

Draaman hiljainen kerronta

**Parenteesit kommunikoivana elementtinä**  
**Eeva-Liisa Mannerin näytelmässä *Poltettu Oranssi***

Anne Turunen

pro-gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

kirjallisuus

elokuussa 2009

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty: Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department: Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author: Anne Turunen	
Työn nimi – Title: Draaman hiljainen kerronta. Parenteesit kommunikoivana elementtinä Eeva-Liisa Mannerin näytelmässä <i>Poltettu Oranssi</i>	
Oppiaine – Subject: kirjallisuus	Työn laji – Level: Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year: elokuu 2009	Sivumäärä – Number of pages: 70
Tiivistelmä – Abstract: <p>Tutkin työssäni Eeva-Liisa Mannerin näytelmää <i>Poltettu Oranssi</i> (1968) parenteesien kautta. Työni tavoite on osoittaa parenteesien kommunikoiva luonne kyseisessä näytelmässä keskittyen näytelmän kolmeen tapahtumapaikkaan sekä tutkia parenteesien verhoamaa symboliikkaa teoksessa.</p> <p>Tutkin näytelmän parenteseja kolmesta eri näkökulmasta: narratiivisesta, symbolisesta ja psykoanalyttisesta. Psykoanalyttisen tutkimuksen ja symbolisen ohella sivuan myös värien ja unien tulkinnan teorioita. Tutkimuksen olen jakanut kolmeen eri osaan tapahtumapaikkojen mukaan: tohtori Frommin työhuone, kauppaneuvos Kleinin olohuone sekä Marina Kleinin oma huone. Työn edetessä osoitan parenteesien narratiivisen potentiaalin näytelmässä perinteisen dialogin tutkimuksen rinnalle.</p> <p>Narratiivisen näkökulman osuus tutkimuksessa keskittyy pohdintaan draaman kertojamahdollisuuksista ja parenteesien roolista niissä. Päädyn työssäni narratiivisuuden osalta siihen, että kirjailija voi näyttämöllistää tekstin parenteseilla, jolloin lukija toimii lukutapahtumassa näkijänä tai ohjaajana. <i>Poltetun Oranssin</i> pitkät parenteesit toimivat monitasoisesti eri tulkintamahdollisuuksien kannalta ja näytelmän narratiiviset parenteesit kannattelevat tapahtumien kulkua läpi näytelmän.</p> <p>Symbolisen ja psykoanalyttisen näkökulman avulla avaan parenteesien kautta tarkalla lähiluvulla esimerkiksi henkilöhahmojen piirteitä sekä Marinan hallusinaation aikana tapahtuvia muutoksia. Näytelmän kolme huonetta toimivat kaikki omalla tasollaan näytelmän kulussa muuttuen tilanteiden mukaan, mutta erityisen hedelmälliseksi olen todennut unikuvien ja hallusinaatioiden tutkimisen näiden kahden näkökulman avulla.</p> <p>Kokonaisuudessa päädyn työssäni siihen, että parenteesit toimivat hiljaisen kerronnan työkalina, joita ilman teksti ei välittäisi lukijalleen samoja asioita. Vielä lisäksi totean, että parenteesien tutkimisen vähäisyydestä huolimatta niillä on paljon annettavaa draaman tutkimukselle, ja että myös <i>Poltetun Oranssin</i> materiaali tarjoaa paljon tarttumapintaa tästä näkökulmasta.</p>	
Asiasanat – Keywords: parenteesit, Eeva-Liisa Manner, narratiivinen, symbolinen, psykoanalyysi, hiljainen kerronta	
Säilytyspaikka – Depository: Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos / Kirjallisuus	
Muita tietoja – Additional information:	

1 JOHDANTO .....	4
1.1 Aihe, lähtökohdat ja tavoite .....	4
1.2 Aiemmat tutkimukset.....	9
1.3 Keskeinen aineisto, tutkimusmenetelmät ja kysymykset.....	11
1.4 Kirjailija ja Poltettua Oranssia edeltävät näytelmät.....	19
2 TARINA.....	21
2.1 Henkilöhahmot.....	21
2.2 Näytelmän rakenne .....	33
2.3 Aika ja paikka .....	34
2.4 Näytelmän alaotsikko ja muu parateksti .....	35
3 PARENTEESIT POLTETUSSA ORANSSISSA.....	36
3.1 Ensimmäinen näytös .....	37
3.2 Toinen näytös.....	39
3.3 Kolmas näytös.....	42
3.4 Narratiiviset parenteesit .....	44
4 NARRATIIVISET PARENTEESIT .....	45
4.1 Aiempia tutkimuksia narratiivisuudesta draamassa.....	45
4.2 Narratiivisen mahdollisuuksia Poltettussa Oranssissa .....	48
5 SEMIOOTTINEN, SYMBOLINEN JA PSYKOANALYYTTINEN NÄKÖKULMA.....	50
5.1 Tohtori Frommin vastaanotto.....	51
5.2 Kauppaneuvos Kleinin olohuone .....	58
5.3 Marinan huone .....	60
6 PÄÄTÄNTÖ .....	66
7 LÄHTEET JA KIRJALLISUUS .....	69

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Aihe, lähtökohdat ja tavoite

Näytelmä on puheen ja muun ilmaisun avulla esitettäväksi tarkoitettu kirjallinen teos, jota sen kirjallisessa muodossa kutsutaan draamaksi. Teos koostuu karkeasti dialogista ja näyttämöohjeistuksista eli parenteeseista, joiden sisällä voidaan nähdä esimerkiksi näytelmän tapahtuma-aika ja -paikka. Sekaannusten välttämiseksi puhun tässä tutkimuksessa kirjallisuudentutkimuksen perinteen mukaisesti parenteeseista.

Dialogi ja parenteesit toimivat jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Näiden kahden osan välistä vuoropuhelua on tutkittu verrattain vähän, mutta tutkimus on nostamassa päätään hiljalleen myös Suomessa. Esimerkiksi Teatterin tutkimuksen seura TEATS on julkaissut sarjan *Näyttämö ja tutkimus* kaksi ensimmäistä artikkelikokoelmaa, *Esitys katsoo meitä* (2005) ja *Liikkeitä näyttämöllä* (2006), joista molemmat syventyvät tarkastelemaan teatteritaiteen ja tanssin muutoksia ja moniäänisyyttä. Ensin mainittu kokoelma käsittelee näyttämöä konkreettisenä tilana ja valottaa alan tuoretta tutkimusta; artikkelit jälkimmäisessä kokoelmassa koskevat sekä koti- että ulkomaista esitystaidetta ja niiden tutkimuksien kehitystä. Lisäksi Juha-Pekka Hotinen puhuu teoksessaan *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta* (2002) joissakin artikkeleissaan kirjailijan ja tekstin välistä vuoropuhelua ja sen merkityksiä.

Koska draama on tarkoitettu etupäässä esitettäväksi eikä luettavaksi, auditiivisuus ja visuaalisuus asettuvat näyttämöä tutkittaessa etusijalle. Usein puhutaan myös optis-akustisista kokonaisuuksista. Nykyään draamaa on kuitenkin alettu pitää myös luettavaksi tarkoitettuna kirjallisuuden lajina, mitä se on aina ollutkin, vaikka kansan keskuudessa lukutapa ei ole saavuttanut vielä laajaa suosiota.

Tutkin keväällä 2008 proseminarityössäni ”Näyttämö intentionaalisenä tilana Eeva-Liisa Mannerin näytelmässä *Poltettu oranssi*” tapahtumapaikkojen roolia draamassa kerronnallisella tasolla ja päädyin siihen, että juuri näyttämöllä tilana voi olla tärkeä merkitys näytelmän ymmärrettävyyden ja kulun kannalta. Työn loppupuolella kiinnostukseni tutkia aihetta lisää heräsi ja päätin laajentaa tutkimuksen näkökulmia pro-gradu-tutkielmaan.

Jo aluksi haluan painottaa, että tämä on kirjallisuuden eikä teatteritaiteen tutkimus. Täten näyttämöstä puhuessani tarkoitan tekstissä esiintyvää tilaa eli tapahtumapaikkoja, en konkreettista olemassa olevaa lavaa tai näyttelemisen paikkaa. Välillä on vaikeaa erottaa, kummasta tilasta on kyse, mutta pyrin rajaamaan työskentelyni kirjallisuuden puolelle.

Tutkimukseni koostuu kolmesta eri teorialuvusta, sillä tarkoitukseni on tarkastella näytelmää ja sen parenteseja usean eri prisman lävitse. Uusia tulkintoja avautuu työn edetessä koko ajan, mutta annetun tilan vähäisyyden takia olen rajannut tutkimuksen mielestäni hedelmällisimpiin näkökulmiin.

## Parenteesit

Manfred Pfister kertoo teoksessaan *Theory and Analysis of Drama* (1977–1993) näyttämöohjeistusten (engl. stage-directions) historiasta. Ensimmäisissä, antiikin aikaisissa näytelmissä kuoro oli oikeastaan koko näytelmä, myöhemmin se hoiti sekä kertojan että mahdollisesti myös lavaohjeistusten roolit. Kuoro kommentoi, tulkitsi, tuomitsi ja arvasi aina oikein; kuoro näytti, miten näytelmää katsotaan, toimi siis eräänlaisena kertojana. Vasta vuonna 1616 Ben Johnson kirjoitti paljon keskustelua herättäneen teoksen *Works*, johon hän liitti latinankielisen alaotsikon, omistuskirjoituksen, prologin ja parenteesit. Myöhemmin parenteesien määrä ja laatu ovat vaihdelleet huomattavasti olemattomista ohjeistuksista teoksiin, joissa parenteseja ja kirjailijan kommentteja on ollut jopa tuplasti enemmän kuin itse dialogia, esimerkiksi George Bernard Shaw'n *Androcles and the Lion* vuodelta 1916. (Pfister 1993, 13–15). Sittenparenteesien laatu ja määrä ovat vaihdelleet suurestikin synnyttämättä sen enempää keskustelua; parenteesit on siis hyväksytty osaksi draamaa ja niitä pidetään nykyään jopa itsestäänselvytenä.

Perinteisesti parenteseissa lukijalle selviävät henkilöhahmoja, paikkaa ja aikaa koskevat yksityiskohdat, jotka voidaan erotella (Pfister 1977–1993) näyttelijöitä suoraan koskeviin ohjeistuksiin ja niihin ohjeistuksiin, jotka koskettavat näyttämöä tilana. Pfisterin listasta ovat jääneet pois kuitenkin esimerkiksi äänensävyt ja puheen painottaminen. Hänen listansa mukaan näyttelijöitä ohjaavia asioita ovat parenteseissa osoitetut sisääntulojen ja ulosmenojen ajoitus ja tavat, kasvopiirteet tai ilmeet, maskeeraus ja puvustus, eleet ja elekieli, ei-kielelliset elementit sekä hahmojen ryhmittäminen ja vuorovaikutus (Pfister 1993, 15). Lista näyttelijöitä koskevista ohjeistuksista voi tuntua kliiniseltä, mutta ne voivat viestiä myös henkilöhahmojen tunnetiloja ja niiden muutoksia. Lukijoille, joilla ei ole vahvaa lukukokemuspohjaa, voivat tietenkin ajatella, ettei näyttelijöiden tarvitse tehdä

näytelläkseen mitään, koska heillä on apunaan niin kattavat parenteesit. Tämä ei tietenkään pidä paikkaansa, vaan näyttämötyöskentely on oma lajinsa erossa kirjailijan näyttämöllistämistyöstä eli parenteesien sijoittamisesta dialogin rinnalle. Tutkielman laajuuden rajoittamiseksi en kuitenkaan tutki tätä aihetta työssäni tämän enempää. Näyttämön asetuksia koskevia ohjeistuksia ovat jäljelle jäävät lava, esineet, valaistus, musiikki ja äänet, erikoistehosteet ja lavan sekä kohtausten muutokset (Pfister 1993, 15). Näistä omassa tutkimuskohteessani erityisesti valot ja musiikki ohjaavat lukijaa henkilöhahmojen tunnetilojen ohella kohti parenteesien lähilukua, mikä on välttämätöntä tekstin kokonaisvaltaisen ymmärtämisen takia.

Näyttämö erilaisine ohjeistuksineen ja sekä kirjailijan että ohjaajan tekemine valintoineen vaikuttaa repliikkien rinnalla teoksen ”hiljaiseen kerrontaan” ja parhaillaan ohjaa ja muuttaa kohtausten merkityksiä. Parenteesit ovat lukijalle osoitettuja apuvälineitä ja työkaluja, mutta teksti saattaa muuttua perustavanlaatuisesti ohjaajan toimesta, kun draamaa ryhdytään siirtämään lavalle sen esitettävään muotoon. Toisaalta on olemassa myös draamaa täysin ilman parenteseja, joista tämä kerronnan muoto sellaisena kuin se tässä esiintyy, puuttuu kokonaan. Ohjaajan ja kirjailijan välisen työn vuoropuhelun jätän tässä työssä huomioimatta työn tarpeettoman laajenemisen estämiseksi.

Kun kirjailija on näyttämöllistänyt dialogin, lukija tulkitsee parenteesit luonnolliseksi osaksi tekstiä ajattelematta niitä varsinaisina kertojaosina; tästä nimitykseni ”hiljainen kerronta”. Parenteesit tarkoittavat aina jotakin, ja sen, mitä ne merkitsevät ja tarkoittavat, aukeaa lukijalle teosta lukiessa riippuen luonnollisesti lukijan sosiaalisesta ja kulttuurisesta taustasta.

