu rinnakkaiseksi *Poltetun oranssin* päättävälle jylhälle kysymykselle – ja myös avaa sitä. Tuula Hökkä (1991 b), 136) tulkitsee runoa näin: ”Kosmista imaginaarista aikaa vasten asettuu ihmisen historiallinen aika, joka tekee Maa-nimisestä tähdestä 'kauhean'.” Näin tapahtuu myös *Poltetussa oranssissa*. Jokaisen ihmisen subjektiivinen aika ja toisaalta yhteinen historiallinen aika, jossa erilliset yksilöt kärvistelevät ja odottavat sotaa – kaikki tämä suhteellistuu entisestään Ajomiehen omalakisena, ikuisuus-aikaisen syöksyn myötä. Hökkä jatkaa: ”Mikä on olevinta ja eniten totta, reaalin maailma ja historia, subjektin mielikuvitus, atomistiikan äärettömyydet, jää arvojärjestykseen asettumatta.” (Mt., 136.) Aivan samoin *Poltetun oranssin* lopussa avautuu valtava kuva, jossa yksittäinen pieni ihmiskohtalo rinnastuu kosmiseen äärettömyyteen mutta ei mitätöidy rinnastuksen vuoksi. Lopun kuvassa, jos missä, toteutuu absurdin draaman vaatimus ”ihmisestä yleensä”, ihmisestä ypöyksin. Se saattaa yleisön tietoiseksi – mikä Esslinin (1980b) mukaan juuri on absurdin draaman tehtävä – ”ihmisen epävarmasta ja mystisestä asemasta maailmankaikkeudessa”. Lopullista selitystä ihmisestä, maailmasta tai maailmankaikkeudesta se ei tarjoa (mt., 402, suomennos oma). Hietala (1981, 8) kiteyttää: ”Absurdi draama on siis ennen muuta filosofinen kysymys, joskaan ei välttämättä vastaus.” *Poltettu oranssi* päättyy tämän periaatteen mukaisesti kysymykseen – vastausta ei tule.

6. Marina: uhri, taiteilija – teksti?

Tässä luvussa paneudun Marina Kleinin henkilöhaamoon, ”hulluun tyttöön”, jonka ympärille draama rakentuu. Jo luvussa 3 esittelin ajatuksen Marinasta *Poltetun oranssin* pienoiskuvana, *mise en abymena* – tässä luvussa syvennyn tarkemmin tapoihin, joilla tämä vaikutelma saadaan aikaan. Yhdeksi keinoksi näen Marinan kirjoittamat runot, joita analysoin ja tulkitseen alaluvussa 6.2 nonsensin, balladin ja absurdin draaman valossa.

Marinan traaginen tarina hahmottuu – muun muassa – ikaikaiseksi uhrikertomukseksi, mihin aiemmin (luvussa 5.2) on jo viitattu. Tätä käsitelen runojen analyysinkin yhteydessä, mutta voimakkaimmin uhrius tulee esille oikeusjuttutematiikkaan keskittyvässä alaluvussa 6.1. Oikeudenkäynti- ja rangaistustematiikka on *Poltetussa oranssissa* keskeinen; se on myös kaikkien kolmen tutkielmassani tarkastellun lajin yhteinen nimittäjä. Alaluvussa 6.3 aktivoituu intertekstuaalisten viittausten analyysin kautta vielä yksi uusi tulkintamahdollisuus: Marina taitelijuuden kuvauksena.

6.1 Oikeusjuttu Mannerin maailmassa

Oikeudenkäynnit ja rangaistukset ovat Carrollin nonsensin keskeistä kuvastoa (ks. esim. *Liede* 1963, 200). Jo *Liisan seikkailuissa ihmemaassa* mielivaltaiset oikeudenkäynnit nousevat tärkeään asemaan. Romaanin alkupuolella hiiri kertoo tarinansa, jossa hänet haastetaan oikeuteen, ja niin haastaja, syyttäjä, tuomari kuin lautamieskuntakin on yksi ja sama henkilö (LILP 34). Kirjan kuuluisassa loppukohtauksessa oikeudenkäynti näyttäytyy surkuhupaisassa valossa, sillä mitään todisteita ei ole. Tästä huolimatta kuningas vaatii lautamiehistön päätöstä; kuningatar puolestaan kirkuu: ”Kuolemantuomio ensin, sitten vasta päätös!” (LILP 111–127.) *Liisan seikkailuissa peilimaailmassa* kuningattaren nurinkurinen periaate viedään huippuunsa. Peilimaailman käänteisessä elämänmenossa rangaistus kärsitään ensin, sen jälkeen seuraa oikeudenkäynti ja ”rikos tulee tietysti viimeiseksi”. (LILP 198–199.)²⁷

²⁷ Myös *Hunting of the Snark* eli *Kraukijahti* sisältää nurinkurisen logiikan mukaan etenevän oikeudenkäynnin, jonka tolkuttomuus selittyy sillä, että se on uni (kuten Liisan kaikki seikkailutkin). Siinä syytetään lättikarkurisikaa, tosin kukaan ei tiedä, mistä. Silti: ”Oman kannan päätti joka ainut valamies / jo kauan ennen syytteen lukemista.” Krauki (*Snark*) on alussa sian puolustaja ja toteaa, että tällä on alibi. Krauki hoitaa kuitenkin myös tuomarin ja kykenemättömän valamiehistön tehtävät ja ilmoittaa oikeuden päätöksen: ”Valamiesten korviin kaikui sana ’SYYLLINEN’!” Sika tuomitaan maastakarkotukseen ja sakkoihin, mutta lopuksi vanginvartija ilmoittaa sen

Juuri näin toimii myös *Poltetun oranssin* maailma. Marinan tuomio – tyttö on hullu, hoidon tarpeessa – on langetettu jo ennen kuin häntä itseään on kuultu. Sen jälkeen seuraavat usein piinallisetkin kuulustelut tohtorin vastaanotolla, huipentuen ahdistavaan kuulusteluun suuren pöydän ääressä. Lopulta Marina tekee rikoksen, kun hän sytyttää kotinsa palamaan. Eräällä vastaanotolla käy ilmi, että rangaistuksen Marina on saanut jo kahdeksanvuotiaana: äiti on kurittanut häntä ankarasti ja julmasti seksuaalisesta kanssakäymisestä pojan kanssa – ”rikos”, johon Marina syyllistyy vasta lähes kymmenen vuotta myöhemmin, silloinkin pakotettuna.

Alfred Liede (1963, 201) tulkitsee, että Carrollille ihmisen elämä – olemassaolo – on rangaistus. Ennen kuin ihminen ehtii tehdä ainoatakaan rikosta, tämä rangaistus sälytetään hänen kärsittäväkseen, ja sen jälkeen hän seisoo mielivaltaisen ja karmean oikeuden edessä koko elämänsä. Samankaltaisia tulkintoja Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta tekee Tuula Hökkä, joka kirjoittaa: ”[N]aiseksi syntyminen suorastaan predestinoi elämän inhottavaksi ja rikoksen ja väkivallan ympäröimäksi. Uutta elämää synnyttävänä nainen jatkaa olemassaolon rikosta[...]” (Hökkä 2004, 103.) *Poltetussa oranssissa* ihmiselämä ylipäätään näytetään tässä mielettömässä valossa – mutta osoitetaan myös, että ”oikeus” kohtelee julmemmin naisruumissa elävää ihmistä.

Sama teema toistuu usein balladeissa. Kaarina Sala (1979) ottaa esimerkiksi vanhan skotlantilaisen balladin Mary Hamiltonista, josta Aale Tynni on runoillut muunnelman ”Mary Hamilton, joka kuoli hirsipuussa Maria Stuartin aikana”. 1500-luvun tunnettu balladi kertoo aluksi (säkeistöissä 1–5) huhun Mary Hamiltonin luvottomasta suhteesta kuningattaren puolisoon, suhteesta syntyneestä lapsesta ja lapsen surmaamisesta. Säkeistöt 6–10 sisältävät oikeudenkäynnin ja tuomitsemisen. Runon loppu, lähes puolet koko tekstistä, käsittelee Mary Hamiltonin tunteita hirsipuun juurella kuolemaa odottaessa. Sala viittaa Coffiniin, jonka mukaan hirsipuun juurella -jakso on siis balladin laulajien mielestä ollut tärkeintä ja kiinnostavinta aineistoa, koska se on ajan saatossa kokonaisimpana säilynyt. Se sisältää balladin tunneytimen: laki mitätöi nuoruuden ja kauneuden ja toteuttaa ainoastaan vahvemman oikeuden. Teemaa varioineena esimerkkinä uudemmissa balladeista Sala mainitsee Arvo Turtiaisen ”Balladin Hermannin ruususta”; sekin näyttää ”vahvemman oikeudella turmellun nuoren naisen kohtalon”. (Mt., 144–145.) Niin tekee myös aiemmin esitelty ”Kaarinan veri” -balladi. Kaarina koetaan uhaksi yhteisössä vallitsevalle järjestykselle, minkä vuoksi hänet raivataan vahvemman oikeudella pois tieltä – tekaistuvin syytöksin. Analogia Marinan kohtaloon on ilmeinen.

olleen kuolleena jo ”pari kolme vuotta”. (Carroll 2013, 45–48.)

Vahvemman oikeudella turmelluksi voi tulkita myös Büchnerin *Woyzeckin* nimihenkilön. Kuten Marina on uuden psykiatrisen hoitomuodon koekaniini, niin Woyzeckin henkeä ja ruumista pitää testikaluuinaan samaten pelkäksi ”tohtoriksi” kutsuttu tiedemies. Woyzeckin on syötävä yksinomaan herneitä tutkimuksen vuoksi. Hän riutuu nälässä, mutta tohtori suunnittelee tieteen vallankumousta Woyzeckin ruokavalion ja virtsanäytteiden perusteella. Kun Woyzeckilla on mielenterveydellisiä ongelmia, kuten ”ilmeinen aberratio mentalis partialis, hyvänlaatuinen, varsin kauniisti kehittynyt aistiharha”, niin se ei kiinnosta ketään hänen vointinsa kannalta – siis siitä näkökulmasta, että hän on kärsivä ihminen. (Büchner 1984, 164–166.) Woyzeck kiinnostaa tohtoria ainoastaan tieteelle alistettuna objektina, ilmiönä:

WOYZECK: [...] Kaunis ilma, herra kapteeni. Näettekö: luja järeä taivas, tekisi mieli iskeä siihen väkipyörä ja hirttäät itsensä... heilua vain ajatusviivan vuoksi kahden mahdollisuuden välillä, Kyllä ja taas Kyllä – ja Ei. Herra kapteeni, Kyllä ja Ei? Kumpi on kumman syytä, Kyllä vai Ei? [...]

TOHTORI: Ryntää hänen jälkeensä. Lisää oireita! Palkankorotus, ilmiö Woyzeck, palkankorotus! (Büchner 1984, 168.)