### **Parenteesit ja kirjailija kertojan roolissa**

On sanottu, ettei draamassa ole kertojaa proosan tavoin: draamassa ei joitakin vieraannuttamisen keinoja lukuun ottamatta (esim. Brecht) ole varsinaista kertojaa, joka sanoisi, missä tapahtumat ottavat paikkansa tai mitä seuraavaksi tapahtuu, vaan on ajateltu, että dialogi itsessään riittää kuvailemaan tapahtumien luonnetta, aikaa ja paikkaa. Sen sijaan näytelmissä, joissa ei parenteseja ole, lukija pakotetaan poimimaan dialogista pienimmätkin vinkit näytelmän asetteluista, tai sitten vaihtoehtoisesti ajalla ja paikalla ei ole näytelmässä välttämätöntä roolia. Kertojan rooli draamassa on jäänyt kirjallisuuden tutkimuksessa valitettavan vähälle huomiolle. Kertojan kuvaileva ja merkityksiä ohjaileva rooli toistuu kuitenkin parenteseissa, eikä kertojaa yhtenä henkilöhahmoista draamassa tarvitse jättää vain Brechtin keinoiksi tuoda lavan viereen seisovaa kaveria kuvailemaan tapah-

tumia. Pinnalle nousee kysymys kertojan muodosta draamassa. Mikä kaikki on mahdollista tai suotavaa ja onko sillä mitään merkitystä?

Dialogin ja parenteesien lisäksi kertovassa roolissa ovat luonnollisesti kaikki muu parateksti, eli myös repliikkien edessä olevat identifiointinimet, mahdolliset kohtausten nimet ja niiden järjestystä osoittava numerointi. Käyn nämä yksityiskohdat läpi luvussa 2.

Aarne Kinnunen puhuu teoksessaan *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha* (1985) draamallisesta dialogista, joka esimerkiksi Ibsenin keinona antaa henkilöiden puhua ja toimia ilman selostusta siitä, mitä puhutaan, vaan joku ikään kuin antaa meidän kuulla keskustelun ja on vetäytynyt syrjään toistamaan sen, mitä puhutaan (Kinnunen 1985, 14–15). Hän painottaa näytelmää ja draamaa aina kommunikaatioprosessina, jota voidaan tulkita monesta eri suunnasta. Ei liene siis väärin olettaa, että draamalle on löydettävissä jonkinlainen kertojaroolihahmo ja käsitän, että se löytyy juuri näyttämöohjeistuksista.

Kertoja hahmona itse draamassa on vielä uusi ajatus kirjallisuuden tutkimuksessa. Samalla kertojahahmo näyttämöohjeistuksissa on kuitenkin välttämätön olio ymmärrettävyyden takia. Kirjailijaa voi tässä mielessä pitää näytelmän kertojana; kirjailija näyttämöllistää tekstin parenteesien avulla.

Dialogista ei aina selviä aika tai paikka ja niissä tapahtuvat muutokset, jolloin dialogin rinnalle tuodaan kerrontaa selventäviä ja syventäviä osia, jotka voivat toimia erillisinä kappaleina tai sujuvasti dialogitekstin seassa. Näitä näyttämöohjeistusten tapoja on kutsuttu myös intra- ja ekstradiegettisiksi kertojiksi. Seuraavassa esimerkissä *Poltetun Oranssin* tohtori Fromm kertoo päähenkilön äidille tämän tyttären tilasta. Ilman kursiveilla osoitettuja näyttämöohjeistuksia tekstin kohdan idea tulitikkujen yhtäaikaisesta palamisesta ei tulisi esille:

#### TOHTORI

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 siten saisi niistä 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.

(Manner 1968, 18–19).<sup>1</sup>

## Vuoropuhelu dialogin, parenteesien ja kirjailijan välillä

Dialogin ja näyttämöohjeistusten väliselle vuoropuhelulle Aston ja Savona esittelevät teoksessaan *Theatre as a Sign-system* neljä erilaista suhdemahdollisuutta (Aston & Savona 1991, 131–132): toisiaan tukevat parenteesit ja dialogi, edellä mainitut ristiriidassa keskenään, näyttämöllistämisen keinot tukemassa toisiaan rakentavasti ja ristiriidassa keskenään. He päätyvät ajatukseen, jossa parenteesit voivat esittää temaattisia tai ideologisia rooleja näytelmän rakentumisessa, jopa niin, että jos niille annetaan tarpeeksi tilaa toimia, ne voivat rohkaista näyttelijää astumaan ulos dialogin asettamista raameista tekstin syvällisemmän ymmärtämisen kautta. Tämä tulee olemaan yksi perusajatuksistani tutkimuksessa.

### Parenteesit Mannerin *Poltetussa Oranssissa*

Tässä työssä tarkastelen Eeva-Liisa Mannerin näytelmää *Poltettu Oranssi* (1968), jossa minua kiehtoo Mannerin tapa tehdä tapahtumapaikoista erityisellä tavalla kommunikoivia osia draamaa unikuvioiden ja hallusinaatioiden symbolien avulla. Mannerin parenteesien mehukkain anti on näytelmän sairauskuvauksessa, unien ja hallusinaatioiden kuvaamisessa, joissa näyttämön väri ja äänimaailma voivat muuttua merkittäväällä tavalla, Manner jopa kuvaa proosallisesti tapahtumia, joita on vielä tulossa, joita ei dialogista voi millään tavoin päätellä.

Mannerin tekstin runsaissa parenteseissa on osoitettu tarkasti näyttämön lavastus, valaistus, äänimaailma ja henkilöiden liikkeet, jopa ajatukset. Alla olevassa näytteessä näytelmästä päähenkilö Marina tulee psykiatrin vastaanotolle näytelmän taitekohdassa:

---

<sup>1</sup> Tästä eteenpäin käytän *Poltettuun Oranssiin* viitatessani lyhennettä PO.



Suurta edistymistä on tapahtunut; se on kuitenkin vain enne uudelleen lähestyvistä kriisistä. Marinalla on yllään - toisin kuin tavallisesti, sillä muissa kohtauksissa hän on askeettisesti pukeutunut - pitkä ruumiinmukainen leninki hehkuvaa silkkiä, 'poltettua oranssia'.  
(PO, 49.)

Mannerin parenteseissa on runsaasti materiaalia symbolien sisältämien merkityksien tutkimiseen ja lavalla tapahtuvien muutosten merkitysten selvittämiseen.

Haluan tässä työssä selvittää, mitä *Poltetun Oranssin* näyttämöllä tapahtuu ja miksi: mitä valinnat kertovat ja paljastavat parenteesien lähiluvussa? Manner johtaa parenteseillaan muuten realistisen, aikaan ennen ensimmäistä maailmansotaa sijoittuvan näytelmän abstraktille ja voimakkaasti symboliselle tasolle. Näytelmä on hämmentävän monilajinen: siinä sekoittuvat keskenään ainakin historiallinen näytelmä, salonkinäytelmä ja absurdi näytelmä.

Tavoitteeni on parenteseja ja niiden aiheuttamia lavan muutoksia tarkastelemalla selvittää, mitä nämä muutokset tarkoittavat ensin visuaalisella, sitten kerronnallisella tasolla. Pysin tutkimuksessani erittelemään suurimman osan teoksen näyttämöohjeistuksista erilaisista näkökulmista tarkasteltuina unohtamatta kuitenkin niitä ympäröivää dialogia.

## 1.2 Aiemmat tutkimukset

*Poltettua Oranssia* on esitetty ja tutkittu laajalti sen ilmestymisen jälkeen, mutten ole löytänyt yhtään syväluotaavaa tutkimusta juuri näyttämön ja parenteesien funktioista tässä teoksessa. Taustakirjallisuutta ja aiempia tutkimuksia kartoittaessa esiin nousevat Annamari Ahosen pro gradu -tutkielma *Sanan ja veren ansoissa. Modernin draaman problematiikkaa Eeva-Liisa Mannerin teoksessa Poltettu oranssi* (Jyväskylän yliopisto 2002) ja Lea Rojolan artikkeli *Salainen, tyhjä kirjoitus. Eeva-Liisa Manner Platonin luolassa* (Turun yliopisto 1990), sekä Tuula Hökän väitöskirja *Mullan kirjoitusta, auringon savua* (SKS 1991). Lähimpänä omaa tutkimustani näistä on ensimmäisenä mainittu pro gradu -tutkielma, jossa Ahonen lähestyy teosta modernin draaman tradition tasolla sekä intertekstuaalisella tulkinnalla sosiaalipsykologi Erich Frommin ajattelusta. Hän pureutuu työssään dialogiin ja kielen eri tasoihin, muttei jatka tutkimusta koko tekstiin parenteseineen.

Elaine Aston ja George Savona tutkivat tekstin ja esityksen suhdetta teoksessaan *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*. Heidän mielestään parenteesien tutkimisen vähäinen osuus draaman tutkimuksessa johtuu tutkijoiden muualle suuntautuneista kiinnostuksista, ja vielä teoksen lopussa he pahoittelevat juuri parenteesien tutkimusten vähyyttä (Aston & Savona 1991, 71). Astonin ja Savonan kirjan julkaisemisen jälkeen on kuitenkin julkaistu lisää tutkimusta, tästä kirjoittavat esim. Brian Richardson, Monika Fludernik ja Ansgar Nünning. Astonin ja Savonan mukaan parenteesit kehystävät dialogia kahdella tavalla: sekä kirjaimellisesti kirjoituksena sivuilla että teatraalisesti esityksen valmistamisen ohjeistuksena ja täten tuovat lukijalle mahdollisuuden näyttämöllistää teksti mielikuvituksellaan (Aston & Savona 1991, 73). He tekevät myös veltruskylaisen jaon dialogin sisäiselle (intra-dialogic) ja dialogin ulkopuoliselle (extra-dialogic) ohjeistamiselle, joiden kautta näyttämöohjeistuksia voidaan lukea usealta eri kannalta.

Martin Puchner pohtii draaman ongelmia 2002 ilmestyneessä teoksessaan *Stage Fright : Modernism, Anti-Theatricality, and Drama* muun muassa Stéphane Mallarmén ja Samuel Beckettin teoksien kautta. Mallarmén kohdalla hän analysoi ”tirkistysluokkuteatteria”. Puchnerin mukaan näyttämöohjeistukset tekstissä kääntyvät tirkistysluokkuteatterissa aina teatteria itseään vastaan. Mallarmén näyttämöohjeistukset tuovat esille kertojan tai ”operaattorin”, tai kuten aiemmin pohdin, kirjailijan näyttämöllistämistyöstä syntyvän äänen. Kuviteltu lava muuttuu abstraktiksi, metafyyksiseksi ideoiden teatteriksi. Mallarmé ymmärsi, että parenteesien avulla luetussa näytelmätekstissä voi tuoda esimerkiksi ajalle uuden merkityksen.

Tarkoituksellisten tapahtumien kommentointi, uudenaisten maailmojen luominen tai ihmisen epäinhimillistäminen saivat väylän draamassa, jossa tekniset vaikeudet eivät estä sitä (Puchner 2002, 78–79). Beckett muuttaa näytelmissään lavalla olevat esineet ja eleet joksikin muuksi kuin ne todellisuudessa ovat näyttämöohjeistuksen kautta; hän ikään kuin sisustaa kappaleensa muuteltujen esineiden ja eleiden avulla. Hän irrottaa objektit kontekstistaan, eristää ja muuttaa huomion keskipisteiksi sillä hinnalla, että ne menettävät perustavanluonteisen muotonsa (Puchner 2002, 174–176). Manner käyttää samanlaisia keinoja tekstissään; varsinkin uni- ja hallusinaatiokohtauksissa esineiden ja muun lavastuksen symboliset merkitykset muuttuvat jatkuvasti.

Timo Tiusanen on tutkinut teoksessaan *O’Neill’s Scenic Images* Eugene O’Neillin näytelmien rakennetta minua kiinnostavista näkökulmista. Hän painottaa useita kertoja, etteivät O’Neillin näyttelijät pysty yksin luomaan menestyksestä näytelmää vaan ovat riippuvaisia ympäristöstään: lavas-

teet, äännet, valot luovat henkilöahmoille pohjan toimia ja saattaa kirjailijan ja ohjaajan haluamat merkitykset konkreettiselle tasolle. O'Neill ei Tiusasen mukaan kirjailijana ole luottanut näyttämönsä kykyyn tuoda esille merkityksiä vaan on sitä vastoin jättänyt ensimmäisissä tuotoksissaan henkilöahmojensa dialogin ja eleet huolittelemattomiksi (Tiusanen 1968, 42).

Aarne Kinnunen jatkaa *Draaman Maailmassa* ajatusta kerronnan ja kirjailijan sekä henkilöahmojen välisestä vuorovaikutuksesta. Hän avaa teoksessaan kirjoituksen ja maailman välistä suhdetta sekä draaman perusrakenteita ekspositiosta tragedian ja draaman eroihin. Hänen näkökulmistaan varsinkin draama kommunikaatioprosessina kiinnostaa minua kertojatutkimuksen saralla. Toisaalta hän käsittelee laajasti myös henkilöahmojen luonteita ja tyyppejä, mistä minulle lienee hyötyä myöhemmässä tutkimuksen vaiheessa.

### 1.3 Keskeinen aineisto, tutkimusmenetelmät ja kysymykset

Laajasta näkökulmavalikoimasta johtuen tähän tutkimukseen on vaikea saada selkeää työjärjestystä tai lukuohjetta. Pääpiirteittäin tutkimukseni tavoite on kuitenkin näyttää *Poltetun Oranssin* parenteesien monipuolinen anti seuraavista näkökulmista: narratiivinen, semioottinen, symbolinen, (surrealistinen) ja psykoanalyttinen. Näitä tyyplejä on mahdotonta pitää täysin omiin alueisiinsa aidattuina rajojen hämärtyessä niiden välillä, mikä kertonee vain päämateriaalin moneen taipuvasta tyylistä.

#### Juoni

Jotta voin tarkastella draaman parenteseja, minun on nähtävä tarina kokonaisuena, sillä kuten dialogia, ei parentesejakaan voi erottaa kontekstistaan ja saada aikaan luotettavia tutkimustuloksia. Yksi tärkeimmistä tarinan selventäjistä on ekspositio: keitä henkilöt ovat, missä he ovat, milloin tämä kaikki tapahtuu ja mitkä ovat henkilöiden väliset suhteet (Kinnunen 1985, 98). Näytelmän henkilöt eivät tietenkään ole tästä jaottelusta tietoisia, mutta koko teos perustuu muutokseen heidän fiktiivisessä elämässään. Draamassa nämä asiat ovat luettavissa nimenomaan dialogin ja parenteesien välimaastosta, ei yksin kummastakaan osa-alueesta. Avaan draaman eksposition itse tutkimuksen ensimmäisessä luvussa.

Tarinan päähenkilö kärsii mielenterveyden ongelmista, joita näytelmä purkaa edellä mainitsemani hiljaisen kerronnan avulla unikuvissa ja hallusinaatioissa sekä osin muiden henkilöiden kautta.

Teosta on pidetty niin aikakautensa kuvauksena kuin ajattomana perhesuhteiden tutkimuksena. *Poltettu Oranssi* sijoittuu 1910-luvulle porvarilliseen perheeseen, jonka nuorin tytär, Marina Klein, kärsii mielenterveysongelmista. Hänen tarmokas äitinsä Amanda ja hiljainen isänsä Ernest eivät enää koe selviytyvänsä Marinan kanssa ilman apua, joten he vievät tytön psykiatri Frommin vastaanotolle. Tohtori Fromm ei aluksi ymmärrä Marinan oireilua (siansaksa, nukkemainen käyttäytyminen, unimaailma) lainkaan, mutta useamman käyntikerran jälkeen he alkavat puhua ainakin jollain tasolla yhteistä kieltä. Tohtorille selviävät noin yhdeksän hoitoviikon aikana käydyissä keskusteluissa Marinan vaikea, autistimainen lapsuus äidin varjossa sekä myöhemmin tapahtunut raiskaus. Tyttö puhuu omaa kieltä ja näkee voimakkaasti vaikuttavia unia tai hallusinaatioita. Tytön vanhemmat ovat kykenemättömiä auttamaan tyttärtään tai muuttamaan suhtautumistaan hänen oireiluunsa, eikä tohtorikaan ei pysty tekemään Marinan sairaudesta kokonaisvaltaista analyysiä missään vaiheessa. Näytelmän aikana Marina puhkeaa kuitenkin kukkaan ja rakastuu tohtoriin. Huomatesaan, ettei saa tohtorilta vastarakkautta, Marina ajautuu psykoosin kaltaiseen tilaan ja lopulta sytyttää kotitalonsa tuleen. Tämän johdosta Marina viedään hullujenhuoneelle, jossa Marina kadottaa itsensä lopullisesti.

### **Tutkimusmenetelmät**

Aion tutkia teoksessa narratologisten ja semioottisten näkökulmien ohella asetetun näyttämötilan/tilojen psykoanalyyttistä kerrontaa ja merkityksellisyyttä korostavia seikkoja: mitä valintoja Manner on teoksensa parenteeseissa tehnyt ja miten ne vaikuttavat tarinan etenemiseen, sen tulkittamahdollisuuksiin ja psykoanalyttisen otteen mahdollistamiseen visuaalisella tasolla olettaen näyttämön olevan itsessään kommunikatiivinen osa draamaa?

*Poltetun Oranssin* tapahtumapaikat ovat Mannerin kuvauksien mukaan seuraavanlainen: tohtori Frommin vastaanotto, kauppaneuvos Kleinin olohuone ja Marinan oma huone. Näyttämöhuoneet ovat kaikki toisistaan visuaalisesti poikkeavia ja muuttuvat näytelmän edetessä teemoittain. Runsaiden parenteesien lisäksi Manner antaa tarkat ohjeet äänimaailmasta, joka kuljettaa näytelmää eteenpäin ja syöttää lukijalle mielikuvia, joita ei esimerkiksi dialogin keinoin ole saavutettavissa:

## TOHTORI

Tuolla tuo uskollinen sielu kantaa kauppaneuvoksettaren sateenvarjoa kuin mitäkin 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 ohi väsyneen maan? (*Näyttämön pimetessä hankausääni yltyy vihlovaksi, kunnes häipyy äkisti. Lopuksi Pendereckin musiikkia, esim. opuksesta Anaklasis.*)  
(PO, 91–92).

Analysoin tutkimuksessani nämä teoksen kolme eri näyttämötilaa skenografis-psykoanalyttisella tasolla. Käyn läpi näyttämön rakenteen, lavastuksen, värimaailman, valaistuksen ja äänimaailman ensin analyttisellä tasolla ja tulkiten niitä parhaani mukaan psykoanalyttisen teorian kannalta. Tässä vaiheessa on tarkennettava, että puhuessani näyttämön rakenteesta puhun myös lavasta esityspaikkana puuttumatta kuitenkaan esimerkiksi katsoja-asetteluihin, teatterirakennusta mahdollisesti halkoviin käytäviin, teatterin korkeuteen tai syvyyteen. Tutkiessani psykoanalyysia näyttämön kautta on puolimahdotonta sivuttaa dialogia tai henkilörakenteita, mutta pyrin jättämään ne vähemmälle tarkastelulle keskittyen niiden ulkopuoliseen, hiljaiseen kerrontaan.

Skenografia tarkoittaa kolmiulotteista näyttämötaidetta ja pitää sisällään lavastuksen suunnittelun, mahdolliset pienoismallit ja työpiirustukset, puvustuksen suunnittelun ja kaavoituksen. Ylipäätään skenografia on teatterin tarpeiston suunnittelua teatteriin, tapahtumaan tai tilaan, muttei käsitä kuitenkaan ainoastaan tarpeistoa, vaan kaiken visuaalisuuden näyttämöllä. Apuna skenografian ymmärtämiseen minulla on lingvistisen, empiirisen ja kulttuurin semiotiikan alaan keskittyvää aineistoa, esimerkiksi jo aiemmin mainitsemani Elaine Aston ja George Savonan ”Theatre as Sign-system”, jossa puhutaan tapahtumapaikkojen yhdessä muodostamasta visuaalisesta metaforasta, sekä Semiotiikan Verkostoyliopiston internetsivut ([www.semiotics.fi](http://www.semiotics.fi)). Psykoanalyttista näkökulmaa tapahtumapaikoista erittelen suurilta osin Sigmund Freudin unien tulkinnan keinoin.

Skenografiaan läheisesti liittyen käytän apunani Glenn D. Wilsonin teosta *Esittävän taiteen psykologia* (1997), jossa hän käsittelee kappaleessa ”Motivaatio, liike ja tilankäyttö” muun muassa väri-

en, valojen ja äänien symbolisia merkityksiä esityksessä. Wilsonin mukaan ”Draaman roolihenkilöt saattavat saada oman symbolisen tilan assosiaatioprosesseilla. Jos he pyrkivät tarpeeksi usein tiettyä näyttämön aluetta kohti, siitä tulee heidän psykologinen alueensa, jonka yleisö yhdistää heihin automaattisesti” (Wilson 1997, 116). Valaistuksesta hän puhuu samassa kappaleessa tärkeänä huomion kohdentamisen välineenä, mikä onkin *Poltetussa Oranssissa* ensiarvoinen visuaalinen parenteeseissa osoitettu keino. Vaikka Wilson puhuu teoksessaan nimenomaan lavalle tehdystä esityksestä, hänen mietteitään voi mielestäni soveltaa mainiosti myös parenteesien lähiluentaan:

Jotkut yllä mainituista periaatteista saattavat tuntua itsestään selviltä, mutta niiden merkitystä ei voi korostaa liikaa. Suuri osa esityksestä (näyttämöllä tai elokuvassa) saadusta emotionaalista voimasta ja taiteellisesta tyydytyksestä juontuu ohjaajan, pukusuunnittelijan ja valaistusryhmän myötävaikutuksesta yleisön huomion ja yleisen ilmapiirin onnistuneeksi ohjaamiseksi (Wilson 1997, 119).

Toisena värimaailmaa tutkivana lähteenä käytän Johannes Ittenin teosta ”Värit taiteessa. Värien subjektiivinen kokeminen ja objektiivinen tunnistaminen johdatuksena taiteeseen” vuodelta 1961 (suomennettu versio on vuodelta 1970). Hänen mukaansa ”mikään ei liikuta ihmismieltä dramaattisemmin kuin valtavan värikoronan ilmestyminen taivaalle – ja niin kuin ääni antaa sanalle kirkkaan loiston, niin väri valaisee muodon sielun täyttävällä luonteellaan – ja värien vaikutus tulisi ymmärtää optiikan, psykologian ja symboliikan kautta (Itten 1970, 12). Tämä teesi vakuuttaa Wilsonin tavoin tutkimuksen värien tulkinnan, symbolisen ja psykoanalyttisen otteen yhteisluvullisuudesta. Itten jakaa teoksessaan väriestetiikan tutkimuksen kolmeen suuntaukseen: optis-aistilliseen (vaikutelmat ja impressiot), tunteenomaiseen (ilmaisut ja ekspressiot) ja älyllis-symboliseen (rakenteet ja konstruktiot) (Itten 1970, 13).

Parenteesien ja dialogin välisen vuoropuhelun tutkimisen vähäisyys on hämmentävää. Ovatko Mannerin ja esimerkiksi Beckettin tai Ibsenin parenteesit niin ilmeisiä ja lukijaa johdattelevia, ettei niiden tutkiminen skenografisessa valossa tai parenteesien osoittamien merkkien tulkitseva tutkiminen kannata? Jo aiemmin mainitsemassani proseminarityössä tutkin kysymystä Vaikuttavatko parenteesit näytelmän kulkuun kommunikatiivisena osana? ja päädyin tutkielmassani positiiviseen vastaukseen. Nyt tarkoitukseni on vaihtaa viitekehystä parenteesien narratiiviseen, semioottiseen ja

psykoanalyttiseen ja sen kritiikin näkökulmiin tutkimalla jo näiden kommunikoiviksi todettujen merkkien merkityksiä.

### **Narratiivinen näkökulma**

Kertojan roolia näytelmissä ei ole tutkittu juuri sen enempää kuin parentesejakaan (ks. edellä). Kuten aiemmin kuitenkin totesin, voi parenteseissa nähdä kirjailijan näyttämöllistävän tekstiä samalla tavalla kuin proosan kertoja tekee. Tämä nimetön kertoja on kuin proosan lähes poissaoleva kuvaileva kertoja (absent narrator) tai lähes kokonaan puuttuva kertojatyypä (no-narrator theory), koska draaman hiljaisessa kerronnassa ei ole mitään inhimillistä olentoa muistuttavaa kertojaa. Gérard Genetten (1973) jaottelun mukaan draaman kertojaa voisi pitää vahvana ekstradiegeettisenä, kertomuksessa tarinan yläpuolella olevana henkilönä, josta kukaan ei kerro (Hosiaisuus 2003, 411–414.) Etsin työssäni parenteseista näitä dialogin ulkopuolisia narratiivisuutta tukevia kohtia ja pyrin osoittamaan, että voi puhua draaman sisäisestä kertojasta.

Kerronta on osa draaman kieltä, osa kommunikointiprosessia. On hyvä erottaa kerronta kielestä jo sekaannusten välttämiseksi. Aarne Kinnusen sanoin (Kinnunen 1985, 77): ”Vaikka tiedän hyvin, miten epämääräinen käsite kieli on, käytän sitä, koska parempaa ei liene tiedossa”. Kinnunen mainitsee teoksessaan henkilön oman kielen, fiktiivisen maailman kielen, kirjailijan kielen, musiikin kielen, luonnollisen kielen, oopperan ja dramatiikan kielen. Tässä tutkimuksessa aion puhua siis näytelmän hiljaisesta kerronnasta, en kielestä.

### **Semiotiikan, symboliikan ja psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulma**

Semiotiikan verkostoyliopiston internetsivujen lyhyen esittelyn sanoin semiotiikka on vaikeasti lähestyttävä tyyli: ”Semiotiikan kenttä näyttää loputtoman laajalta, mutta tapa, jolla se ilmiötä tutkii, on yhtenäinen ja ilmenee eksaktina metodologiana ja omana metakielenään. Semiotiikka ei ole pelkkä lähestymistapa, vaan oma tieteenalansa.” (Semiotiikan verkostoyliopisto, [www.semiotics.fi](http://www.semiotics.fi)) Hosiaisuuden mukaan semiotiikka ei käsittele vain merkkien suhdetta objekteihin, vaan lisäksi merkkien välisiä suhteita ja yleensä merkityksenantoprosessia (Hosiaisuus 2003, 833–834). Semiotikot tutkivat siis kirjoitetun tekstin ohella muita viestintäjärjestelmiä, mikä sopii minun tutki-

mukseeni erittäin hyvin: voin tutkia lavaa, pukeutumista, parenteesien osoittamaa elekieltä, valaistusta, äänimaailmaa ja muita parenteesien antamia osa-alueita semiotiikan ehdoilla.