Woyzeck näyttäytyy *Poltetun oranssin* intertekstinä jo asetelmansa ja sanomansa puolesta. *Woyzeckin* nimihenkilö on mieleltään järkkynyt herkkäluontoinen mies, joka Mannerin (1962, 341) sanoin ”tehdään hulluksi”, sortuu rikokseen (murha) ja tuomitaan mestattavaksi (Büchnerin luonnoksissa ja hänen innoittajanaan toimineessa todellisessa tapauksessa sekä Mannerin lisälehdissä eli *Santakujan Othellossa*). *Poltetun oranssin* keskushenkilö on puolestaan mieleltään järkkynyt herkkä nuori nainen, joka häntä hoitavan tohtorin sanoin ”tehdään hulluksi” (PO 107), sortuu rikokseen (murhapolton yritys) ja tuomitaan mielisairaalaan. Manner on pannut sekä *Santakujan Othellon* että *Poltetun oranssin* päättymään tuomion langettajan monologin ikkunan äärellä. Nuo miehet edustavat järjestelmää, jossa vika on; joka ihmisen tekee hulluksi. Manner onkin todennut ensimmäisen *Woyzeck*-käännöksensä yhteydessä, että ihmistä ei voi muuttaa, on muutettava systeemiä (Moster 1995, 104). Annina Ylä-Kapee (2014, 347) on havainnut monille hulluuskertomuksille tyypilliseksi sen, että hulluina eivät näyttäydy suinkaan ne henkilöt, joita teoksen maailmassa pidetään hulluina, kuten mielisairaalapotilaat. Sitä vastoin heitä hoitava systeemi – esimerkiksi mielisairaala yhteiskunnan pienoiskuvana – kuvataan hulluksi. Ylä-Kapee kysyykin, mitä voidaan pitää normaalina, jos termin pakkovoimin määrittävä systeemi on itse hullu (mt., 348). Sama kysymys aktivoituu *Poltetussa oranssissa* ja *Santakujan Othellossa*.

Vaikka ”systeemillä” on molemmissa näytelmissä kasvot, ne ovat väsyneet ja välinpitämättömät. *Santakujan Othellossa* päätösvallan omaava tuomari Memme nukkuu koko oikeudenkäynnin ajan;

hän havahtuu vain lopussa sanomaan: ”Syyllinen.” Tämä olisi koomista, ellei olisi traagista – oikeudenkäynnin koomis-traaginen mielettömyys lähestyy absurdismia. Tuomarin nukkuessa varsinaista valtaa käyttää aggressiivinen syyttäjä Schnautzer – kuten *Poltetussa oranssissa* rouva Klein. Rouva komentaa tohtorin sulkemaan tytön mielisairaalaan ja tohtori tottelee piirrellen poissaolevana kukkasia. Tohtori käyttää valtaansa sulkea ihmisiä mielisairaalaan ja altistaa heitä kouristusruiskeille ”väsyneesti” (PO 105), ikään kuin paremman ratkaisun puutteessa, tai koska on helpointa pysytellä vanhoilla urilla. Balladin ja *Santakujan Othellon* (51–53) käsitteistön mukaisesti hän toteuttaa kohtaloaan olla ”ylin silpoja” (Woyzeck käyttää nimitystä väkivaltaisesta Jumalasta, joka uhraisi poikansa) – absurdin draaman kehyksessä hän on tahdoton sätkynukke mielettömän maailman mekanismissa.

Woyzeck oli ensimmäinen tragedia, jonka päähenkilönä oli köyhä ja ei-ihanteellinen kansanmies, harhainen sotilaspalvelija, joka elää toisten ohjailtavana. Manner luettelee vuonna 1962 ilmestyneessä esseessään ”Draamallinen ja historiallinen Woyzeck”, missä kaikessa Büchner oli edelläkävijä: hän oli varhainen realisti, ekspressionismin ja surrealismin ennakoija, toi ensimmäisenä näytelmiinsä lääketieteellistä psykologiaa, monistista logiikkaa, ”kohtia jotka viittaavat eleiden teatteriin” (vrt. absurdin puhdas ja abstrakti draama) sekä ”chansonia ja balladia sata vuotta ennen Bertolt Brechtiä”. (Manner 1994, 119.)

Manner (1994, 125–127) kutsuu *Woyzeckia* ”draamalliseksi balladiksi” ja tulkitsee näytelmäfragmentin seuraavan jyrkkine siirtymineen kansanballadin rakennekuvioita. Balladinomaista siinä on myös vääjäämättömästi kohti hirveää tragediaa etenevä juoni. Salan (1979, 148) huomio siitä, kuinka balladin maailmassa pienikin hairahdus saa suuret seuraukset, kun kysymys on yhteisön vaaliman menettelyn rikkomisesta, toteutuu Marinan tarinassa: hänen tuhoonsa johtava kierre saa alkunsa ensin varsin harmittomasta kapinoinnista kotioloissa ja koulussa. *Woyzeck* sisältää myös naisen tuhoutumisen hairahduksen seurauksena: Marie menettää henkensä pidettyään peliään rykmentinrumpalin kanssa, sillä Woyzeck tappaa Marien mustasukkaisuudesta aiheutuneiden harhaisten äänten käskystä. *Woyzeckissa* – ja *Santakujan Othellossa*, joka täydentää tarinan oikeudenkäyntiin ja mestaukseen saakka – heikompi turmellaan vahvemman oikeudella moninkertaisesti. Tohtori asemaltaan vahvempana riuduttaa ja esineellistää Woyzeckin, rykmentinrumpali fyysisesti vahvempana pieksää hänet. Woyzeck fyysisesti vahvempana tappaa Marien, oikeudenhaltijat yhteiskunnan vahvimpina tapattavat Woyzeckin. *Santakujan Othellon* epilogissa jäljellä ovat haavoittuvimmat, ne, joiden kohtalosta kukaan ei piittaa: Woyzeckin pieni poika ja vanha halvaantunut äiti.

Oikeudenkäyntiteeman yhteydessä ei voida sivuuttaa Franz Kafkaa, joka on linkki nonsensisen ja absurdin kirjallisuuden välissä. Neil Allan (2009) korostaa Kafkan hämmentävän ja uhkaavan maailman yhteyksiä Carrollin outolakiseen ihmemaahan: aivan kuin Liisan läsnäolo ihmemaassa todistaa (Mörököllin lausuman mukaan), että Liisa on hullu, niin *Oikeusjutun* Josef K:n esiintyminen tuomioistuimen edessä todistaa, että hän on syyllinen. Merkittävimmäksi eroksi Kafkan ja Carrollin välillä Allan nostaa sen, että Liisa näkee unta – hänellä on painajaistensa jälkeen tilaisuus palata normaaliin, miellyttävään, järjestäytyneeseen maailmaan – Josef K ja muut Kafkan henkilöt ovat alusta alkaen ”ihmemaassa”, eikä vaihtoehtoista maailmaa ole. (Mt., 164–168.)

Tässä suhteessa Mannerin ja Büchnerin maailmat ovat pikemmin Kafkan kuin Carrollin sukulaisia. Mielivaltaisten hallitsijoiden käsissä oleva maailma on ainoa vaihtoehto – ainakin sen heikoimmille jäsenille. *Poltetussa oranssissa* on kiinnostava kohta, jossa tohtori kulkee Liisan tavoin peilin läpi – mutta ei peilimaailmaan vaan sieltä *pois*. Tämä tapahtuu Marinan hallusinaatiokohtauksessa, jossa esiintyvät ensin Marina ja tohtori rakastavaisina. Heidän keskustelunsa päättyy siihen, että Marina alkaa kääntyä ympäri. Tohtori huutaa: ”Älä käänny! Älä katso taaksesi!” Marina kääntyy kuitenkin ja ”*kulkee kuin unissakävijä vastakkaiseen suuntaan*”, jolloin tohtori katoaa peiliin. (PO 84.) Tilanne allusoi myyttiin menehtyneestä Eurydikestä, jonka hänen puolisonsa Orfeus sai ihanan musiikkinsa ansiosta noutaa manalasta takaisin. Ehtona oli, että Orfeus ei saisi katsoa taakseen. Kun hän kuitenkin vilkaisi, seuraako Eurydike häntä, rakastettu katosi ja oli ikiajoiksi menetetty. (Ks. esim. Hämeen-Anttila 2007, 71.) Myyttiä on käsitelty samalla tavoin peilimotiivin kautta Jean Cocteau elokuvassaan *Orphée* (1950), jossa kuoleman maahan kuljetaan katoamalla peiliin. Tohtori ja Marina joutuvat peruuttamattomasti eri maailmoihin. Tohtori pääsee peilin lävitse pelastuen siten ”manalasta” tai ”peilimaailmasta”, jonne Marinan on jäätävä, näkemään kammottavia uniaan. Niissä linnuksi naamioitunut äiti nauraa kaameasti ja tekee mielivaltaisia, järjettömiä tekoja, aivan kuin ihmemaan olennot: aikoo lyödä tyttöä tuolilla, mutta pukeekin sen jalkaan sukan, pujottaa sateenvarjon kahvan miehensä kaulaan ja vetää tämän mukanaan pois. (PO 85.)

Santakujan Othellon päättävään syyttäjän monologiin Manner on sijoittanut ilmeisen viittauksen Kafkan *Oikeusjuttuun*: ”No, oikeusjuttu jatkuu, ei se Woyzeckiin päättynyt, kohta saan käsiteltäväkseni uuden saatanan.” (SO 58.) Repliikissä ”oikeusjuttu” kuvastaa oikeudenkäynnin päättymätöntä prosessia. Oikeus jauhaa jauhamistaan, ihmiset joiden kohtalot siellä ratkaistaan, ovat ”käsiteltäviä” ja ”saatanoita” – kuin statistteja aina saman kaavan mukaan etenevässä näytännössä. Huomattavaa on, että Mannerin *Tässä matkassa* on ”Oikeusjutuksi” nimetty runosarja

Ruth Ellisin teloituksesta (KHK 130–135).²⁸ Siinä hirtetään nainen, joka on tappanut hänet pahoinpidelleen ja siten yhteisen lapsen keskenmenon aiheuttaneen miehen – jo 1950-luvulla Manner on siis käsitellyt moninkertaista heikomman tuhoamista väkivallan oikeutuksella. Yksilöt ovat julmia, mutta julmimpana ja epäoikeudenmukaisimpana näyttäytyy aina oikeuslaitos.