Tässä vaiheessa esiin tulee kuitenkin semiotiikan ja symboliikan rajojen hämärtyminen. Semiotiikka tutkii merkitysten tuottamista, välittämistä ja käyttämistä, mikä on tärkeää tutkimukseni kannalta, mutta symboliikka analysoi merkkien ja symbolien olemassaoloa teoksessa, siis sekä symbolin sisältöä että tarkoitusta. Uskon, että *Poltetun Oranssin* semioottisten merkkien symbolinen merkitys on vähintään yhtä suuressa roolissa kuin semioottinenkin. Näytelmän nimi *Poltettu Oranssi* näkyy lavalla vain pienen hetken päähenkilön yllään pitämän puvun värinä kuvaamassa hänen psyyksensä tapahtuvaa muutosta. Mitä muuta tämä voisi olla kuin surrealistista symboliikkaa? Hosiailuoman mukaan tarpeeksi vakiintunut symboli voi auttaa tiivistämään inhimillistä kokemusta ja historiaa (Hosiailuoma 2003, 890), mutta en voi jättää tutkimuksessani huomioimatta freudilaisen ajattelun mukanaan tuomaa panosta. Freudilainen ajattelu vetää tutkimusta taas surrealistiseen suuntaan, jossa ”pyritään kuvaamaan tiedostamattoman sielunelämän tapahtumia unia ja hallusinaatioita hyödyntämällä” (Hosiailuoma 2003, 887–888). Tyyliuuntien rajat hämärtyvät *Poltetun Oranssin* tutkimuksessa, kun vahvasti symbolisessa teoksessa havaitaan surrealistille tyypillistä unenomaista tai painajaismaista kerrontaa unohtamatta sokeeraavia ja jopa kyseenalaisia kielikuvia, kun päähenkilöt eivät kirjaimellisesti puhu keskenään samaa kieltä tai kun tohtori tekee työllä omia vielä kyseenalaisia psykologisia kokeitaan. Näin ollen en voi sivuuttaa työssäni psykoanalyttistä kirjallisuudentutkimusta.

Psykologinen ja psykoanalyttinen kirjallisuudentutkimus perustuu Sigmund Freudin kehittämään psykoanalyysiin, joka tutkii ihmistä ja hänen käyttäytymistään. Psykoanalyttinen kirjallisuudentutkimus taas käsittelee henkilöhahmojen motivaatiota ja mieltä sekä tietenkin psykoanalyttisen teorian mukaan persoonallisuuden kolmen osa-alueen (tiedostamaton, kontrolloimaton, moraaliton kerros; tietoinen ego; superego, omatunto) ilmenemistä tutkittavassa teoksessa. Tarkemmassa käsittelyssä voivat olla esimerkiksi minuuden hajoaminen ja hallusinaatiot, tai sitten psykoanalyysin kritiikki naisen seksuaalisuuden ymmärtämättömyys (Cixous, Irigaray, Kristeva). Kaunokirjallisuus välittää unien tavoin tiedostamattoman viestejä, jossa torjuttu ja vieras pääsee esiin. Henkilöhahmojen analyysi on herättänyt keskustelua fiktiivisten hahmojen syvän tutkimuksen luotettavuudesta mallilla, jota on alun perin käytetty oikeiden, elossa olevien ihmisten psyyken tarkasteluun. Toisaalta psykoanalyttisellä otteella voi tutkia myös kieltä, koska se rakentuu tiedostamattoman tavoin (Lacan). Suomen Psykoanalyttisen Yhdistyksen mukaan lapsuuden kokemukset vaikuttavat nykyi-



seen käyttäytymiseemme tiedostamatta, esimerkiksi unien kautta (www.psykoanalyysi.com). Tätä ajatusta koetan valottaa luvussa 5.

Psykoterapian alkeelliseen muotoon perustuva terapiajakso *Poltetussa Oranssissa* tarjoaa paljon tarttumapintaa kaikkien näiden osa-alueiden tarkasteluun. Olen kiinnostunut myös siitä, miten freudilaiset ajatukset näkyvät terapiajaksojen ulkopuolella, tohtorin omien ajatusten selventäjinä. (Hosiailuoma 2003, 749–750.)

#### TOHTORI

*(seisoo surullisena keskellä lattiaa)* Taas se epäonnistui. Eikä minun hienosta testistäniäkään ollut mihinkään. No niin, pioneerin on oltava nöyrä. *(Puhdistaa hämillään silmälasejaan)*

Hm. Hän on niin täynnä affekteja, että istunto melkein aina päättyy kohtaukseen. Mutta parempi niin kuin että hän olisi tylsä. Ja ehkä se oli hyväkin, ehkä en olisi muuten saanut häntä lähtemään täältä lainkaan. (PO, 66–67)

Edellä on näyte *Poltetun Oranssin* toisen näytöksen lopusta, kun tohtori on epäonnistunut Marinalle tekemässään testissä ja jää yksin huoneeseen pohtimaan tapahtunutta. Fromm erittelee läpi näytelmän omia onnistumisiaan ja epäonnistumisiaan niin siviilihenkilönä kuin ammattinsa edustajana, mikä syventää hahmon lääkäristä enneminkin filosofiksi.

#### Uniteoria

Marinan huoneessa tapahtuvan hallusinaatiokohtauksen tulkinnassa käytän apunani uniteoriaa, jonka avulla voin tarkastella hallusinaation osien symbolisia merkityksiä. Ensimmäisiä uniteorian pioneereja oli Artemidoros Daldislainen, joka kirjoitti kauan kiistellyn teoksensa ”Suuri Unikirja” (julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1539 latinaksi). Hän antoi teoksessaan Sigmund Freudin unien tulkintaopille ja koko psykoanalyysille merkittäviä virikkeitä, mutta on vielä vaikeaa tulkittavaa vanhoillisuuden takia: unien tulkintaosiosta puuttuvat luonnollisesti esimerkiksi kulttuurien välisten erojen merkitys. Suuri osa unista käsittelee ihmisen ja jumalien välistä kanssakäymistä, mutta Artemidoros pureutuu myös ihmisten keskinäisiin suhteisiin unien maailmassa: ”Kaikki miehet ja naiset, joita kohdataan tai nähdään unessa, ovat hyviä enteitä, jos he ovat ystäviä tai hyväntekijöitä tai yleensä eivät tee tai ole tehneet vahinkoa, olivatpa he eläviä tai kuolleita. Mutta vahinkoa tekevät tai

tehneet ovat pahaksi. Unessa nähtyjä ihmisiä on pidettävä asioiden kuvastajina; ystävät tarkoittavat menestystä, vihamiehet vastoinkäymisiä” (Artemidoros, 317).

Sigmund Freud kirjoitti teoksensa ”Johdatus psykoanalyysiin” osion unista (1940) ja ”Unien tulkinta” (1942) ainakin osin siis Artemidoros Daldislaisen kirjan pohjalta. Freudin unien tulkinta pohjautuu assosiaatiotekniikalle, jossa asiat merkitsevät niitä vastaavia mielikuvia, kun taas symbolien vakiotulkinnat otetaan käyttöön vasta, jos assosiaatiotekniikkaa ei voida soveltaa (Freud 1940, 128). Vakion saaneet unien symbolit vastaavat antiikin ja kansanomaisen unenselityksen ihanteita, mutta ei pidä unohtaa, että unennäköijän psyykkinen tila vaikuttaa aina tulkintaan (Freud 1940, 129). Keskityn omassa tulkinnassani nimenomaan näihin kansanomaisiin vakion saaneisiin symboleihin, joita pidän yhdenvertaisena hallusinaation unikuvien kanssa, koska kyseessä on kuitenkin tietynlainen unitila. Tarkoitukseni on selventää Marinan psyykettä ja ajatuksia uniteorian avulla. Unisymbolien suuri enemmistö on seksuaalisia symboleja, ja Freudin mukaan kaikki unet ovat jollain tasolla toiveiden toteutumaa (Freud 1942, 108), myös negatiiviset tai epämiellyttävät unet: on vain erotettava unien ilmi- ja piilomerkitykset (Freud 1942, 118). Tähän jaotteluun en kuitenkaan sen enempää syvenny, vaan pyrin valikoimaan tulkittavakseni ne hallusinaatioiden osat, jotka kantavat sisällään piilomerkityksiä. Freud varoittaa teoksessaan lukijaa: ”symboleja on tutkittava varovasti ja harkiten mielivaltaisuuden välttämiseksi” (Freud 1942, 298), ja painottaa useaan otteeseen unennäköijän psyykkisen tilan merkitystä tulkinnan kannalta.

### **Katsahdus tutkimuksen rajojen yli**

Erilaisia näkökulmia pohdittaessa moni tärkeä asia on jäädä tarkastelun ulkopuolelle. Haluaisin tarkastella katsomon ja näyttämön suhteiden mahdollisuuksia, haluaisin syventyä myös näytelmän kiehtovaan dialogiin. Jotta tutkimus ei venyisi yli asetettujen rajojen, tyydyn pieniin ”välipaloihin” näyttämön tutkimisen kentällä.

Eräs mielenkiintoinen huomio on se, että ”luemme” näyttämöä kuin kuvaa tai kirjoitusta, vasemmalta oikealle, jolloin katsomosta nähden vasen puoli näyttämöstä on ”vahvempi” kuin oikea puoli: vasemmalta eli perinteisesti skenografian mukaan dominoivalta puolelta (tai ylhäältä oikean puolen vastaten alapuolta) tehdyt sisääntulot ovat vaikuttavimpia (Aston & Savona 1991, 158). Näyttämö kuvallisena osana näytelmää on joka tapauksessa aina jossain määrin metaforinen kannanotto tekstin ideologisiin kiinnostuksen kohteisiin. Näyttämöä ja sen tulkintaa tutkiessa ei tule unohtaa tarkas-

telijan roolin subjektiivisuutta: tarkastelijan sosiaalinen ja kulttuurinen tausta kaikenlaisine kokemuksineen määrittää paljon sitä, mihin hän kiinnittää huomiota ja minkä jättää huomiotta tai tulkitsee jopa väärin. Tämä koskee tietenkin myös tekstin lukemista eikä rajoitu vain visuaaliseen näyttämön tilana tarkasteluun. Esimerkiksi se, miltä koti näyttää, miten ihmiset pukeutuvat ja käyttäytyvät, ja niin edelleen, riippuu paljon kirjailijan asettamista rajoituksista näytelmää kirjoittaessaan ja miettiessään sen kohdeyleisöä.

#### 1.4 Kirjailija ja *Poltettua Oranssia* edeltävät näytelmät

Eeva-Liisa Manner (1921–1995) kirjoitti näytelmien ja kuunnelmien lisäksi myös runoja, proosaa ja esseitä. Kokoelmateokset *Tämä matka* (1956), *Fahrenheit121* (1968) ja *Kuolleet vedet* (1977) teki-  
vät hänestä yhden merkittävimmistä suomalaisista modernisteista runouden alalla, mutta hänen näytelmiään ei ole tutkittu niin laajalti. Mannerin tuotannossa, niin lyriikassa, proosassa kuin draamasakin toistuvat musiikin, filosofian, ajan, luonnon ja maailmanpolitiikan teemat. Oman tuotantonsa lisäksi Manner teki paljon käännöstyötä suomentaen maailmankirjallisuuden klassikoita kuten Shakespearea, Hesseä, Mannia ja Kafkaa. Myös Mannerin omia tekstejä on myöhemmin käännetty useille eri kielille ja hänet on palkittu kirjallisuuden alalla useita kertoja.

Mannerin kirjoittamia näytelmiä ovat *Eros ja Psykhe* (1959), *Uuden vuoden yö* (1965), *Toukokuun lumi* (1967), *Poltettu Oranssi* (1968), *Sonaatti (preparoidulle pianolle)* (1971) ja *Kauhukakara ja Superkissa. Kissaleikki* (1982). Kolme ensimmäistä ovat *Poltetun Oranssin* tavoin kertomuksia surullisista ihmiskohtaloista.

*Eros ja Psykhe* kertoo rakastavaisten tarinaa totuuden etsimisestä, menettämisestä ja uudelleen löytämisestä. Manner sovittaa runonäytelmässä kreikkalaisia taruhahmoja nykypäivään satamalaiturille ja ratapihalle. Surullinen, rakastunut mieshahmo tuntee tulevansa hulluksi rakkauden tähden aivan kuten Marina *Poltetussa Oranssissa*. Parenteeseja on verrattain vähän, mutta *Eros ja Psykhe* rakentuukin runokielen ja draaman sekoittumiseen kerronnallisena erikoisuuselementtinä. Kaksi seuraavaa näytelmää muistuttavat rakenteeltaan jo enemmän *Poltettua Oranssia*, ensimmäinen jää tematiikaltaan toisinnoksi Mannerin runomenestyksistä. Mielenkiintoisia kohtia ovat *Eroksen* turhat rakkaudenosoitukset *Psykhelle*, jotka mielestäni toistuvat myöhemmin Marinan tunnustuksessa tohtorille, ja siinä tuskassa, kun hän huomaa, ettei saakaan vastarakkautta:

## EROS

Kuule -- tunsin sinut heti. Silmänräpäyksessä. Se on etuoikeuteni -- silloin kun olen humalassa. Katsos... korvani simpukassa on pieni ääni, ääni sanoo minulle, hän on hyvä nainen, vielä ääni sanoo, voita hänen sydämensä niin kuin voitit hänen ruumiinsa.

(Manner 1959, 17)

*Uuden Vuoden Yössä* kuusi henkilöä viettää uutta vuotta asunnossa, jossa juodaan paljon ja selvitel-  
lään kaikkien henkilöiden elämäntilanteita, kunnes he alkavat pelata venäläistä rulettia ja yksi heistä  
kuolee. Näytelmä muistuttaa *Poltettua Oranssia* ihmiskohtaloiden kuvauksessaan: he ovat eksyk-  
sissä, eivät saa toisistaan otetta ja kaikkea tuntuu ohjailevan jokin käsittämätön irrationaalinen voi-  
ma:

*Hiljaisuus. Monika tuijottaa kuollutta silmät levällään, peräytyy hitaasti taaksepäin ja jää  
seisomaan seinää vasten. Liisa uikuttaa hiljaa sohvalla. Vihdoin Egen nousee katsomaan  
Atosta, etsii sanoje, sanoo sitten särähtävällä äänellä: ”Koneenkäyttäjä on kuollut”, ottaa  
nurkasta suuren mustan sateenvarjonsa, avaa sen ja peittää sillä Atoksen pääpuolen*

(Manner 1965, 86).

*Toukokuun Lumi* kertoo kahdesta nuoresta ja tytön vanhemmista, rakkaudesta ja niiden kohteiden  
sekoittumisesta, henkilöiden kasvamisesta ja ajatusten uudelleen muuttamista suhteista. Kaikissa  
näissä toistuu Mannerin tapa käyttää parenteesija tavalla, jota aiemmin kutsuin kirjailijan työtä  
tekstin näyttämöllistäjänä: parenteesit on kirjoitettu siten, että niitä voisi lukea melkein kuin proo-  
saa, jossa on kaikkietävä kertoja:

Jaha, täällä on menossa espanjantunti, anteeksi. Unohdinko minä tänne silmälasit? En voi lu-  
kea lehteäni ilman. (*Menee kirjoituspöydän luokse, etsii*) Ei ole. No, otan suurennuslasin.  
(*Kääntyy, katsoo Lassia pitkään*) Noin iso roikale, ja kuitenkin vasta lapsi... (*Nostaa suuren-  
nuslasin monokkeliksi silmälleen ja katsoo poikaa linssin läpi*)... jonka silmiin on kirjoitettu  
huudahduksia kissankorkuisin kirjaimin. (*Huitaisee kättään, aivan kuin tahtosi pyyhkäistä  
pois arvoitukselliset sanansa, ja lähtee. Painaa oven hiljaa kiinni jälkeensä.*)

(Manner 1967, 16).

Teoksesta *Poltettu oranssi* on julkaistu kaksi kirjaversiota: ensimmäinen vuonna 1968 Kustannusosakeyhtiö Tammen ja toinen vuonna 2003 Kirja kerrallaan julkaisema versio. Teosta on esitetty lukuisina eri versioina eri puolilla Suomea sen ilmestymisestä asti, ja Tauno Marttinen on säveltänyt tekstin pohjalta oopperan.

## 2 TARINA

Tässä luvussa avaan draaman eksposition, siis analysoin *Poltetun Oranssin* henkilöhahmoja, tapahtumia, aikaa ja paikkaa. Lisäksi käyn läpi tekstissä parenteesien ohella esiintyvän muun paratekstin, eli repliikkien edessä olevat identifiointinimet, alaotsikot ja kohtausten järjestystä osoittavan numeroinnin. Näytelmän juonta olen käynyt läpi jo johdantokappaleessa, mutta syvennän analyysiäni vielä lisää tässä kappaleessa kohdassa 2.2.

### 2.1 Henkilöhahmot

Ennen ensimmäisen kohtauksen alkua, viimeisellä alun numeroimattomalla sivulla esitellään lyhyesti draaman henkilöt. *Poltetussa Oranssissa* heitä on viisi.

Tohtori Fromm, pujopartainen keski-ikäinen herrasmies;  
 Ernest Klein, nahkatehtailija, viiksekäs, hieman nuhjainen vanhus;  
 Amanda Klein, hänen vaimonsa, nuorekas, tarmokas, kulmikas;  
 Marina Klein, heidän tyttärensä, siromuotoinen, sulkeutunut, kaihtava;  
 Vastaanottoapulainen, avoin, suora, ei liian kansanomaisen  
 (PO, henkilöhahmojen esittelysivu).

Henkilöhahmojen järjestys esittelysivulla ei ensin tunnu perustuvan mihinkään logiikkaan. Nimet ovat aakkosjärjestyksessä, jos ei oteta huomioon etunimiä ja -liitteitä, mutta tällainen järjestely ei tunnu luontevalta. Hahmot eivät ole myöskään saapumisjärjestyksessä, vaikka Tohtori Fromm onkin ensimmäinen esiin tuleva henkilö; heti seuraavana on nimittäin Amanda, ei Ernest Klein. Järjestystä ei ole valittu ainakaan pää- ja sivuhenkilöiden hierarkian perusteella, muuten Marina Klein

olisi ensimmäinen tai vähintäänkin toinen nimi heti Tohtori Frommin jälkeen. Kenties jako on tehty seuraavalla tavalla: yksi päähenkilöistä, keskeinen perhe ja muu(t). Tämä kuulostaa ainoalta vähänkään loogiselta ratkaisulta.

Ensimmäinen mielenkiintoinen seikka henkilöahmoja tutkittaessa on niille valitut nimet. Henkilöt puhuvat suomea suomenkielisessä näytelmässä, tapahtumapaikaksi on paratekstissä ilmoitettu pikkukaupunki (tosin maata ei mainita), mutta Vastaanottoapulaisista lukuun ottamatta kaikki henkilönimet ovat saksankielisiä. Kielikysymyksen takia en usko tarinan sijoittuvan Saksaan, koska myöhemmin tekstissä hahmot puhuvat saksasta vieraana kielenä (PO, 18,55). Ehkä saksankieliset nimet viittaavat keskiluokkaan, ehkä stereotypiaan saksalaisesta ajattelutavasta, ehkä Mannerin paljon käyttämään Sigmund Freudiin. Joka tapauksessa (lukuun ottamatta jälleen Vastaanottoapulaisista) kaikki henkilönimet ovat suomeksi käännettyinä kertovia, kuvailevia nimiä. Fromm tarkoittaa hurskasta, harrasta, jumalista, pyhää. Klein tarkoittaa pientä. Perhe Kleinin jäsenten etunimet ovat muuten kuvaavia: Ernest kuulostaa tavalliselta työtätekevältä mieheltä, jonka nimi voidaan pienellä muutoksella saattaa myös saksankieliseen sanamuotoon ”ehrlich” (kunniallinen) tai englanninkieliseen sanamuotoon ”honest” (rehellinen) tai ”ernest” (vakava). Amanda kuulostaa nimenä pikemminkin sotalaivalta Armada (PO, 75), vaikka se tulee suoraan latinankielisestä sanasta ”amanda” (rakastettava) ja Marinasta tulee taas suomenkielen mukaan mieleen naukumista ja valitusta tai symbolisemmalla tasolla englannin kielestä johtuva satamaa tarkoittava sana tai englanninkielinen sanamuoto ”marine” (merellinen), mikä voisi viitata tytön viittauksiin vedestä ja merestä. Toisaalta, kaikki nämä kolme ovat perin tavallisia saksalaisia etunimiä. Vastaanottoapulaiselle, jonka nimi lyhennetään myöhemmin myös muotoon Apulainen, ei ole annettu nimeä, mikä tekee hänestä kaukaisimman ja kenties vaikeimmin lähestyttävän hahmon.

Esittelen ja analysoin seuraavana näytelmän hahmot siinä järjestyksessä kuin ne on paratekstissä ennen varsinaista kohtausten alkamista esitetty.

### **Tohtori Fromm**

Manner on valinnut näytelmän psykologin osaan omalaatuisen vanhan herrasmies tohtori Frommin. Annamari Ahonen on gradututkielmassaan (2002) tutkinut jonkin verran Mannerin hahmon ja todellisen Frankfurtin koulun piiriin lukeutuneen sosiaalipsykologi Erich Frommin yhtäläisyyksiä. Ahonen toteaa, että Mannerin tekstiä ja Erich Frommin ajattelua yhdistää tietty tematiikka ihmisluonteen ja yhteiskunnallisen ajattelun ristiriidoista. Tässä tutkimuksessa en pureudu tämän enem-

pää Erich Frommin ajatteluun, vaan totean Ahosen tutkimuksen perusteella samankaltaisuuden hahmojen välillä, eikä Mannerin teksteille ole epäluontevaa käyttää hyvinkin vahvoja yhtymäkohtia todellisiin henkilöihin ja paikkoihin tai tapahtumiin.

*Poltetussa Oranssissa* tohtoria kuvaillaan seuraavasti: ”Pujopartainen keski-ikäinen herrasmies” (PO, nimiösivun parateksti). Tohtori Frommilla on oma vastaanotto pikkukaupungin sairaalassa. Hahmo on sairaalansa ylilääkäri, mutta jollakin tavalla hän on myös boheemi hahmo. Hänestä on pitänyt tulla botanisti, mutta ”on muuttunut” yllättäen aikuisuuden kynnyksellä ja lukenut itsensä ennätysajassa tohtoriksi Euroopan yliopistoissa (PO, 81). Tohtorin ennen kaikkea humanistinen lääkäripersoonaa heijastuu läpi koko näytelmän hänen vuorosanoissaan. Tohtori ei pidä työtään erityisen mielenkiintoisena tai kadehdittavana, mutta suhtautuu ammattiinsa kuitenkin nöyrästi:

TOHTORI

Kun te tietäisitte, miten tuo ’tieteellinen’ on yliarvioitu. Emmehän me mitään mistään tiedä, ja tuo niin sanottu tiede on usein kaavamaisinta ja ennakkoluuloisinta kaikesta (PO, 77).

TOHTORI

Joskus olen katunut sitä että silloin nuorena muutuin... Toisten mielestä minusta ei ollut yhtään mihinkään, mutta itse tein koko ajan uusia löytöjä. Heittäydyin ruohoon maate ja...

– Näin ruohon. Ymmärsin puita. Veden sai sanomaan mitä tahansa. Maailma oli läheinen ja järjestyksessä. Nyt olen sen kadottanut, Minä olin silloin jonkinlainen botanistin ja taiteilijan yhdistelmä, ja olin onnellinen.

– Katsokaas, taiteilija, joka ottaa kaikesta vain ihon ja kukan, löytää aina; me psykologit menetämme juuri sen mitä etsimme.

– Me psykologit sen sijaan olemme maamyyriä. Jos puhuisin oikein keskiaikaisesti, sanoisin että psykologia on Perkele. Juuri sielutiede on tuhonnut sielun (PO, 89–90).

Ammattinsa lisäksi Fromm pitää itseään muutenkin radikaalina, joka taistelee omaa yhteiskuntaluokkaansa vastaan. Hän ei pidä esimerkiksi Kleinin keskiluokkaisesta tavasta sisustaa (PO, 33), mutta hyväksyy erilaiset ihmiset ainakin jotenkuten. Fromm puhuu menneisyyden nuoresta itses-

tään haikailevasti kolmannessa persoonassa ja tekee itsestään jatkuvaa analyysia kuin olisi itse itsensä potilas:

TOHTORI

– Ruumis ei ole sielun peili. Tunsin kerran nuoren pojan, joka oli niin tylsä ja vetelä että ei pysynyt kiinni pitämättä hevosen selässä, vaan mätkähti maahan, ja joka nukkui, kirjaimellisesti nukkui kaikki tunnit koulussa ja jäi 17-vuotiaana kolmannelle luokalle. Mutta hän kirjoitti runoja, ja millaisia runoja... mitä herkimpä ja vilkkaimpia, mitä ihastuttavinta luonnonlyriikkaa. Eräs henkilö, joka sai urkituksi pojan salaisuuden, halusi julkaista ne... poika sanoi mieluummin hirttäytyvänsä (PO, 81).

TOHTORI

– Miksi minä en silloin poikasena pysynyt hevosen selässä? Koska en tahtonut oppia niitä taitoja, joita ihmiset pannaan oppimaan. Se oli symbolinen kieltäytyminen, sillä elämä on suuri sotakorkeakoulu, jossa kaikki ratsastavat piloille oman hevosensa, sielunsa (PO, 85).

Tohtori Fromm suhtautuu potilaisiinsa henkilökohtaisesti ja tekee omaa henkilökohtaista tutkimustaan harmittomilla psykologisilla testeillä (PO, 66), joista yksi imitoi Mannerin mukaan vapaasti Szondtin testiä. Tätä testiä avaan myöhemmin psykoanalyttistä otetta käsittelevässä luvussa 5.

Tarinan päähenkilö Marina Klein on tohtori Frommille haaste. Tohtori koettaa saada tytön vaipumaan itseensä puhumalla vaikeilla termeillä ja pitkästi, mutta saakin tytön vain rakastumaan itseensä (PO, 45). Tässä on kyseessä perin balladimainen onneton rakkaustarina, joka kuitenkin istuu näytelmään hyvin ottaen huomioon Marinan kehityksen sulkeutuneesta työstä matkalla psykoosin kaltaista tilaa. Kun Fromm viimein tajuaa, ettei voi parantaa tytön sairautta, hän vaipuu myös itse epätoivoon ja rinnastaa epäonnistumisen työssään itseensä:

TOHTORI

Tiedättekö, en minä voi auttaa teitä. (*Nousee*) Olen pahoillani, mutta en voi auttaa teitä, enkä halua herättää teissä vääriä illuusioita, se olisi eräänlainen petos. (*Rupeaa kävelemään edestakaisin huoneessa*) Katsokaahan, kun minä yritän auttaa teitä, minä oikeastaan autan vain itseäni. Joka kerta kun luovun potilaasta, minusta tuntuu kuin olisin menettänyt pelin (PO, 65).