6.2 Abrakadabra: Marinan runot

Poltetun oranssin kielellisessä runsaudessa on vielä eräs merkittävä osa-alue, jota en ole aiemmin käsitellyt. Marinalta, jonka puhe on näytelmässä vilkkaan mielenkiinnon ja tulkinnan kohde, esitellään myös kolme runoa, joita toisten henkilöhahmojen toimesta kommentoidaan, vähätellään ja analysoidaan. Ensimmäinen on äidin löytämä, joskus aiemmin kirjoitettu uskonnollinen runo, joka alkaa näin: ”Hyvä Jumala anteeksi anna/ sillä minä olen takkuinen karva/ Hyvä Jumala tukista minua/ sillä minä en tukkaani kampa.” (PO 15.) Rukousmainen teksti tavoittelee säännöllistä rytmiä ja riimitystä, mutta ei aivan tavoita kumpaakaan.

Toisen runon Marina kirjoittaa omalla latinaa muistuttavalla kielellään, kun tohtori pyytää häntä vastaanotolla kirjoittamaan itsestään. Ensimmäiset säkeet kuuluvat näin: ”Mentus nudros nuachtus magna/ Montos tondros tandras tecta”. Ja viimeiset: ”Isson sensum essim selta/ Ardientum idontum delta.” Rytmi on nyt puhdasta trokeeta, mutta merkityksestä ei saada selkoa. Tohtori on pettynyt saamaansa tuotokseen: ”Runo. Ja abrakadabraa. Ai saakeli.” (PO 23–25.) Kolmannen runon Marina lähettää tohtorille näytelmän lopussa mielisairaalasta. Se alkaa: ”Niin kuin kuolleet lehdet putoavat puista,/ niin putoavat sielut ikuisuuteen.” Ja tohtori, hänen kielenkäyttönsä kommentoija, arvioi: ”Sehän on melkein kuin jonkun mystikon kynästä.” Runo päättyy erikoisiin, liki surrealistisiin kuviin: ”Mutta vesi on tehty kukista/ Puro tule takaisin kotiin.” (PO 101–102.)

Marinan runot etenevät hapuilevasta mitallisuudesta tiukkaan kaavaan ja lopulta vapaaseen muotoon. Ensimmäisessä runossa hän tuntuu tavoittelevan sekä merkitystä että rytmiä, koettaa toisin sanoen sopeutua valtakulttuurin kielivaatimuksiin. Sopeutumisen vaikeudesta tulkitsen alun sisällönkin kertovan: runon minä kokee olevansa ”takkuinen karva” ja ansaitsevansa tukistusta, ”koska minä en tukkaani kampa”. Balladeissa hiukset ovat aivan keskeinen naista määrittävä tekijä: vaaralliset liminaalinaiset viekoittelevat miestä kampaamalla hiuksiaan, kotipiiriin

²⁸ Ruth Ellis oli todellinen henkilö, joka hirtettiin Englannissa 13.7.1955. Humanistisena sivistyksen keskuksena pidetyn valtion langettama kuolemantuomio herätti suurta huomiota ja suuttumusta. (Ks. Hökkä 1991b, 69.) Hökän mukaan Manner asettui ”Oikeusjuttu”-runoelmallaan ”kuolemantuomion arvostelijaksi ja instituutioiden logiikan uhriksi jäävän yksilön ja naisen puolestapuhujaksi” (mt., 70).

nainen sitoo hiuksensa kiinni (Grünthal 1997, 146). Marinan runossa hiukset eivät asetu kumpaankaan muottiin vaan jäävät kokonaan hoitamatta: ”minä olen takkuinen karva” -säkeen voikin tulkita puhujan irtisanoutumiseksi tarjolla olevista naisrooleista – mutta samalla hän kokee juuri siksi tarvitsevansa kuritusta. Takkuiset hiukset assosioituvat kelvottomuuden tunteeseen nimenomaan naisena.

Rukousrunon alku viittaa siis balladiin, mutta sen loppu merkityksellistyy toisen lajin, nimittäin absurdin draaman, valossa. Tällä tavoin runo jatkuu:

Jeesus rakas pelastaja
pelasta itsesi ristinpuusta
äläkä välitä mistään muusta
minä olen Pelastusluutnantti
ja pelastan itse itseni.
(PO 15.)

Marinan äidin mielestä runo on ”töherrys” ja ”mokoma hokema”, mutta tohtori luennoi pitkästi skitsofreenikkojen arvaamattomasta kirjoitustyylistä. Hän kutsuu runon tyyliä ”mekanisoituneeksi” ja ”pöhöttyneeksi” (PO 16) viitaten jälkimmäisellä mahdollisesti kliseytyneisiin ilmauksiin (”Jeesus rakas pelastaja”, ”ristinpuu”), edellisellä riimien kuluneisuuteen (puusta / muusta) ja puolinaisuuteen (luutnantti / itseni). Tyylin toisteisuus ja paikallaanpolkevuus – esimerkiksi ”pelastamisen” toistuminen eri muodoissaan neljä kertaa viiden rivin sisällä – noudattaa juuri absurdin draaman konventioita. Tohtori jatkaa fiktionsisäistä analyysia ja tulkintaa: hän arvelee Marinan kaltaisten skitsofreenikkojen kirjoittavan ”sydämensä pohjasta, tunnusmerkein, kuin heidän kynässään olisi verta”. (PO 16.) Muutaman rivin perusteella hän arvioi varman oloisena sekä tekstiä että sen kirjoittajaa, jota ei ole koskaan tavannut. Lopuksi hän pohtii runon sisältöä:

Ja joskus tyylin paisuvaisissa voi olla yllätys: ajatus – ja tässäkin voi olla (*kohottaa paperia*): ”Pelasta itsesi ristinpuusta... minä pelastan itse itseni.” [...] Ehkä pelastusajatus loukkaa häntä – hänen päähänsä ei mahdu että joku toinen voisi sovittaa hänen syntinsä. Ja tuo syntipukkiajatushan onkin tyystin pakanallinen, silkkaa primitiivistä pelastusmagiaa, kyllä se minuakin hirvittää, on hirvittänyt aina. (PO 16–17.)

Tämä runo esitellään näytelmän avauskohtauksessa, ja se saa melko paljon painoarvoa – se myös erottuu erilaisuudessaan, sillä uskonnollista diskurssia *Poltetussa oranssissa* ei juuri ole. Runon voikin ajatella eräänlaiseksi tulkintaohjeeksi draaman jatkoa, koko tarinaa, ajatellen. Marinan tarina on Kristus-kertomuksen muunnelma, (kapinallisen) yksilön uhraaminen yhteisön hyväksi – tai ainakin yhteisön painostuksesta. Lopussa tohtori tuo selväsanaisesti esiin mielipiteensä tytön uhriudesta: ”Olette jo uhrannut tyttärenne, ei maksa vaivaa uhrata enää enempää.” (PO 99.) Äiti

uhraa tyttärensä niin kuin vallitsevan kulttuurin arkkitekstissä isä poikansa. Välillisesti tuomion antaa tohtori, joka välttelee vastuuntuntoa kuin Pontius Pilatus.

Myös *Huomenna hän tulee* -näytelmän alussa pohditaan ristiltä pelastumista. Vladimir eli Didi kertaa, kuinka ”Vapahtajan” kanssa samaan aikaan ristiinnaulituista ryöväreistä kumpikaan ei pelastunut kuolemasta, mutta toinen pelastui kadotuksesta, ja toisaalta yhden evankelistan mukaan toinen pelastui kuolemastakin. Tekstien ristiriitaisuus nousee oikeastaan vielä varsinaista pelastusproblematiikkaa tärkeämmäksi. (HHT 14–16.) Myöhemmin Didiä ja Gogo epäillään ryöväreiksi, jolloin puu, jonka juurella he odottavat Godot'ta vapahtamaan heitä jos ei muusta niin loputtomasta odotuksesta, vertautuu yhä selvemmin ristinpuuhun²⁹. Godot onkin usein tulkittu vapahtajaksi tai Jumalaksi (ks. esim. Esslin 1980b, 56).³⁰

Intertekstuaalinen yhteys ohjaa lukemaan Marinan pelastusrunon absurdiin draamaan linkittyväksi. Absurdismiin se sitoutuu myös irtisanoutuessaan uskonnollisista totuuksista. *Huomenna hän tulee* näyttää Godot'n odottamisen absurdina pakkona, jota parempana vaihtoehtona henkilöt pitävät vain itsemurhaa (Esslin 1980b, 56–57). Kyse on jälleen ihmiselämän mielettömyyden kuvauksesta: niin kauan kuin ihminen elää, hänen on koetettava uskoa, etsiä merkitystä – vaikka ”Godot” ei koskaan antaisi kuulua itsestään. Sama sanoma välittyy *Santakujan Othellon* epilogista, jossa Woyzeckin jälkeenjääneet omaiset, halvaantunut vanha äiti ja pieni poika, keskustelevat.

KRISTIAN: Miksi Jumala on meille niin paha?

MUORI: Ei Jumalaa voi syyttää ihmisten pahoista teoista.

KRISTIAN: Entä jos Jumalaa ei olekaan? Jos hän on kuollut?

MUORI: Jumalan voi kohdata missä tienhaarassa tahansa, ja hän puhuttelee aina, vaikka on itse kuuro. (SO 60.)

Muorin Jumala näyttää kauhistuttavalta: hän puhuttelee ihmistä aina, missä tahansa – mutta ei kuule mitään, eikä häntä voi syyttää mistään. Suhde on yhtä yksipuolinen kuin Didin ja Gogon suhde Godot'hon: he ovat riippuvaisia hänestä, he eivät tiedä, mitä hänestä odottaa, mutta ovat valmiit ottamaan vastaan, mitä tuleekin. Marina koettaa runossaan riuhtaista itsensä irti tällaisesta kiitollisuuteen pakottavasta riippuvuussuhteesta: hän väittää eksistentiaaliseen henkeen pelastavansa itse itsensä – mutta näytelmän edetessä käy selväksi, että siihen hän ei kykene.

²⁹ Didi ja Gogo yrittävät jopa hirttäytyä puuhun – tällöin he heittäisivät (ristin)puussa riippuen henkensä ja kokisivat vapahduksen odottamisesta. He eivät kuitenkaan onnistu.

³⁰ Jopa Godot'n nimi on nähty englannin 'Jumalan' ('God') ranskalaiseksi diminutiivimuodoksi – mallia Charles–Charlot. Esslin (1980b, 49) huomauttaa, että Charlot on nimi, jolla Chaplin tunnetaan Ranskassa. Niinpä Godot assosioituu paitsi Jumalaan myös kulkurihahmoon, johon viittaa myös jokaisen näytelmän henkilöahmon asuun kuuluva knalli.

Absurdismissa ei ole pelastusta.

Seuraavassa runossaan Marina näyttää hylkäävän merkitysfunktion, mutta jäsentää sanottavansa trokeemitan avulla. Tohtori määrittelee: ”Skitsofreniapotilaat saattavat kirjoittaa tolkuttomia runoja, joissa muodollinen kuri on hyvin säilynyt, mutta ajatuksesta ei ole mitään tietoa, ja jotka ulkonaisesti muistuttavat lastenkieltä tai latinaa.” (PO 24.) Runon tulkintakehyksessä on syytä muistaa tohtorin kommenttina käyttämän ”abrakadabran” alkujaan aramean kielestä tuleva merkitys: ”luon sanoillani”. Taikasana – vanha loitsu, jolla torjuttiin sairauksia – ohjaa lukijaa näkemään sanojen maagisen tehtävän asioiden nimeäjänä; magian toinen puoli on se, että jos nimeä ei käytä, lakkaa nimetty asiakin olemasta. (Ks. ja vrt. Shapiro 2007, 181.) Merkitsevän puheen hylkäämisessä voi Marinankin tapauksessa nähdä tällaisen todellisuuden torjumisen tai kieltämisen elementin. Vaikka samaansa tekstiin pettynyt tohtori ei käytä ”abrakadabraa” taikasanana vaan nykyaikaisessa merkityksessään ”hölynpöly”³¹, sanan molemmat merkitystasot aktivoituvat tekstissä. Tällä kertaa siis tohtori ottaa konservatiivisen Liisan tehtävän paheksua ja kummeksua käsittämätöntä puhetta – hölynpölyä – nonsensea. Latinalta kuulostava runo ei välttämättä olekaan sairasta psykoottista kieltä, kuten tohtori kyseenalaistamatta olettaa, vaan luovaa, kokeilevaa nonsensea³². Lecerclen (1994, 68) mukaan nonsensin kielessä vaikuttavat hierarkkiset tasot ja kompensaaion laki. Tässä runossa semanttista tyhjyyttä ei kompensoida ”hyperkorrektilla syntaksilla” kuten hän esittää nonsensissa usein tapahtuvan – sillä latinaa muistuttavista säkeistä syntaktiset piirteetkin on häivytetty – vaan hyperkorrektilla runomitalla. Rytmii ja riimi säilyttävät kurin ja järjestyksen, vaikka semantiikka on villiintynyt – kurinalaisuuden ja vapauden tasapaino on nonsensissa olennainen (ks. mt.).

Semanttinen tyhjiys Marinan säkeissä on olettamus, joka saattaa kuitenkin osoittautua vääräksi. Luvussa 3.2 esitin, kuinka nonsensille traditionaalinen tapa käyttää teksteissä epäaitoja uudissanoja (siis saman kielen olemassa olevia, mutta marginaalisen käytön vuoksi tuntemattomia sanoja) muuntuu *Poltetussa oranssissa* epäaidoksi siansaksaksi – tässä: epäaidoksi abrakadabraksi. (Vrt. Lecerclen 1994, 28–29.) Sanakirjan avulla sain selville, että Marinan näennäisen merkityksettömässä runossa vähintäänkin seuraavilla sanoilla olisi merkityksensä aidossa latinan kielessä: *Mentus* viittaa mieleen, *magna* suureen; *tecta* merkitsee koteja ja suoja; *sensum* on ajatuskyky, ymmärrys ja tunto. ”Abrakadabrainen” runo sisältääkin siis varsin merkityksekkäitä sanoja näytelmässä käsiteltyjen teemojen kannalta. Jos vielä *ardientumilla* viitataan tulipaloon, kuten saattaa olla mahdollista (*ardeo* = palaa, hehkua, olla tulessa), runo sisältää vihjauksen jopa näytelmän

³¹ Turtia, Kaarina 2001 *Sivistyssanat*. Helsinki: Otava. Hakusana ”**abrakadabra** [...] nyk. sekava ilmaus, hölynpöly”.

³² Nonsensin ja skitsofrenian kielet muistuttavat läheisesti toisiaan, kuten esimerkiksi Lecerclen (1994, 208) on todennut.

loppuratkaisuun. Se noudattaa Tiggessin (1988, 47) luonnehdintaa, jonka mukaan nonsense samanaikaisesti sekä torjuu syvempien merkitysten olettamisen että houkuttaa etsimään niitä pinnan alta. Runo on tulkittavissa viime kädessä kapinaksi: kirjoittaja ei halua alistua tarkasteltavaksi, mutta sijoittaa tekstiinsä kuitenkin piilomerkityksiä, kuin niitä ymmärtämätöntä vastaanottajaa pilkaten.

Kolmannen runon kommentointi teoksen sisällä noudattaa samaa kaavaa kuin edellistenkin. Ensin runo mitätöidään: apulainen kertoo kieltäneensä Marinaa kirjoittamasta tohtorille ”kaikenlaista roskaa”. Tohtori reflektoi runoa lyhyesti. Hänestä ensimmäiset säkeet ovat ”melkein kuin jonkun mystikon kynästä”, ja hän sanoo hulluudessa olevan paljon myös kauneutta. Hän selittää siis tämän runon, kuten edellisetkin, kirjoittajan sairauden kautta. Hän vertaa runoja kirjoittavaa Marinaa potilaaseen, joka sai kamalia karjumiskohtauksia – ”nuo ovat automaattisia liikkeitä, olkootpa sitten puhetta tai kirjoitusta”. Kommentti automaattisista liikkeistä viittaa paitsi skitsofreniaan myös surrealistien automaattikirjoitukseen. Marinankin kerrotaan kuvanneen runon syntymistä kuin tahdosta riippumatta: ”En minä sitä kirjoittanut, kirjoitushermo kirjoitti sen minussa.” (PO 102.) Tämän voi tulkita automaatioksi, kuten tohtori tekee – tai oman kirjoittajanäänen löytämiseksi: Marina sallii viimein itselleen omanlaisensa ilmaisun, vapautuneen rytmin ja vapaasti assosioivat kuvat.

Mielisairaalassa surupaperille kirjoitettu runo kuuluu kokonaisuudessaan seuraavasti:

Niin kuin kuolleet lehdet putoavat puista,
niin putoavat sielut ikuisuuteen.
En ole kuullut elämästäni mitään
pitkään aikaan Mikaelilta.
Silmänräpäys rakkautta
partasi oli niin lämmin
Mutta vesi on tehty kukista
Puro tule takaisin kotiin.
(PO 101–102.)

Kahden jälkimmäisen säeparin voi nähdä jossain määrin toteuttavan surrealistista assosioivaa etenemistapaa. Kuten nonsense, myös surrealismi ammentaa unesta, alitajuisesta ja hulluudesta – mutta nonsense järjestää aineksen tietoisesti nonsensiseksi tekstiksi, kun taas surrealismi ei millään lailla patoa mielikuvien virtaa. Vapaimmillaan assosioiva kirjoittaminen näyttäytyy automaattisena. (Tigges 1988, 116–120.) Laakso (2014b, 96) on tiivistänyt surrealistisen olevan ”ylirealistista”, siinä mielessä että se pyrkii kuvaamaan ”todellisuuden ylimääräisiä kerroksia, jotka totutut ajattelun ja jäsentämisen tavat ovat meiltä kätkeneet”. Tällaisen ylirealistisen unilogiikan mukaiseksi voi nähdä varsinkin säkeen ”Mutta vesi on tehty kukista”. Sen todellisuustasoksi tarjoutuu kuva

vedenpinnasta täynnä kukkia – ulpukat kiehtovat Marinaa erityisesti (ks. PO 38–39). Tämän realistisen kuvan surrealistinen toisin näkemisen tapa käsittelee niin, että kukat ja vesi sulautuvat yhdeksi aineeksi: kukat ovat veden ainesosa.

Runon kokonaistulkinnan kannalta surrealistinen lukutapa ei kuitenkaan ole erityisen hedelmällinen. Koruton, lakoninen tyyli ja aihevalinnat viittaavat enemmän balladirepertoarin hyödyntämiseen. Ensimmäinen säe pari puhuu kuolemasta – ja sitä kautta elämästä – hyvin balladinomaisesti. Ihminen on hauras kuin kuihtuva lehti, riippuen elämässä vain hennon lehtikannan varassa. Elämästä kuolemaan ja ikuisuuteen siirrytään yhtäkkiä, vaivatta. (Vrt. Grünthal 1997, 36.) Toisen säe parin merkityksellisyyden balladilajin valossa esitin jo luvussa 4.1.2: Marina suhteutuu mieheen, elämänsä subjektiin, ja on itse kenties vain tämän mielikuvitusta. Kolmas säe pari liittyy runoon balladin suuren teeman, kaiken muun edelle menevän intohimon. ”Silmänräpäys rakkautta”, ohimenevä onnenhuuma, kohottaa elämän elämisen arvoiseksi – vaikka syökseekin naisen yleensä tuhoon (vrt. mt., 35).

Neljännän säe parin vesielementtiin liittyy balladien – myös *Poltetun oranssin* – keskeisintä, latautuneinta symboliikkaa, joka antautuisi useanlaisille tulkinnoille. Tässä runon alku asettaa kuitenkin vahvan tulkintakehyksen jatkolle: kyse on kuolemasta, jonka äärellä runon puhuja muistaa läheisyyden ja rakkauden – elämänsä, jonka antoi Mikaelille, eikä ole siitä enää kuullut. ”Mutta vesi on tehty kukista” on tässä yhteydessä tulkittava viittaukseksi hukuttautuneisiin naisiin; balladimaailmassa heitä riittää. Kukka naisen symbolina ja vesi häneltä kiellettyinä elementtinä sulautuvat yhteen. Grünthal (1997, 134) tuo esiin naisen ja veden myyttisiä yhteyksiä – *Kalevalan* viattomana hukuttautuvasta Ainosta Afroditeen, joka syntyi meren vaahdosta. Toisin kuin missään muussa kuolintavassa on naisen kuolemisen veteen mukana uudelleen syntymisen ajatus (mt., 67). Marinan runon päättävä säe ”Puro tule takaisin kotiin” onkin luettavissa kaipuuksi elementtiin, josta hänet on jo kerran ”pelastettu” pois (ks. tutkielman s. 45–46).

Tulkinta runosta kuoleman ja mahdollisen tai symbolisen uudelleensyntymän kuvauksena saa tukea replikoinnista. Runon tohtorille osoitettuna kirjeenä tuova apulainen kertoo, kuinka Marina väitti mielisairaalassa olevansa Poltettu oranssi. Marina Kleinista kysyttäessä hän vastasi tämän kuolleen. Hän näyttää siis kokeneen – henkisesti tai symbolisesti – kuoleman ja uudelleensyntymän. Runokirjeen ulkoasu viestittää surua ja kuolemaa:

Tohtori

[...] Hän on kehystännyt paperin mustilla viivoilla.

Apulainen

Niin, hän pyysi ensin surupaperia, mutta kun meillä ei ollut, hän teki surureunat itse.
(PO 101.)