#### TOHTORI

*(hätkähtää, väistää)* Tauti vain korvautui toisella... tarkoitan... piiloutui syvemmälle välttääkseen minun katseitani... *(Nopea katumus; jatkaa avoimesti, mieltävästi)* Voin pyrkiä yhä alemmas, juureen saakka, löydän juuren, mutta silloin kadotan kokonaisuuden näkyvistä. Ja totuus ei ole juuressa vaan kokonaisuudessa. Siksi me niin usein menemme vikaan näissä asioissa (PO, 89).

#### TOHTORI

Eivät kaikki tule omia aikojaan hulluksi, jotkut tehdään hulluksi. Jospa se pohjimmiltaan on aivan terve ja tavallinen tyttö? (Jää miettimään kynä ilmassa. Seuraava kohta on tohtorin mielikuva, joka näytetään konkreettisenä yleisölle. Se traditionaalisen jazzin katkelma High Societystä, joka kuultiin tytön kuvitellun lemmenkohtauksen aikana, palaa, ja hetken kuluttua tyttö tanssii huoneeseen liekehtivässä puvussaan, täysin terveenä, iloisena, valppaana, nauraa heleästi, pyörähtää tohtorin edessä ja katoaa saman tien pois. Kaikki tässä 'ilmestyksessä' on liekkimäisen nopeata, liikkeitä, ja myös kesto. Sitten tohtori nousee ja heittää kynän pöydälle) Kaikki tyynni mielikuvitusta (PO, 91).

Hetkittäin tohtori ja Marina vaikuttavat hyvin samanlaisilta hahmoilta ajatuksenjuoksuineen. Yllä olevista lainauksista kolmannessa on näytelmässä Marinalle tyypillinen hetkellinen mielikuva tai hallusinaatio, jonka kuvittelijaksi on kuitenkin asetettu tohtori Fromm. Tämänkaltaisia narratiivisia seikkoja käsittelen laajemmin luvussa 4.

### **Ernest Klein**

Nahkatehtailija Ernest Klein on näytelmässä pieni viiksekäs mies vaimonsa Amandan varjossa. Ernestin viiksiin ja apeaan olomuotoon viitataan useita kertoja näytelmän aikana, useimmin hänelle epäedullisessa valossa. Mies on sanojensa mukaan saanut kaiken aina valmiina, eikä hän usko tahdonvapauteen, koska hänen vaimonsa Amanda tahtoo hänen puolestaan (PO, 82). Tehdas määrittelee vaimon rinnalla koko Ernest Kleinin olemusta: hän on rikas, hiljainen, vetäytyvä ja muilla on hänestä hieman halveeraavia mielipiteitä:

## APULAINEN

Minusta sen isä on kuin vanha sukka. Kaupungilla sanotaan (*naurahtaa*) että Ernst Klein on niin pieni mies, että sillä on pussit silmien alla (PO, 75).

## TOHTORI

– Minua hirvittävät nuo naiset, jotka aina ovat valmiina hyökkäykseen, vaikka ei ole ketään jota vastaan hyökätä. Aviomiehestä ei ainakaan saa vastusta. Tehtailija Klein on pikkupiirteinen, epärealistinen ja unelias kuin kaunokirjoituksen opettaja. Olisi edes toisinpäin - isä voimakas ja äiti väistyvä - mutta kun asetelma on tällainen, saadaan labiileja, häilyviä lapsia. Isä vuodesta toiseen hillitsee itseään, kunnes jonakin päivänä kauluksennappia etsiesään saa raivokohtauksen ja sydänhalvauksen ja kuolee (PO, 76).

Nahkatehtailija vaikuttaa myös osin tyytymättömältä vetäytyjän osaansa:

”Täällä on aika paljon rumia esineitä, mutta minkä sille mahtaa, kun ne ovat saatuja ja perittyjä. Minusta perinteessä on paljon rumaa” (PO, 29).

Vetäytyvyydestään huolimatta Ernest Klein on kuitenkin surullinen, filosofinen hahmo. Hän puolustaa vaimonsa käytöstä ja toisaalta tytärtään vaimonsa edessä. Hän keskustelee vaimonsa kanssa siitä, kumpaa vanhemmista tyttö enemmän muistuttaa, ja kumpikin väittää, että juuri toista (PO, 30). Ernest Klein tuntuu jollain tavalla ymmärtävän tyttärensä melankolisuuutta ja yrittää tuloksettomasti selittää sitä myös vaimolleen:

## HRA KLEIN

Niin. Kyllä kai hän on aika hullu. Mutta joskus minusta tuntuu kuin hän kuitenkin, jollain lailla, olisi tässä talossa ainoa viisas.

## RVA KLEIN

Mitä tuokin on olevinaan, miten niin viisas? Alat puhua arvoituksin niin kuin hullu tyttäresi. Sinuun hän on tullut.

HRA KLEIN

Ei, minä vain kärjistin. Tarkoitan, että hän hourii viisauttaan, koska tietää enemmän. Joskus minusta tuntuu että minäkin tiedän... tulee niin raskas ja ahdistava olo, kuin koko maailma olisi laskettu rinnan päälle. Se on sitä samaa kuin sinun tukehtumiskohtauksesi, mutta la-  
veammin. Tulee syvä suru kaikesta, Amanda. Se ei ole minun suruani, vaan luomakunnan surua. Olemme menossa hyvin pimeitä aikoja kohti (PO, 32–33).

Myöhemmin nahkatehtailijan hahmo kärjistyy Marinan hallusinaatioissa. Tilanteessa eskaloituu hahmon surumielisyyden yhdistettynä kyvyttömyyteen luoda minkäänlaista vastarintaa:

*(Hallusinaatiot jatkuvat. Tyttö nojaa pöytään apaattisena ja liikkumatta. Huoneeseen astuu isä, pienenä, nuhjuisena, viikset riippuen. Tulee tytön luokse ja kysyy alakuloisesti, ilman aktiivista osanottoa:)*

HRA KLEIN

Mikä sinun on, tyttäreni?

MARINA

Olen kadottanut toivoni.

HRA KLEIN

Maailman surullisin lause: olen kadottanut toivoni. Se on siis sinun tautisi nimi. Se on sinun nimesi: Olen-kadottanut-toivoni.

*([äiti tulee, hallusinaatio jatkuu] – Keksittyään sateenvarjon hän pujottaa sen käyrän kahvan miehensä kaulaan ja vetää hänet pois huoneesta. Hra Klein tepastelee hänen perässään, ilman aktiivista vastarintaa –) (PO, 72).*

Amandan ja Ernestin välistä käytöstä kohtauksen aikana käsittelen psykoanalyttisen näkökulman ohella myöhemmässä tekstissä (esimerkiksi sateenvarjon pujottaminen kaulaan).

## Amanda Klein

Amanda Klein on Ernest Kleinin hurja vaimo, ”nuorekas, tarmokas, kulmikas” (parateksti nimiösvulla). Hänellä on Ernestin kanssa kaksitoista lasta, joista Marina on nuorin ja Amandalle henkilökohtaisesti vaikein. Amanda Klein pitää arvostaan kauppaneuvoksettarena lujasti kiinni (PO, 9), ja vaikuttaa jo ulospäin hyvin tärkeältä ja arvonsa tuntevalta hahmolta vaatteineen ja sanavalintoineen:

*( – Vastaanottoapulainen päästää sisään kookkaan naisen, joka on kovasti pyntätty vuosisadanalun kuosiin ja vaikuttaa sen vuoksi turhamaiselta ja myös hiukan vulgääriltä) (PO, 9).*

Tyttäreensä Marinaan Amanda Klein suhtautuu hysteerisesti, pelokkaasti, halveksuen ja pitää tähän etäisyyttä kuin johonkin epäonnistuneeseen kokeiluun. Hän pitää tyttöä ihmisenä epäonnistuneena ja hulluna, muttei osaa syyttää siitä itseään. Tämän puolen Amanda Kleinistä näkevät muutkin näytelmän hahmot. Tohtori ei pidä Amandasta lainkaan, Marina pelkää äitiään ja myös Ernest Klein on huomannut vaimonsa erityislaatuisuuden:

HRA KLEIN

Jollain lailla sinä olet liian voimakas, ja kuitenkin niin ahdasrajainen. Aina asemissa. En osaa selittää - mutta valotkin aina himmenevät kun sinä olet huoneessa. Etkö ole huomannut?

*(Hra Klein kiertää katossa riippuvan öljylampun sydäntä, ja se palaa taas kirkaana) (PO, 29).*

Valojen himmeneminen yllä osoitetussa kohtauksessa on mainio keino vahvistaa Ernestin sanomaa ja tuoda hieman koomisella tavalla esille se seikka, että Marinan sairaudesta huolimatta Amanda on synkin hahmo kaikista viidestä hahmosta näytelmässä. Parenteesiin sijoitettu ohje valaistuksen äkillisestä muuttumisesta on jälleen yksi hiljaisen narratiivisuuden ilmentymä.

Eräs toinen huomionarvoinen seikka Amanda Kleinissä on se, että hän lyö Marinaa. Tämä toistuu useasti näytelmän aikana niin Marinan kertomana kuin konkreettisestikin (PO; 43, 78). Lapsen

lyöminen kertoo Amandan omasta kyvyttömyydestä käsitellä Marinan sairautta ja Amandan omia tunteitaan asiaa kohtaan. Toisaalta ottaen huomioon näytelmän sijoittamista aikaan ennen maailmansotaa, jolloin lapsen lyöminen ei ollut Suomessakaan vielä rikokseksi luokiteltava teko. Tohtori Fromm on syvästi lapsen lyömistä vastaan ja yrittää teroittaa Amandalle, että lyöminen Marinan tilassa olevalle ihmiselle tuottaa vain lisää tuskaa, vaikkei hän shokissa nyt sitä vielä tuntisikaan. Amanda ei ota Frommin neuvoa kuuleviin korviinsa, vaan tulistuu kohtauksessa entisestään vanhemman auktoriteetin menettämisestä.

Kuten Ernest Kleinin tapauksessa, myös Amanda Kleinin hahmo jyrkistyy äärimilleen Marinan hallusinaatiassa, jossa koko hahmo on saanut kirjaimellisesti uuden muodon:

*([Marinan hallusinaatiosta] Nyt ovesta tulee äiti, joka on naamioitunut linnuksi; hänellä on suuri sininen linnunpää, sulilla koristettu käsilaukku ja riikinkukon pyrstöä muistuttava valtava viuhka. Hän tarttuu tuoliin ja nostaa sen ilmaan, aivan kuin aikoisi kolhaista sillä tyttöä, mutta keksii samassa tolkuttoman sukan ja muuttaa mieltään. Hän ottaa kutimen maasta ja ujuttaa sen tuolin jalkaan, vetää sen niin ylös kuin saa; silti sukka ylettyy melkein ramppiin. Nauraa lintumaisesti ja kaameasti) (PO, 72).*

Amandan muuttunutta muotoa käsittelen symbolis-psykoanalyttiseltä kannalta kappaleessa 5 Marinan hallusinaation tarkastelun yhteydessä.

## **Marina Klein**

*Poltetun Oranssin* toinen päähenkilö Tohtori Frommin ohella on Marina Klein, surullisin kaikista hahmoista. Marina on nahkatehtailijan tytär, ”siromuotoinen, sulkeutunut, kaihtava” (parateksti nimiösivulla). Näytelmän tapahtumahetkellä tyttö on 17-vuotias. Hänet tuodaan tohtori Frommin vastaanotolle, koska äitinsä mukaan hän näkee kaikki miehet päättöminä (PO, 11), puhuu siansaksaa (PO, 11), käyttäytyy käskiessä kuin suuri järjetön nukke (PO, 12) ja peilitavaa nimensä koulussa (PO, 14), käyttäytyy siis hullusti ilman mitään Amandan tai Ernestin keksimää syytä, eivätkä he osaa tehdä enää mitään asialle. Vastaanotollakaan Marina ei suostu aluksi puhumaan tohtorille kuin siansaksaa, mutta luottamuksen löydyttyä Marina alkaa tapansa mukaan puhua runollisesti ja arvoi-

tuksin. Runollinen puhetapa korostaa Marinan henkisen tilan heikkenevyyttä ja minuuden karkaimista rajan toiselle puolelle.