Runon syntyprosessi ei näiden tietojen valossa vaikuta enää lainkaan surrealistien ja skitsofreenikoiden suosimalta automaattikirjoitukselta. Marina tähtää määrätietoisesti suruviestin kirjoittamiseen – kuolinviestit ja hautajaiskutsut on tuohon aikaan tapana lähettää erityisellä surupaperilla, ja kun sellaista ei sairaalasta löydy, hän valmistaa itse. Vastaanottaja ei runon viestiä näytä ymmärtävän, ja peräkkäiset säkeet vaikuttavatkin erilaisuudessaan irrallisilta. Balladikontekstissa ne saavat kuitenkin luontevan tulkintansa. On muistettava, että balladeissa kuolema merkitsee yleensä – silloin kuin kyse ei ole kostosta eli rangaistuksesta – ”ratkaisua elämän ahdistukseen, ikuista lepoa tai yhtymistä unelmaan ja rakastettuun” (Grünthal 1997, 36–37). Marinan runossa juuri kuolema ja unelma rakastetusta asetetaan rinnan. Grünthal jatkaa:

Onnea ei saavuteta maanpäällisessä elämässä; etenkin naisille onnellinen maanpäällinen elämä ei ole mahdollinen. Vasta kuolemassa balladi-ihminen kokee rakkautensa ja intohimonsa rikkumattomina, sillä silloin niitä ei uhkaa enää mikään. Kuolemaa ei määritä kristillisesti Jumalan läsnäolo, vaan autuas yhtyminen kadotettuun rakastettuun. (Grünthal 1997, 37.)

Tämän balladeihin sisäänkirjoitetun ajatusmallin kautta Marinan viimeinen runo käy ymmärrettäväksi. Lajin kautta tulkitseminen osoittautui hedelmälliseksi myös kahden muun runon kohdalla. *Poltetun oranssin* lajin määrittäminen absurdin draaman, nonsensen ja balladin risteymäksi sai runojen analysoinnista vahvistusta. Mielenkiintoista oli havaita, kuinka kauas tulkinnat veivät niistä tulkintamalleista, joita näytelmän henkilöahmojen repliikit tarjoavat. Niissä – samoin kuin luvussa 3.3 analysoimaani kissalaulua kommentoivissa repliikeissä – korostuu Marinan verbaalisten tuotosten arvioiminen tolkkutomiksi ja vähäpätöisiksi, ja kirjoittamisen vaikuttimena pidetään toistuvasti hänen sairauttaan. – Sairautta, jota ei koskaan lopulta diagnosoida: alun itsevarma termien pudottelu jää tohtorin kielenkäytöstä vähitellen pois, ja tilalle astuu haluttomuus sanoa mitään ratkaisevaa. Runojen analysointi ja tulkinta lajin kehyksessä tekee entistä näkyvämmäksi sen ohjelmallisuuden, jolla *Poltettu oranssi* muiden henkilöahmojen suulla tarjoilee lukijalle valmiita tulkintamalleja. Nämä perustuvat enemmän runojen kommentoijien ennakkokäsitykseen kirjoittajasta kuin itse runoihin. Lecerclen (1994, 100) termin tekstille ”tehdään väkivaltaa” (*faire violence au texte*) silloin, kun tulkinnat eivät lähde tekstistä itsestään vaan tuodaan siihen ulkoapäin. *Poltetussa oranssissa* väkivallan voi siis nähdä ilmenevän paitsi temaattisella ja verbaalisella (keskustelujen) tasolla, myös abstrahoidummin tekstin rakenteellisena osatekijänä.

Runojen analysoiminen kaunokirjallisina, lajiin sitoutuvina teksteinä nosti esiin rikkaampia ja motivoituneempia tulkintoja (kuin tekstissä muiden henkilöhahmojen välityksellä tarjotut) – ja korosti jälleen Marinan henkilöhahmon roolia koko näytelmän pienoiskuvana: hän ilmentää samoja lajityyppejä kuin *Poltettu oranssi* kokonaisuudessaan.

6.3 ”En ole neiti Klein, olen Poltettu Oranssi.”

Lajin ja intertekstuaalisuuden – tekstin rakentumisen ja tulkinnan – problematiikka näyttää tulleen jopa osaksi näytelmän tematiikkaa keskushenkilön kautta. Marinaa siteerataan, analysoidaan ja tulkitaan. Hänestä, hänen hulluutensa lajista, koetetaan päästä perille kirjoittamalla ja puhuttamalla. Koko tyttö on ympäristölleen kuin vaikeasti avautuva teksti – muut henkilöhahmot hermostuvat hänen ilmaistessaan itseään toisin kuin normaalilta informatiiviselta tekstiltä odottaisi: hän vaikenee, kun toiset vaativat vastauksia; hän yhdistelee ääniteitä mielivaltaisesti tai puhuu sanat lopusta alkuun; hän kirjoittaa runoja, joita kukaan ei ymmärrä; hän siteeraa kuuluisia säkeitä tai puhuu vieraskielisiä sanoja vaikkei niiden pitäisi kuulua hänen diskurssiinsa; toisaalta hän argumentoi terävästi, mutta sekään ei ole osa hänenkaltaisensa tekstin odotushorisonttia. – ”Toiseen lajiin” kuuluvat saavat puhua hämärästi ja siten, että muut eivät ymmärrä: esimerkiksi tohtorin kuva pelkästään kiillottuu senkaltaisesta kielenkäytöstä; se nostaa hänet toisten yläpuolelle. Marinan rinnastuessa tällä tavoin odotukset rikkovaan tekstiin hän rakentuu – kuten jo aiemmin olen esittänyt – *Poltetun oranssin mise en abyme*ksi, pienoiskuvaksi. *Mise en abyme*n keskeisimmäksi ominaisuudeksi on määritelty heijastus: pienoiskuva kahdentaa primaariteoksen, jonka osa itse on (ks. Rojola 1995, 33). Yhtäläisyysmerkkiä koko teoksen ja Marinan välillä korostetaan vielä näytelmän lopussa, kun Marinan kerrotaan sanoneen: ”En ole neiti Klein, olen Poltettu Oranssi.” (PO 103.)

Tällä tavoin näytelmä kommentoi ja ennakoiki itsereflektiivisesti tapaa, jolla sitä itseään mahdollisesti luetaan – ja osuu oikeaan: Marinaa vieroksutaan *Poltetun oranssin* fiktiivisessä maailmassa samalla tavalla kuin ensimmäinen ohjaajakandidaatti vieroi *Poltettua oranssia*. Aivan kuten teksti oli hänelle laadullisesti vieras eikä kielenkäyttö hänen mielestään sopinut näyttämölle (ks. Hökkä 2008, 67–68), on Marina laadullisesti vieras häntä ympäröiville henkilöhahmoille eikä hänen kielenkäyttönsä sovi sille näyttämölle, jolle hänet on asetettu.

Tekstinulkoisessa maailmassa *Poltettu oranssi* kuitenkin sai vastakaikua yleisöltä: siitä tuli suuri menestys, vaikka ensimmäiset kritiikit eivät olleet innostuneita. Myöhäissyksyllä 1969 *Aamulehden*

Parras eli Olavi Veistäjä, oltuaan läsnä normaalissa yleisöesityksessä ja koettuaan tunnelman katsomossa tihenevän erityislaatuisella tavalla, päätteli, että ”yleisö eli esityksen runoutena – se upposi siihen suoraan, tavallisen katsojan ei tarvinnut analysoida eikä arvioida, ja se oli hänen onnensa”. (Rajala 2001, 147.) Esityksen ohjaaja Lisbeth Landefort (2006) on kertonut käyttäneensä samantapaista intuitiivista lähestymistapaa toisten vaikeaksi kokemaan teokseen: ”En tiedä, ymmärsinkö tekstin, mutta tajusin sen ihollani.”

Kantaesityksen Tallinnan Draamateatteriin ohjannut Väinö Lahti (2008, 81) kertoo omasta tulkinnastaan: ”Halusin Marinassa kuvata taiteilijaa, joka ei itsekään tiedä olevansa taiteilija. Eikä kukaan hänen ympäristössään osaa sitä hänelle myöskään kertoa.” Lahti on siis nähnyt Marinan vaikeasti avautuvan tekstin runoudeksi, ja jos tarinan maailmassa muut henkilöahmot olisivat suhtautuneet häneen niin kuin Landefort tai Parraksen havainnoima yleisö *Poltettuun oranssiin*, kielenkäytön omalaatuisuus ei olisi johtanut konfliktiin. Sanataiteen voi kokea, sitä ei tarvitse ymmärtää, ja ainakin tunnustettu taiteilijan asema oikeuttaa poikkeavaan diskurssiin. Tästä todistaa myös tohtorin ja apulaisen lyhyt sananvaihto näytelmän lopulla:

Tohtori

[...] Minusta hullut ovat kaikkein mielenkiintoisimpia ihmisiä. Hullut ja – tehtäköön se myönnetyt – taiteilijat, ja lapset. Muiden elämä on pelkkää rutiinia. Hullut runoilijat ovat elämän kukka, sen täyteläisin teriö. (*Siteeraa*) ”Schönberg Scotus Schönberg Teneriffa Sulaco Venafro Seutu Olympoon.”

Apulainen

Mitä tohtori nyt?

Tohtori

Se oli Hölderliniä, Hölderlinin myöhäistuotannosta. Ja se jatkuu: ”Jacca Baccho Imperiali. Genua Larissa Syirian.” No miten hän nyt jaksaa?

Apulainen

Hölderlin?

Tohtori

Neiti Klein. (PO 102 – 103.)

Tohtorin alkaessa luetella omituista litaniaansa apulainen häkeltyy, ehkä hän luulee tohtorinkin tulleen hulluksi. Kuuluisan runoilijan nimen mainitseminen muuttaa käsittämättömän, kenties sekopäisyydestä kielivän litanian merkiksi sivistyneisyydestä. ”Se oli Hölderliniä”, tohtori lausahtaa selitykseksi – aivan kuin hän draaman alussa joutuu alentuvasti selventämään rouva Kleinille: ”Se oli saksaa.” (PO 18.) Hölderlin-keskustelu on merkittävä siinäkin mielessä, että se tuo Lahden mainitseman taiteilijuusteeman eksplikoitusti esille. Ensimmäisessä repliikissä rinnastetaan hullut ja taiteilijat – vaikka Marinasta ei puhuta, repliikki ohjaa ajattelemaan häntä: jospa hän olikin

taiteilija eikä hullu. ”Muiden elämä on pelkkää rutiinia”, tohtori sanoo. Juuri rutiineissa epäonnistumisen tai niistä kieltäytymisen vuoksi Marina on määritelty hulluksi. Tohtorin hahmo näyttäytyy draaman lopulla hyvin ironisessa valossa: hän ihailee hulluja runoilijoita, siteeraa sellaista, jonka tuntee kirjallisuushistoriasta, mutta on sokea identtiselle tapaukselle omassa kokemuspöörissään.³³

Viittaukset Hölderliniin lukeutuvat aktiiviseen intertekstuaalisuuteen (ks. Isomaa 40–43): ne sisältävät suoria sitaatteja, ja kirjailija mainitaan nimeltä moneen kertaan³⁴. Kuten Isomaa on esittänyt, aktiivisen intertekstuaalisuuden analyysi nostaa esiin tekstejä, ”joita teokset 'itse' kutsuvat tulkintakehykseen” – erotuksena lajitulkintojen esiin nostamille tekstiperheille. Hän korostaa lähestymistapojen tuottavan erilaista informaatiota teoksista. (Mt., 42–43.) *Poltetun oranssin* Hölderlin-viittausten kohdalla tämä näyttää pitävän paikkansa. Lajeihin keskittyvässä analyysissä kysymys taiteilijuudesta ei tullut suoraan esille. Selvä ja useaan kertaan toistettu viittaaminen Hölderliniin tuo Marinan taiteilijuuden uudeksi mahdolliseksi tulkintalinjaksi. Hölderlin ja Marina rinnastetaan – lainauksen lopussa vanha vitsi hän-pronominin viittaussuhteiden kustannuksella korostaa näiden kahden samuutta. Lisäksi tohtori alkaa siteerata Hölderlinin runoa luettuaan juuri hetkeä aiemmin Marinan runon ja keskusteltuaan siitä apulaisen kanssa. Marinan runo – jota tohtori pitää hulluuden eräänä ilmenemismuotona – toimii impulssina Hölderlinin siteeraamiselle. Runot ja runoilijat asetetaan rinnakkain.

Hölderlin-viittaus on lisäksi tulkittavissa vihjeeksi Marinan mahdollisesta tulevaisuudesta. Marinan elämään kirjoitetut asetelmat ja tapahtumat seuraavat hätkähdyttävän tarkoin Friedrich Hölderlinin elämää (ks. alaviite 33). Marinan myöhemmistä vaiheista ei näytelmässä kerrota, mutta Hölderlinin esiintuonti juuri siinä vaiheessa, kun Marina on suljettu mielisairaalaan, antaa lukijalle yhden potentiaalisen skenaarion: hoidot pahentavat tilaa, ja edessä voi olla vuosikymmenten eristäytynyt elämä vieraiden ihmisten huolehdittavana – ja mahdollisesti tunnustettu runoilijan asema merkittävän kirjallisuuden kaanonissa, kuoleman jälkeen.

³³ Marinan fiktiivisessä kohtalossa on todella huomattavia yhtymäkohtia Friedrich Hölderlinin (1770–1843) elämään. Hölderlinillä oli jännitteinen suhde hallitsevaan äitiin. Hänen paikkansa elämässä oli ennalta määritelty (jo lapsena hän tiesi, että hänen oli ryhdyttävä papiksi) – hän koetti täyttää odotukset, mutta koki tulevan tehtävän ajan myötä yhä vastenmielisemmäksi eikä lopulta noudattanut perheen vaatimuksia. Hänellä oli kielletty rakkaussuhde naimisissa olevaan henkilöön. Häntä syytettiin rikoksesta, jota hän ei ollut tehnyt. Hänen runojaan ei tunnettu tai arvostettu hänen elinaikanaan. Äiti ja muut lähipiirin ihmiset alkoivat nähdä hänessä hulluuden merkkejä. Häntä yritettiin terapoida, mutta terapia epäonnistui; hoidot pahensivat hänen tilaansa. Hänet diagnosoitiin parantumattomaksi. Loppuelämänsä neljä vuosikymmentä hän vietti eristäytyneenä ja mielisairauteen suistuneena. (Glaubrecht 1972.)

³⁴ Kätkeympi viittaus Hölderliniin, hänen teokseensa *Hyperion* (1797–1799), saattaa olla tohtorin ilmeisesti itse keksitty sana ”hyperofrenia”, jota hän tarjoaa mahdolliseksi diagnoosiksi Marinalle (PO 93).

Toinen Marinan kohtaloa enteilevä teksti on Mannerin 1950-luvun novelli ”Syyllinen”, jonka kanssa *Poltettu oranssi* asettuu passiiviseen tekstienväliseen suhteeseen (vrt. Isomaa 2009, 40–42). Siinä minäkertoja, ”neiti maisteri”, on hoidettavana mielisairaalassa. Keskustelut viehättävän ja sivistyneen mieslääkärin kanssa tuovat helpotuksen hetkiä – mutta niiden karmivaksi vastapainoksi tämä ”teloittaa” päähenkilön kahdesti viikossa. Kyse on sähköšokeista, jotka minäkertoja kokee yhä uudelleen epäonnistuviksi teloitussyrityksiksi. (KM 307–334.) *Poltetussa oranssissa* niin ikään miellyttäväksi ja – ainakin ajoittain – ymmärtäväksi piirtyvä tohtori määrää Marinan hoidoksi cardiazol-šokkeja. (PO 105). ”Syyllinen” kuvaa:

Ennen teloitusta vedetään aina kumihansikkaat käteen. Sitten he tulevat kohti ja tarttuvat tapettavan raajoihin.

”Älkää!”

Ei kannata huutaa, sitä ei kuule kukaan. He panevat kapulan suuhun ja pitelevät kuin pihdeissä. Sitten koskettimet ohimoille ja –

”VALMIS!”

– – –

(KM 307.)

Vaikka aivan suoria viittauksia ei *Poltetun oranssin* ja ”Syyllisen” välillä ole, ne ovat temaattisessa sukulaissuhteessa keskenään ja antautuvat intertekstuaaliseen dialogiin useista kysymyksistä. Tohtorin ja potilaan välisen ristiriitaisen, eroottisesti latautuneen suhteen lisäksi esimerkiksi kysymykset hulluudesta, rakkaudesta ja erilaisten väkivallan muotojen oikeutettuudesta ovat kummassakin keskiössä. ”Syyllisen” ”šokkaus”-kuvaukset väreilevätkin kammottavina *Poltetun oranssin* taustalla, kuin heijastaen tarinan puuttuvaa, yhä väkivaltaisemmaksi yltyvää jatkoa.

On syytä lopuksi selventää, että Marinan henkilöahmon tulkitseminen tekstiksi ei millään tavalla sulje pois hänen inhimillisyyttään ja haavoittuvuuttaan teoksen maailmassa. Henkilöahmossa ovat yhtä aikaa läsnä molemmat tasot. *Poltetun oranssin* voikin nähdä ilmentävän käsitystä koko maailmasta tekstinä tai tekstien sarjana (vrt. Rimmon-Kenan 1995, 19) – intertekstuaalisuutta sen laajimmassa mielessä. Ihmisetkin ovat tekstejä, jotka viittaavat toinen toiseensa. Tämän alaluvun aluksi esitin Marinan tekstuaalisen olemuksen rakentuvan pitkälti muiden henkilöahmojen harjoittaman analyysin ja tulkinnan kautta. Näytelmän lopussa tällaisesta välillisestä kerrontatavasta tulee ainoa yhteys Marinaan: hänestä kuullaan enää ainoastaan referoinnin ja siteeraamisen kautta (PO 100–105).

7. Päätäntö

Olen tutkielmassani tarkastellut Eeva-Liisa Mannerin näytelmää *Poltettu oranssi* lajihybridisenä teoksena. Hypoteesini on ollut, että alaotsikossaan balladiksi määrittyvä ja ensimmäisen kohtauksen intertekstuaalisella viittauksellaan samanaikaisesti sekä nonsensen että absurdin draaman lajityyppiin osoittava teksti hyödyntäisi erityisesti juuri näiden kolmen mainitun genren ominaispiirteitä. Työni teoreettinen viitekehys on ollut Alastair Fowlerin lajiteoria, jonka keskiössä on repertoarin käsite. Sen mukaan kullakin lajilla on oma abstrahoitu lajipiirteiden valikoimansa, ja yksittäiset teokset ammentavat näistä valikoimista tarpeensa mukaan sekoittaen. Lajikysymykseen tiiviisti kytkeytyvän intertekstuaalisuuden analyysi on ollut merkittävä osa työtäni. Olen painottanut luennassani niin sanottua aktiivista intertekstuaalisuutta, jonka analysoimisen Saija Isomaa on liittänyt Fowlerin lajianalyysin rinnalle. Hänen mukaansa lajiin fokusoiva ja aktiiviseen intertekstuaalisuuteen suuntautuva analyysi nostavat esiin erilaisia teosperheitä, joihin teksti sitoutuu ja joiden kautta se antautuu tulkittavaksi. Fowlerin–Isomaan malli on nimenomaan teoksen tulkintaan tähtäävä työkalu – pikemmin tulkinnallinen viitekehys ja havaintojen jäsentäjä kuin varsinainen metodi sanan ankarassa merkityksessä.

Työni lähtökohta osoittautui erittäin hedelmälliseksi. Tuon tässä tiivistetysti esiin analyysin ja tulkinnan tuloksia. *Poltettu oranssi* sitoutuu kaikkiin kolmeen lajityyppiin monella tasolla. Nonsensegenren lajipiirteet näkyvät ennen muuta ”sanassa” – siis siinä, kuinka kieli etualaistuu voimakkaasti kiinnittäen huomion välittämiensä merkitysten sijaan sopimuksenvaraiseen luonteeseensa. Kieli riisutaan informatiivisista ja kommunikatiivisista tehtävistään, ja tilalle annetaan esimerkiksi leikin, kapinan ja väkivallan tehtäviä. Myös keskustelut näytetään eräänlaisina peleinä tai taisteluina, ja niitä reflektoidaan aktiivisesti Lewis Carrollilta periytyvällä tavalla.

Näytelmän rakkauteen, intohmoon, menetyksiin ja kuolemaan liittyvät voimakkaat, kuin vaistonvaraisiksi nähtävät ydintunteet palautuvat ”vereen” eli balladin lajityyppiin. Balladitutkimuksessa tätä kutsutaan tunneytimeksi. Draama hyödyntää myös balladin tiettyjä rakennekonventioita: refrengin- eli kertosaheenomaisia toistuvia tai muuntuvia jaksoja sekä formuloita, jotka nekin liittyvät toistoon: esimerkiksi tulimotiivin yhdistäminen Marinaan alusta lähtien valmistaa yleisöä vastaanottamaan kuin vääjäämättömänä kohtalona tiedon siitä, että hän lopuksi sytyttää kotinsa palamaan.

Poltetun oranssin sisällöllinen ydin – ihmisten välinen kohtaamattomuus, maailman mielettömyys, elämän merkityksettömyys – on absurdin ”ansoista” noudettua ainesta. Näytelmän henkilöhahmot koettavat turhaan löytää merkityksen elämäänsä. Absurdin draaman piirrevalikoimasta ovat peräisin myös tietyt näyttämökuvat, visuaaliset alluusiot elokuvaan, muistumat musikaaleista, viittaukset sirkukseen ja myyttisiin rituaaleihin. Hieman yksinkertaistaen voikin todeta, että *Poltetussa oranssissa* näkyy absurdi, kuuluu nonsense ja tuntuu balladi.