Syitä Marinan mielisairauteen löytyy näytelmästä monia pitkin tarinan kulkua. Marina on kertomansa mukaan raiskattu nuorempana, mikä aiheuttaa aluksi näkyvimmän ongelman miesten symbolisella mestaamisella eli päättömänä näkemisellä, mutta yksi tärkeimmistä syitä sairauteen on varmasti autismi äidin väkivaltaisuuden synnyttämänä, mistä Marina kertoo tohtorille vastaanotolla pitkän maanittelun jälkeen:

#### MARINA

– Allan ja minä. Pidin hänestä, jollakin lailla. Äkkiä äiti tuli sinne [puutarhaan], kiskaisi minut pensaasta ja ajoi Allanin pois, kumartui ja työnsi kasvonsa aivan minuun kiinni, hänellä oli pieni hattu ja harso, hänen päänsä oli litteä kuin käärmeellä, kasvot punaiset kuin pioni, ja sanaakaan sanomatta hän löi minua kovasti. Olin niin hämmästynyt, että en osannut sanoa mitään, ja kun vihdoinkin sain ääntä suustani, huusin että en ollut tehnyt mitään, mutta silloin äiti riuhtaisi minut mukaansa, hän vei minut puutarhan vesialtaalle, painoi pääni kraanan alle ja suihkutti vettä päähäni: ”Joko tunnustat mitä teit sen pojan kanssa pensaassa, vai annanko tulla lisää?” hän kirkui. Minä olin tukehtumisillani, ja olin niin raukkamainen että tunnustin kaiken mitä hän halusi, vaikka en ollut tehnyt mitään, en yhtään mitään. Sitten hän päästi minut, ja olin pyörtymäisilläni ja käsitin että hän vihasi minua ja tahtoi minut tappaa (PO, 43–33).

#### MARINA

Puutarha oli sen jälkeen hyvin hiljainen, en 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.

#### TOHTORI

(nyökkää) Tiedättekö mitä tuo oli? Kuvaus autismin syntymisestä. Shokki ja loittoneminen, itseensä vaipuminen (PO, 44).

Autismi- ja Aspergerliitto Ry:n internetsivujen mukaan autistinen henkilö voi kommunikoida poikkeavasti sekä ajattelee, ymmärtää ja mieltää asioiden merkityksiä ja ympäristöään eri tavalla kuin

muut (www.autismiliitto.fi). Marinan autismista kertoo halu kommunikoida joko siansaksalla tai runokuvien sekä ristiriitainen käytös vanhempien käskyjä ja toiveita kohtaan sekä voimakas sulkeutuneisuus.

Marina ei tohtorille kertomansa mukaan harrasta mitään, vaan odottaa sanojensa mukaan vain päivän päättymistä (PO, 48) ja on menettänyt luottamuksensa kaikkiin ihmisiin ympärillään (PO, 56). Hoitokertojen jatkuessa Marina kuitenkin rakastuu tohtori Frommiin, koska tämä on ainoa, joka tuntuu kohtelevan häntä hyvin (PO, 45). Tämä ei tietenkään toimi, ja huomattessaan, ettei saa tohtorilta kaipaamaansa vastarakkautta tyttö järkyttyy täysin. Sairauden ja vastakäyttömän rakkauden murtamana Marina on kutonut uutta hoitokertaa odottaessaan kamalaa muodotonta sukkaa, josta hän kertomansa mukaan näkee, kuinka monta metriä tohtori on ollut hänen ajatuksissaan (PO, 48). Myöhemmin tohtori Fromm sanoo sukan käyneen kamaluudessaan liki taudinmäärityksestä. Tämä komediallinen yksityiskohta on kuitenkin samalla vahvasti symbolinen ja psykoanalyysin keinoin tulkittava esine, mitä avaan enemmän psykoanalyttistä otetta käsittelevässä luvussa 5.

Sairautensa murtumakohdassa Marina vaihtaa askeettisen mustan asunsa hehkuvan oranssin väriin leninkiin ja kertoo tohtori Frommille unestaan, jossa hän on nähnyt hevosen. Marina pitää hevosta nyt enkelinään:

TOHTORI

[hevosesta] 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.

MARINA

Minun enkelini on kuollut.

TOHTORI

Mitä te sanoitte?

MARINA

Minun enkelini kuoli viime yönä. Sen takia minulla on tänään tämä kaunis oranssinvärinen puku (PO, 64).

Hevosen ja enkelin tai sielun symbolista arvoa käsittelen kappaleessa 5. Näytelmän kenties tärkein symbolinen kohta on unennäkemisen ohella Marinan hallusinaatio ennen sairauden lopullista käännettä (PO, 68–72). Myös tästä kerron myöhemmin symbolisen tasoja tutkiessani kappaleessa 5. Tohtori Frommin viimeinen lausunto Marinan sairaudesta instituution vikana on sekin symbolinen, mutta muuhun johtopäätökseen tohtori ei osannut tulla:

TOHTORI

– Ei ole mikään ihme että se tyttö lapsena syleili koneita, kamiinoja ja mankeleita... Hm. Niin sievä ja vakava tyttö, ja sytytti kotinsa palamaan. Minä ymmärrän sen, minä ymmärrän sen! Vastalause instituutiolle, jonka nimi on koti (PO, 84).

Viimeisessä kohtauksessa Marina joutuu hullujenhuoneelle, jossa hänen viimeinenkin todellisuudentajunsa häive katoaa ja hän alkaa fabuloida: hän on keksinyt itselleen uuden symbolisen henkellisyuden kymmenen vuoden päähän tarinan asetetusta ajasta eikä osoita minkäänlaisia parantumisen merkkejä (PO, 87–88) ja jää siksi hoitoon laitokseen.

### **Vastaanottoapulainen**

Vastaanottoapulainen on nimityksensä mukaan vähempiarvoinen hahmo näytelmässä, mutta kulkee kuitenkin melkein koko draaman kaaren muiden hahmojen mukana, tekstissä nimi on lyhennetty usein kuitenkin vain ”apulaiseksi”. Paratekstin mukaan Vastaanottoapulainen on ”avoin, suora, ei liian kansanomainen”. Hahmo esiintyy alussa vain parenteseissa, mutta myöhemmissä kohtauksissa hän puhuu tohtori Frommin kanssa hyvinkin kansanomaisesti ja ronskisti muun muassa Marina Kleinistä:



TOHTORI

– Unelmat voivat viedä järjen nuorelta kapearaiteiselta tytöltä.

APULAINEN

Kyllä minä ne unelmat tiedän. Niillä on unelmat... sanonko missä? Välilihasa.

TOHTORI

No, te ette ainakaan kaunistele asioita (PO, 74).

Vastaanottoapulainen on tunnollinen työssään karkeudestaan huolimatta, ja koettaa saada tohtori Fromminkin välillä maan pinnalle filosofisista yksinpuheluistaan (PO, 89).

## 2.2 Näytelmän rakenne

Käyn seuraavaksi *Poltetun Oranssin* läpi kohtauksittain selittäen juonta ja tapahtumien kulkua. Näytelmä jakautuu kolmeen näytökseen ja niiden sisällä yhteen, kahteen tai kolmeen kohtaukseen. Aristoteleen Runousopin mukaan kolminäytöksinen draama sisältää kaksi merkittävää käännekoh-  
taa, jotka sijoittuvat näytösten väliin ja ovat ikään kuin kokonaisuuden draaman kaaren sisälle sijoit-  
tuvia huippuja. Etsin ja erottelen nämä huippukohdat piirtäen samalla *Poltetun Oranssin* kaaren.

Ensimmäinen näytös on kahden lyhyen näytöksen mittainen. Toinen ja kolmas näytös ovat kestol-  
taan pidempiä ja niiden väliin on merkitty väliaika. Ensimmäisessä näytöksessä Amanda Klein tuo  
Marinan ensimmäistä kertaa Frommin vastaanotolle. Ensimmäisessä kohtauksessa paikalla ovat  
vain tohtori Fromm ja Amanda Klein. Amanda kertoo tohtorille Marinan oireista, tohtori yrittää  
saada selvää kokonaiskuvasta äidin kertoman perusteella, mutta menettää pian hermonsä Amandan  
ahdasmielisyyden takia. Toisessa kohtauksessa Fromm yrittää jutella Marinan kanssa: aluksi tyttö ei  
suostu puhumaan kuin siansaksaa, mutta ”herää” pian ja kertoo tohtorille oudosta unestaan, jota  
tohtori yrittää tuloksetta nopeasti tulkita. Kohtaus päättyy Marinan hermostumiseen ja poistumi-  
seen.

Toisessa näytöksessä on kolme kohtausta, joissa käsitellään Marinan sairautta tarkemmin. Ensim-  
mäisessä kohtauksessa Marina on kotonaan kauppaneuvoksen olohuoneessa, jossa hänen vanhem-

pansa yrittävät keskenään selvittää, mistä sairaus johtuu päätyttä kuitenkään mihinkään lopputulokseen. Toinen kohtaus sijoittuu muutamia päiviä myöhemmäksi, kun tohtori on kutsuttu pitämään senkertainen istunto Kleinin olohuoneessa. Marina puhuu tohtorille jo ymmärrettävää kieltä ja kertoo vuosi sitten tapahtuneesta raiskauksesta. Kolmas kohtaus sijoittuu taas tohtorin vastaanotolle, jossa Marina tunnustaa rakastavansa tohtoria ja kertoo, että hänestä tuntuu kuin hän olisi jatkuvassa hypnoosissa tohtorin takia. Kohtaus ei pääty varsinaisesti kummankaan hermostumiseen, mutta tunnelma on kiristynyt.

Väliajan jälkeen alkaa kolmas, kaksi kohtausta sisällään pitävä näytös. Näytös alkaa kokonaisen kohtauksen kestävästä Marinan hallusinaatiosta, jossa hän kuvittelee tohtori Frommin rinnalleen, tukemassa ja rakastamassa häntä. Tohtori kuitenkin katoaa ja paikalle ilmestyvät Marinan vanhemmat vahvasti jyrkistyneinä karikatyyreinä. Toinen kohtaus tapahtuu taas tohtorin työhuoneessa. Marina on sytyttänyt kotitalonsa tuleen ja hänen vanhempansa tuovat tytön tohtorin luo vaatien hoitoa. Tulisen keskustelun päätteeksi Marina viedään pois toiselle osastolle, Amanda ja Ernest lähtevät suivaantuneina pois ja Fromm jää pohtimaan tilannetta ensin Vastaanottoapulaisen kanssa, sitten yksin.

Kokonaisuudessaan näytelmä kasvaa pienistä ja isommista rinnakkaisista konflikteista, jotka eskaloituvat kolmannessa näytöksessä hallusinaatioon ja traagiseen loppuun. Ainoat suvantokohdat ovat ensimmäisen näytöksen lopussa, kun Marina ei maanittelullakaan avaudu tohtorille, ja toisen näytöksen alussa Marinan vanhempien riidellessä tilanteesta, jossa sinnekin sijoittuu pienempi sisäinen konflikti Marinan tilassa (fabulointi).

### **2.3 Aika ja paikka**

*Poltettu Oranssi* tapahtuu alaotsikon mukaan ”pikkukaupungissa kymmenluvulla ennen I maailmansotaa. Tämän tarkempaa ajankohtaa ei draaman ajalle anneta, mutta se ei tunnukaan tärkeältä, koska tematiikaltaan Mannerin draama on ajatonta. 1910-luku tulee vahvimmin esille kenties Marinan äidin Amandan pukeutumisessa (PO, 9) ja Ernestin ajatuksista tulevasta maailmansodasta (PO, 30) sekä tietenkin vanhoillisesta sisustuksessa Kleinien olohuoneessa (PO, 26). Draaman sisällä näytelmä rakentuu muutaman viikon kestäväen ajanjakson ympärille, riippuen siitä, miten usein tohtori Fromm ja Marina tapaavat tai miten pitkillä aikaväleillä se tapahtuu. Tässä mielessä Manner on

antanut lukijalle vapaammat kädet kuin esimerkiksi tapahtumapaikkojen kanssa, mikä asettaa ajan ja paikan kyseisessä näytelmässä eriarvoisiin asemiin.

Kohtaukset sijoittuvat kolmeen eri huoneeseen: tohtori Frommin vastaanotolle, Kleinin olohuoneeseen ja yhden kohtauksen ajaksi myös Marinan omaan huoneeseen. Neljäs näkymätön tapahtumapaikka on viimeisessä kohtauksessa puheen kohteena oleva hullujenhuone, jonne Marina joutuu pyromanian takia. Tätä ”neljättä” huonetta en kuitenkaan tarkastele dialogin tutkimisen lisäksi syvemmin, koska se ei kolmen muun huoneen lisäksi esiinny esimerkiksi parenteseissa, joiden kautta muuta tapahtumaympäristöä tutkin. Käyn jokaisen tapahtumapaikan yksityiskohtaisesti läpi luvuissa 3, 4 ja 5.

## 2.4 Näytelmän alaotsikko ja muu parateksti

Näytelmän koko nimi on *Poltettu Oranssi - Balladi sanan ja veren ansoista*. Balladit ovat yleensä runomuotoisia traagisesti päättyviä rakkaustarinoita, joissa tasapainoillaan myös säätyluokkien erojen kanssa. Tässä mielessä alaotsake pitää paikkansa runomuotoisuutta lukuun ottamatta, jos ei taas oteta huomioon Marinan ajoittaista runomuotoista replikointia. Sanan ja veren ansat tulevat konkreettisesti selitetyiksi toisen näytöksen toisen kohtauksen lopussa, kun Marina on kertonut tohtori Frommille Mikael-pojan raiskanneen tämän vuosi sitten:

TOHTORI

– Haluamansa näkee kaikkialla. Ei pidä haluta mitään, niin saa rauhan.

MARINA

*(toistaa stereotyyppisesti)* Ei pidä haluta mitään... ei pidä haluta mitään...

TOHTORI

Kaikki pettymykset ja harhat johtuvat haluistamme. Niin kauan kuin haluamme, joudumme kirjaa lukiessammekin sanan ja veren ansoihin.

MARINA

*(painaa päänsä pöydälle käsivarsiensa väliin, toistaa)* Ansoihin. Sanan ja veren ansoihin.