Tematiikan osalta voi havaita nonsensin, balladin ja absurdin draaman paljossa yhteneväksi. Nonsensesta ammennetuksi aiheistoksi hahmottuvat esimerkiksi epäsuhdassa olevat säännöt, hulluus, suvaitsemattomuus, väkivalta, oikeudenkäynti- ja mestauskuvasto. Ne kaikki sopivat myös balladiin – vain sillä erotuksella, että balladin sääntöjen epäsuhta on sukupuolisesti säädeltyä: mies saa kulkea vapaasti maailmalla, mutta jos nainen tekee niin, hän tuhoutuu. Nonsensissa säännöt ovat mielivaltaisia, ja rangaistukset kohdistuvat arvaamattomasti kehen tahansa niistä poikkeavaan. Absurdissa maailmankuvassa jää epäselväksi, miten tai millä perusteella järjettömät lainalaisuudet – kuten pakko odottaa Godot’ta joka päivä – määräytyvät. *Poltettua oranssia* lähilukiessa käy selväksi, että sen maailma on mieleton ihmiselle yleensä, mutta – balladin lainalaisuuksia noudattaen – naisruumiissa elävälle ihmiselle se on lisäksi julma.

Luin *Poltettua oranssia* erityisesti muutaman intertekstin valossa. Carrollin nonsensisten Liisa-kirjojen kanssa teoksella on huomattavan paljon yhtymäkohtia: henkilöasetelmat, yksittäiset kohtaukset, vuoropuhelujen rakentuminen, nurinkurinen logiikka. Teksti suorastaan ilottelee alluusioilla ja viittauksilla. Absurdin draaman klassikko, Beckettin *Huomenna hän tulee*, on toinen merkittävä, sekä lajitarkastelun että alluusioiden motivoima interteksti. Absurdismille tyypillinen filosofinen pohdiskelu hahmottuu sen ja *Poltetun oranssin* merkittävimmäksi yhteiseksi nimittäjäksi. Kolmanneksi aivan keskeiseksi intertekstiksi nimesin Büchnerin *Woyzeckin*, kansanballadin tyyllilajista ammentavan ekspressionismia ennakoivan draamafragmentin, jonka yhtenevää asetelmaa *Poltetun oranssin* kanssa Manner on entisestään korostanut *Woyzeckiin* kirjoittamallaan lisälehdillä, *Santakujan Othellolla*. Yhteisön ja yksilön sovittamaton ristiriita palautuu viime kädessä balladitematiikkaan.

Sovelsin lajiluentaa koko näytelmän lisäksi kolmeen keskushenkilö Marinan kirjoittamaan runoon ja yhteen hänen lauluunsa. Laulu osoittautui nonsensiseksi, ja runot edustivat – mikä temaattisesti, mikä muodoltaan – kukin yhtä tutkimuksen kohteena olevaa lajia. Tämä on jopa yllättävä tulos, sillä *Poltetun oranssin* olemus on kaukana kaavamaisuudesta. Tulos osoittaa Mannerin näytelmän luonteen läpikotaisin itsereflektiiviseksi – myös piiloisemmalla tasolla. Keskeisenä reflektion

keinona draamassa käytetään Marinan henkilöahmoa, joka rakentuu tekstin tavoin. Myös tulkintalinja Marinasta taiteilijana aktivoituu erityisesti Hölderlin-viittausten kautta.

Marina näyttäytyy tulkinnassa *Poltetun oranssin* pienoiskuvana: vaikeasti avautuvana, runollisena ja ristiriitaisena tekstinä, jota toiset henkilöahmot siteeraavat, analysoivat ja tulkitsevat – omista lähtökohdistaan. Hänen hulluutensa lajista he koettavat päästä perille puhuttamalla ja kirjoituttamalla. Lukijalle tarjotaan toistuvasti väheksyviä tulkintoja Marinan ”tekstistä” muiden henkilöahmojen suulla. Vasta aktiivisempi analyysi avaa lukijalle vaihtoehtoisia tulkintalinjoja. Lajin ja intertekstuaalisuuden problematiikka ei ainoastaan avaa uusia väyliä ymmärtää *Poltettua oranssia* tekstinä – Marinan henkilöahmon kautta se tulee myös osaksi näytelmän tematiikkaa.

Lähteet

Tutkimuskohde

MANNER, EEVA-LIISA 1968 *Poltettu oranssi. Balladi sanan ja veren ansoista*. Helsinki: Tammi. [PO]

Muu kaunokirjallisuus

BECKETT, SAMUEL 1964 *Huomenna hän tulee. (En attendant Godot, 1952.)* Suom. Aili Palmén. Helsinki: Otava. [HHT]

BECKETT, SAMUEL 1963 *Leikin loppu. (Fin de partie, 1957.)* Suom. Aili Palmén. Helsinki: Otava.

BÜCHNER, GEORG 1984 *Teokset ja kirjeet*. Toim. Riitta Pohjola. Helsinki: Love kirjat.

CARROLL, LEWIS 1990 *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. Lontoo: Chancellor Press.

CARROLL, LEWIS 2010 *Liisan seikkailut ihmemaassa ja Liisan seikkailut peilimaailmassa. (Alice's Adventures in Wonderland, 1865; Through the Looking-Glass and What Alice Found There, 1872.)* Suom. Kirsi Kunnas ja Eeva-Liisa Manner. Helsinki: Gummerus. [LILP]

CARROLL, LEWIS 2013 *Kraukijahti. Kuolinkamppailu kahdeksassa kohtauksessa. (The Hunting of the Snark, 1876.)* Suom. Alice Martin. Helsinki: WSOY.

LEAR, EDWARD 1938 *The Lear Omnibus. (The first rearrangement of Edward Lear's Nonsense.)* Toim. R. L. Mégroz. Lontoo: Thomas Nelson and Sons Ltd.

MANNER, EEVA-LIISA 1981 *Poltettu oranssi. 3-näytöksinen näytelmä*. Helsinki: Suomen Teatteriliitto.

MANNER, EEVA-LIISA 1982 *Kauhukakara ja superkissa. Kissaleikki. Prologi ja kaksi näytöstä*. Helsinki: Kirjayhtymä.

MANNER, EEVA-LIISA 1987 *Santakujan Othello. Lisälehtiä keskeneräiseen murhenäytelmään – Georg Büchnerin Woyzeckiin*. Helsinki: Tammi. [SO]

MANNER, EEVA-LIISA 1999 *Kirkas, hämärä, kirkas. Kootut runot*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Tammi. [KHK]

MANNER, EEVA-LIISA 2003 *Kävelymusiikkia. Proosateokset*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Tammi. [KM]

MANNER, EEVA-LIISA 2004 *Verbranntes Orange. Schauspiel in drei Akten*. Saksantanut Stefan Moster. Pariisi: Union des Théâtres de l'Europe.

Muut lähteet

Painetut lähteet

ALLAN, NEIL 2009 ”Nonsense and Logic in Franz Kafka.” Teoksessa *Nonsense and Other Senses. Regulated Absurdity in Literature*. Toim. Elisabetta Tarantino ja Carlo Caruso. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

ANTONELLI, GIUSEPPE 2009 ”Introduction. The Nose of Nonsense.” Teoksessa *Nonsense and Other Senses. Regulated Absurdity in Literature*. Toim. Elisabetta Tarantino ja Carlo Caruso. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

BRAX, KLAUS 2001 ”Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa.” Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Tietolipas 174. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.

CAMUS, ALBERT 1962 *Esseitä*. Suom. Leena Löfstedt, toim. Maija Lehtonen. Helsinki: Otava.

DUSINBERRE, JULIET 1987 *Alice to the Lighthouse. Children's Books and Radical Experiments in Art*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & Lontoo: Macmillan Press.

ELGER, DIETMAR 2004 *Dadaism*. Toim. Uta Grosenick. Köln: Taschen.

ELOVAARA, RAILI 1991 Heideggerilaisuus Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa.” Teoksessa *Läpi lentävän peilin. Esseitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta*. Toim. Sinikka Tuohimaa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

ESSLIN, MARTIN 1980a *Draaman perusteet*. Suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Jyväskylä: Gummerus.

ESSLIN, MARTIN 1980b *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books.

FORCER, STEPHEN 2009 “’Neither Parallel nor Slippers’: Dada, War, and the Meaning(lessness) of Meaning(lessness).” Teoksessa Tarantino, Elisabetta & Caruso, Carlo (toim.): *Nonsense and Other Senses. Regulated Absurdity in Literature*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

FOWLER, ALASTAIR 1982 *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG 1980 „Ballade, Betrachtung und Auslegung“ Teoksessa *Balladenforschung*. Neue wissenschaftliche Bibliothek 108 Literaturwissenschaft. Toim. Walter Müller-Seidel. Königstein/Ts. : Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein.

GRÜNTHAL, SATU 1997 *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*. Helsinki: SKS.

HIETALA, VEIJO 1981 ”Absurdin draaman lajiipirteistä.” Teoksessa *Kirjallisuuden lajien historiaa ja teoriaa*. Toim. Hannu Riikonen ja Pirjo Vaittinen. Turku: Turun yliopisto, Kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos.

HOLBROOK, DAVID 2001 *Nonsense against Sorrow. A Phenomenological Study of Lewis Carroll's 'Alice' Books*. London: Open Gate Press.

HOLLSTEN, ANNA 1995 "Eliotia lukeva hippopotamus kamalien kissojen seurassa. Nonsense-piirteitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa." Teoksessa *suspiros, sospiri. Tutkielmia ja esseitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Yliopistopaino.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003 *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

HÄMEEN-ANTTILA, VIRPI & HÄMEEN-ANTTILA, JAAKKO *Tarujen kirja. Kansojen kertomuksia läheltä ja kaukaa*. Helsinki: Otava.

HÖKKÄ, TUULA 1991a *Eeva-Liisa Mannerin kirjailijantyön ja tutkimuksen bibliografia 1991* Helsinki: Helsingin yliopisto.

HÖKKÄ, TUULA 1991b *Mullan kirjoitusta, auringon savua. Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernistisuuteen*. Helsinki: SKS.

HÖKKÄ, TUULA 1999 "Kirjoituksen päättymättömyys." Esipuhe teoksessa Manner, Eeva-Liisa: *Kirkas, hämärä, kirkas. Kootut runot*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Tammi.

HÖKKÄ, TUULA 2003 "Kiven ja kiskon välissä suolaheinä." Esipuhe teoksessa Manner, Eeva-Liisa: *Kävelymusiikkia. Proosateokset*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Tammi.

HÖKKÄ, TUULA 2004 "Eeva-Liisa Mannerin groteski." Teoksessa *"Häämatkalaiset kärpäspaperissa."* *Groteskista Unkarissa ja Suomessa*. Toim. Irma Perttula. Helsinki: Unkarin kulttuuri- ja tiedekeskus.

HÖKKÄ, TUULA 2007 "Eeva-Liisa Manner (1921–1995)." Teoksessa *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. Toim. H. K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki. Helsinki: SKS.

HÖKKÄ, TUULA 2008 "'Hullun tytön tarina.' Poltetun oranssin kirjoittamisesta." Teoksessa *"Mistä meille metsä, niitty, lähde."* *Kirjoituksia Eeva-Liisa Mannerista*. Toim. Tuula Hökkä ja Jarkko Tontti. Helsinki: ntamo.

ISOMAA, SAIJA 2009 *Heräämisten poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa* Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh'ojalaiset. Helsinki: SKS.

ISOMAA, SAIJA 2010 "Genre Theory after the Linguistic Turn. An Anti-Essentialist, Hermeneutic Approach to Literary Genres." Teoksessa *Genre and Interpretation*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri ja Minna Maijala. Helsinki: Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, University of Helsinki & The Finnish Graduate School of Literary Studies.

KORHONEN, KUISMA 2002 "Yö, varjot ja tulen virtuaaliset välähdykset. Mallarmén kirous eli ranskalaisen obskurantismin perintö." Teoksessa *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Toim. Päivi Mehtonen. Tampere University Press.

KRISTEVA, JULIA 1984 *Revolution in Poetic Language. (La Révolution du langage poétique 1974.)* Engl. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.

KRISTEVA, JULIA 1989 *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Blackwell.

KRISTEVA, JULIA 1993 "Identiteetistä toiseen." ("D'une identité l'autre" 1975.) Suom. Pia Sivenius. Teoksessa Kristeva, Julia: *Puhuva subjekti – tekstejä 1967–1993*. Tampere: Gaudeamus.

KUNNAS, KIRSI 2010 ”Joitakin huomautuksia teoksen runojen kirjallisuushistoriallisesta taustasta ja niitten suomennostarkoituksista.” Teoksessa Carroll, Lewis: *Liisan seikkailut ihmemaassa ja Liisan seikkailut peilimaailmassa*. (Alice's Adventures in Wonderland, 1865; Through the Looking-Glass and What Alice Found There, 1872.) Suom. Kirsi Kunnas ja Eeva-Liisa Manner. Helsinki: Gummerus.

KÖHLER, PETER 1989 *Nonsense. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

LAAKSO, MARIA 2014a ”Kielen etualaistuminen nonsense-tekstin piirteinä Kari Hotakaisen teoksissa *Lastenkirja* ja *Satukirja*”. Avain 1.

LAAKSO, MARIA 2014b *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa*. Tampere: Tampere University Press.

LAHTI, VÄINÖ 2008 ”Poltettu oranssi rautaesiripun takana.” Teoksessa ”*Mistä meille metsä, niitty, lähde.*” *Kirjoituksia Eeva-Liisa Mannerista*. Toim. Tuula Hökkä ja Jarkko Tontti. Helsinki: ntamo.

LANDEFORT, LISBETH 2008 ””Mutta entäpä jos hän sentään tapaisi sen hevosen.”” Teoksessa ”*Mistä meille metsä, niitty, lähde.*” *Kirjoituksia Eeva-Liisa Mannerista*. Toim. Tuula Hökkä ja Jarkko Tontti. Helsinki: ntamo.

LECERCLE, JEAN-JACQUES 1994 *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*.

LERAILLEZ, LAURA 1995 ”Tekstin kohdussa – Julia Kristeva.” Teoksessa *Kuin avointa kirjaa. Leikkivä teksti ja sen lukija*. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

LIEDE, ALFRED 1963 *Dichtung als Spiel: Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 1991 ”Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus.” Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 1995 ”Laji ja periodi – suhteita. Uuden kirjallisuushistorian lähtökohtien etsintää.” Teoksessa *Helmi simpukka joki. Kirjallisuushistoria tänään*. Tietolipas 137. Toim. Markku Itonen ja Yrjö Varpio. Helsinki: SKS.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 2005 ”Esipuhe.” Teoksessa *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Tietolipas 207. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Helsinki: SKS.

MAKKONEN, ANNA 1991 ”Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?” Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

MANNER, EEVA-LIISA 1969 ”Miten kirjani ovat syntyneet.” Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet*. Toim. Ritva Rainio. Helsinki: WSOY.

- MANNER, EEVA-LIISA 1994 *Ikäviä kirjailijoita*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: TAI-teos.
- MANNER, EEVA-LIISA 2006 *Kirjoittamisen aika. Eeva-Liisa Mannerin kirjeitä 1963–1968*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Tammi.
- MEHTONEN, PÄIVI 2002a ”Esipuhe” ja ”Johdatus hämäryyden historiaan, teoriaan ja käytäntöön.” Teoksessa *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Toim. Päivi Mehtonen. Tampere University Press.
- MOSTER, STEFAN 1995 ”Woyzeck kam bis Finnland. Eeva-Liisa Manners Auseinandersetzung mit Georg Büchners Drama.” *Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen Nr. 27*. Helsinki: Deutsche Bibliothek Helsinki.
- OITTINEN, RIITTA 1997 *Liisa, Liisa ja Alice*. Tampere: Tampere University Press.
- OJA, OUTI 2004 ”5210 sanaa metalyriikan tutkimisesta.” *Avain* 1:2004.
- PESONEN, PEKKA 1991 ”Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen.” Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- PETZOLD, DIETER 1972 *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band 44. Nürnberg: Verlag Hans Carl.
- RAJALA, PANU 2001 *Tasavallan toinen teatteri. Tampereen Työväen Teatteri 1964–2001*. Tampere: Tampereen Työväen Teatteri Oy.
- RIIKONEN, H. K. 2007 ”Rooman teatteri ja draamakirjallisuus.” Teoksessa *Kirjallisuus antiikin maailmassa*. Toim. Sari Kivistö, H. K. Riikonen, Erja Salmenkivi ja Raija Sarasti-Wilenius. Helsinki: Teos.
- RIMMON-KENAN, SLOMITH 1995 ”Kerronta, representaatio, minä.” Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse*. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta. Tietolipas 139. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS.
- ROJOLA, LEA 1995 *Varmuuden vuoksi. Modernin representaatio Volter Kilven Saaristosarjassa*. Helsinki: SKS.
- SAARILUOMA, LIISA 1998 ”Saatteeksi.” Teoksessa *Interteksti ja konteksti*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 701. Toim. Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Helsinki: SKS.
- SCHÖNE, ANNEMARIE 1970 *Englische Nonsense- und Grusel-Balladen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- SHAPIRO, THEODORE 2007 ”The Mystery of the Unsaid Name: Commonalities between God and Rumpelstiltskin.” Teoksessa *Language, Symbolization, and Psychosis*. Toim. Giovanna Ambrosio, Simona Argentieri ja Jorge Canestri. Lontoo: Karnac Books.
- STEWART, SUSAN 1979 *Nonsense. Aspects of intertextuality in folklore and literature*. Baltimore & Lontoo: The Johns Hopkins University Press.

STEWEN, RIIKKA 1991 "Julia Kristeva & teksti." Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

STYAN, J.L. 1981 *Modern Drama in Theory and Practice 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press.

TAMMI, PEKKA 1991 "Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin." Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

TIGGES, WIM 1988 *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.

TUOHIMAA, SINIKKA 1986 *Empiirisen minän kokemuksia. Heijastussymboliikka Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

TUOHIMAA, SINIKKA 1991 "Esipuhe" ja "Tragedia vallasta." Teoksessa *Läpi lentävän peilin. Esseitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta*. Toim. Sinikka Tuohimaa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston Kirjallisuuden laitos.

TUOHIMAA, SINIKKA 1994 *Kapina kielessä. Tutkimus feminiinisen ilmenemisestä kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.

YLÄ-KAPEE, ANNINA 2014 *Telling Madness – Narrative, Diagnosis, Power, and Literary Theory*. Tampere: Tampere University Press.

Painamattomat lähteet

AHONEN, ANNAMARI 2002 "Sanan ja veren ansoissa. Modernin draaman problematiikkaa Eeva-Liisa Mannerin näytelmässä *Poltettu oranssi*." Pro gradu -tutkielma, Kotimainen kirjallisuus, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto.

GLAUBRECHT, MARTIN 1972 "Hölderlin, Friedrich." Teoksessa *Neue Deutsche Biographie 9* (1972), s. 322-332 [verkkoversio]. Tieto haettu 12.4.2015. URL: <http://www.deutsche-biographie.de/ppn118551981.html>

KEKÄLÄINEN, KATRI 2006 "'Kuin tuuli tai pilvi vain.' Naiskuva Eeva-Liisa Mannerin näytelmissä *Eros ja Psykhe* ja *Poltettu oranssi*." Pro gradu -tutkielma, Teatterin ja draaman tutkimus, Taideaineiden laitos, Tampereen yliopisto.

LANDEFORT, LISBETH 2006 "Mutta entäpä jos hän sentään tapaisi sen hevosen?" Puheenvuoro Eeva-Liisa Mannerin 85-vuotisjuhlaseminaarissa Helsingin yliopistossa 5.12.2006.

LEAR 200. "Two Hundred Years of Nonsense. The Works of Edward Lear." Lear200.com-verkkosivusto. Tieto haettu 18.5.2015. URL: lear200.com/there-was-old-man-beard-0

MEHTONEN, PÄIVI 2002b Luentosarja "Hämäryyden poetiikka ja eurooppalainen traditio" Tampereen yliopistossa keväällä 2002.

NINA 2015 Narodowy Instytut Audiowizualny eli Puolan kansallisen audiovisuaalisen instituutin ylläpitämä ”Three Composers” -tietosivusto. Tieto haettu 8.3.2015. URL: <http://ninateka.pl/kolekcje/en/three-composers/penderecki/audio/anaklasis-na-orkiestresmyczkowa-i-6-grup-perkusyjnych>

NUOTIO, SUVI 2008 ”Miten kääntää hämärää? Eeva-Liisa Mannerin näytelmän *Poltettu oranssi* ja sen saksannoksen vertailua.” Suomen kirjallisuuden kandidaatintutkielma, Taideaineiden laitos, Tampereen yliopisto.

SALA, KAARINA 1979 ”Balladi-muoto runoudessa.” Runosymposiumi -78 Joensuussa 6.–7.6.1978. Toim.Hannes Sihvo ja Marja-Leena Sipinen. Joensuu: Pohjois-Karjalan kesäyliopisto.

SOIKKELI, MARKKU 2003 ”Kesäklassikko: Runous ja sielutiede kohtaavat.” Kritiikki verkkolehti Kiiltomadossa 3.7.2003. Tieto haettu 13.2.2015. URL: <http://www.kiiltomato.net/eeva-liisa-manner-poltettu-oranssi/>

WITIKKA, JACK 1954 *Teatteri: Kuinka draama syntyy*. Filmi julkaistu Yle Areenassa 3.4.2012 otsikolla ”Huomenna hän tulee 1954”. Tieto haettu 22.3. 2015. URL: <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2012/04/03/huomenna-han-tulee-1954>