*(Nyyhkyttää miltei äänettömästi)*

(Tohtori nousee hiljaa pöydästä ja astuu ovelle. Sanoo mennessään salaperäisesti, Rochesteria käännellen ja väännellen:)

TOHTORI

Runous on ansa, mielisairaalassa on paljon tilaa. Varokaa! Runonne surettavat teitä, mutta huvittavat meitä.. niin kuin psykopaattiset muusat (PO, 41–42).

Tohtori väittää Marinalle siis runojen vievän hänen sairauttaan eteenpäin. Tämä on ristiriitaista tietenkin tohtorin oman humanin ihmiskäsityksen ja botanistisielun kannalta, tohtori kun itse hahmona tuntuu leijailevan välillä täysin muissa maailmoissa ja puhuvan runokuvin. Manner voi puhua kohtauksessa myös kirjoittamisen vaikeudesta: henkilökohtaisien muistojen kirjoittaminen rivien väliin julkaistaviin teksteihin voi merkitä kirjailijalle paljon enemmän kuin lukijalle, joka ei ymmärrä kontekstia. Joka tapauksessa näytelmän alaotsikko on lukijalle ohje lukea näytelmää runonäytelmänä, jossa rakkaus ei saa vastinetta.

Muu parateksti näytelmässä ei tunnu olevan erityisellä tavalla merkityksellinen. Kohtauksia ei ole nimetty, vaan ne ovat vain numeroituja kohtauksia numeroitujen näytösten sisällä. Alaotsikkoa lukuun ottamatta näytelmä on hyvin perinteisen näköinen, mikä on taas hiukan omituista, kun alaotsikko viittaa balladiin. *Poltettu Oranssi* voi olla sisällöltään balladi, mutta ulkomuodoltaan se on perinteistä draamaa.

### 3 PARENTEESIT POLTETUSSA ORANSSISSA

Kuten jo johdannossa totesin, Manner käyttää näytelmässään runsaasti ja monipuolisesti parenteeseja dialogin rinnalla. Jokainen kohtaus alkaa parenteesilla, mutta näytösten aluissa ne ovat erityisen kertovia ja pitkiä.

Parenteeseissa Manner kuvailee tapahtumapaikkoja, henkilöitä ja äänimaailmaa hyvin yksityiskohtaisesti. Käyn läpi tässä kappaleessa kaikki näytösten ja kohtausten aluissa ja loppuissa olevia parenteesit kronologisessa järjestyksessä sekä selvitän muutamaa dialogin lomaan sijoittuvaa merkityk-

sellistä kohtaa parenteeseista. Lopuksi kerron lyhyesti dialogin rinnalla esiintyvistä lyhyistä, narratiivisista parenteeseista.

Mannerin näytelmässä pelataan vahvoilla elementeillä: värit, valot, stereotypiat, äänet, asut, karkeat karakterit. Kaikilla elementeillä on omat symboliset merkityksensä ja värit vaikuttavat tunnetusti myös ihmisen psyykeen. Parenteesien symbolisia ja psykoanalyttisiä merkityksiä ja tulkintoja käyn läpi luvussa 5, kun tässä kappaleessa keskityn esittelemään parenteesit niin analyttisesti kuin pystyn.

Vaikka *Poltettu Oranssi* on ohjausvihjeiltään vähintäänkin vaativa, ei Manner ole sijoittanut tapahtumia ulos tai leikitellyt maisemakuvilla. Sen sijaan hän käyttää ahtaita, tarkoin määriteltyjä huoneita, joista henkilöhahmot saattavat katsoa ikkunasta kuvitteelliseen ulkomaailmaan ja keskustella katsojan ulottumattomissa olevista unista. Kaikki edellä mainitut keinot yhdessä luovat näyttämölle ahdistuneen, sairaan ilmapiirin, jota käsittelen psykoanalyttisen tutkimuksen osiossa. Huoneet *Poltetussa Oranssissa* eivät itsessään ennakoita tapahtumia, vaikka ovatkin niille ensiarvoisen tärkeitä. Päinvastoin miljöö tuntuu jopa riitelevän ajoittain dialogin kanssa, kun esimerkiksi rauhalliseksi tarkoitettu, valkoisin tyttömäisin huonekaluin sisustettu Marinan huone muuttuukin sairauden edessä painajaismaiseksi.

### 3.1 Ensimmäinen näytös

#### Ensimmäinen näytös, 1. kohtaus

*Tohtorin vastaanottohuone, valkeat seinät. Vasemmalla kirjoituspöytä jolla on vanhanaikainen puhelin; pöydän takainen osa seinää on maalattu kellertäväksi. Oikealla tyhjä valkoinen seinäpinta, etualalla selkänojaton musta nahkasohva. Vastaanottoapulainen päästää sisään kookkaan naisen, joka on kovasti pyntätty vuosisadanalun kuosiin ja vaikuttaa sen vuoksi turhamaiselta ja myös hiukan vulgääriltä (PO, 9).*

Vastaanottohuone on parenteesissa kuvattu kylmäksi ja kliiniseksi, aikaansa kuvaavan vanhanaikaiseksi. Seinien valkoisuus ja keltainen sairaalloisuus luovat ristiriitaisen luottamuksen ja inhon samanaikaisen tunteen. Selkänojaton nahkasohva ei anna potilaan piiloutua tai karata, vaan pakottaa

istumaan yksin, vastaanottavana ja haavoittuvaisena. Huoneessa on vain vähän kalusteita ja sitäkin vähemmän pieniä, sinänsä merkityksettömiä esineitä, kuten pöytäpuhelin.

Tässä parenteesissa kuvataan myös melko tarkasti Amanda Kleinin ulkoinen olemus. Huomionarvoinen yksityiskohta parenteesissa on se, että Amanda ”vaikuttaa” tietynlaiselta ihmiseltä pukeutumisensa perusteella, eikä vain yksioikoisesti ole sitä. Tämänkaltaiset hivenen epävarmat tai epäluotettavat toteamukset parenteseista tuovat niille humaaneja piirteitä (tai kirjailijan henkilökohtaisen äänen paremmin esiin), jolloin kertojaa voi pitää ikään kuin yhtenä, näkymättömänä henkilö-hahmona. Tohtoria ei tässä parenteesissa kuvata, mutta hänen voi olettaa istuvan työpöytänsä ääressä, koska Vastaanottoapulainen on päästänyt Amandan sisään.

### **Ensimmäinen näytös, 2. kohtaus**

*Lyhyehkön tauon kuluttua vastaanottoapulainen avaa oven ja saattaa Marina Kleinin tohtorin huoneeseen. 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 - ilmiö saadaan aikaan valojen ja kellertävän taustan avulla - kääntyy puoliksi häneen päin (PO, 20).*

Tässä parenteesissa Marina Klein esiintyy näkyvänä ensimmäisen kerran, kun aikaisemmassa kohtauksessa hänestä on vain puhuttu. Marina kuvataan parenteesissa heti sisäänpäin kääntyneeksi ja pelokkaaksi, jo ennen varsinaisen dialogin alkamista. Tässä parenteesissa erityisen suurta osaa näyttelee valojen avulla aikaan saatu ilmiö, jonka vuoksi Tohtori Fromm kuvaillaan tai näytetään myös lukijalle päättömänä. Lukija tietää tämän olevan ”halpa” illuusio, mutta valoeffekti antaa lukijalle mahdollisuuden samaistua samalla Marinan pelkoon ja vihaan miespuolisia henkilöitä kohtaan. Tätä kaikkea korostaa myös Tohtorin vain puoliksi potilaaseen kääntynyt olemus, jonka voi tulkita henkivän uhkaa. Tähän verrattain lyhyeen parenteesijaksoon on sisällytetty paljon siirtymiä ja henkilö-hahmojen liikkeiden kuvausta, mikä jää kuitenkin valoeffektin erikoisuuden varjoon.

## 3.2 Toinen näytös

### Toinen näytös, 1. kohtaus

*Tyttö kodissaan, kauppaneuvos Kleinin olohuoneessa. Tapetit ovat tummanvioletit, melkein mustat, niissä kaukana toisistaan kulta- tai hopeajuovat. Tuolit, joita on tiheästi soikean pöydän ympärillä, ovat kruusatudut ja luonnottoman korkeaselkäiset. Jokin barokki, varsin ruma yksityiskohta turnyyrien aikakaudelta. Kaikkialla paljon nahkaa ja nahan hajua. Korkealle, lähelle katon rajaa on ripustettu soikeita tauluja, joissa on vanhanaikaisia perhe-  
muotokuvia; normaalikorkeudella on samalla tavalla kehystetty ovaali peili. Tyttö kulkee hitaasti, ikään kuin hillittömyyttään hilliten, edestakaisin huoneessa; hänen liikehdintänsä on yhtäaikaan avutonta ja rajua. Joistakin äkillisistä tai liioitelluista liikkeistä voi nähdä, että sisäinen liikemyrsky ja estoisuus taistelevat keskenään. Arvokkuus, jopa ylpeys ja asenteen murtuminen vaihtelevat: välillä tyttö sitkeästi hillitsee itsensä, mutta kun mielenliikutus sitten saa ylivallan, on purkaus raju ja luonnoton. Menee esim. peilin luo, katsoo kuvaansa tarkkaavaisesti ja pitkään, peittää kasvonsa käsillään ja kääntyy äkisti pois. Nostelee esi-  
neitä, panee ne torjuen pois ja joka kerran pyyhkii itsetiedottomasti kätensä kylkiään vas-  
ten.*

*Kulkee sitten pöydän ympäri ja laulaa ohuella korkealla äänellä laulun, jossa on lapsel-  
liset sanat ja sanoille aivan vastakkainen, kypsä ja kaipaava, eleginen sävel, tai suorastaan  
murheellinen virsinuotti (PO, 26).*

Kauppaneuvoksen olohuone on Marinan henkisen vankilan tyssija. Mustanpuhuva värimaisema yhdistyy uhkaaviin esineisiin, korkeaselkäisiin tuoleihin ja katon rajassa roikkuviin perhekuviin. Huone henkii auktoriteettia ja sisäänpäin kääntynyttä porvari-inhoa. Ovaalit muodot, harvat pysty-  
raidotukset ja nahan voimakas haju tekevät tapahtumapaikasta luotaantyöntävän.

Erittäin mielenkiintoinen huomio parenteesissa on nahan hajun esille tuominen. Esitettäväksi kirjoit-  
tettu näytelmä ei perinteisesti sisällä makuja tai hajuja, vaan niistä on yleensä erityisesti pyritty pää-  
semään eron käytännöllisistä syistä. Nahan hajun tuottaminen vain tiettyjen kohtausten ajaksi tuo  
lisäksi toteuttavalle henkilöstölle erityisiä haasteita. Tämä yksityiskohta paljastaa siis sen, ettei  
Manner välttämättä kirjoittanut näytelmäänsä niin, että parenteseja pitäisi noudattaa erityisen tar-

kasti niiden yksityiskohtaisuudesta ja siten houkuttelevuudesta huolimatta, vaan Manner on jälleen kestinnyt lukijoitaan mahdollisuudella saada näytelmästä enemmän irti luettuna kuin esitettynä.

Huone on stereotypia ahdistuneen nuoren mielikuva kodista. Perhe on asetettu valokuvin konkreettisesti Marinan ulottumattomiin, arvostelemaan ja tarkkailemaan häntä katon rajasta. Vain peili, josta Marina koettaa tunnistaa itsensä siinä onnistumatta, on hänen ulottuvillaan. Parenteesissa kuvataan myös onnistuneesti ja laajasti Marinan sekä tietoinen että alitajuntainen liikehdintä, mitä on korostettu mainitsemalla esimerkkejä mahdollisista näyttelijäntyön ratkaisuksista. Lisäksi parenteesissa kuvaillaan Marinan laulamaa laulua hivenen arvottavaan sävyyn. Arvottaminen ja näyttelijäntyön ohjaaminen voi saada lukijassa aikaan ohjaajana olemisen tunteita: lukijalle annetaan paljon suoraa informaatiota, kuten värit, valot, hajut ja niin edelleen, mutta muun muassa tässä parenteesissa lukijalle annetaan myös mahdollisuus kuvitella (tai ”ohjata” mielessään) henkilöihahmojen yksityiskoh- taista toimintaa; hahmoista ei ole tehty niin valmiita kuin tapahtumapaikoista.

## **Toinen näytös, 2. kohtaus**

*Sama huone joitakin päiviä myöhemmin. Tohtori on kutsuttu Kleinin kotiin. Hän kävelee yksinään olohuoneessa, katselee ympärilleen kädet selän takana, puhelee (PO, 33).*

Edellä oleva näyte on kohtauksen alusta, mutta silti lähellä niitä dialogin lomaan asetettuja parenteesia, jotka kuvailevat ja kertovat jotain tapahtumien kulusta esittelemättä sen suurempia muutoksia tai lukijalle ennestään tuntemattomia seikkoja. Päivien kulumisen tuottaisi jälleen näytelmää mahdollisesti toteuttavalle henkilöstölle päänvaivaa: Manner ei ole eritellyt ajan kulumiseen viittavia efektejä, joita toivoisi käytettävän. Lukija sen sijaan päästetään taas hieman helpommalla toteamalla vain, että muutamia päiviä on kulunut edellisen kohtauksen tapahtumien jälkeen. Kertoja ei myöhemmissäkään parenteesissa lähde esittelemään ajan kulumista osoittavia lavan keinoja.



## Toinen näytös, 3. kohtaus

*Tohtorin vastaanotolla muutamaa viikkoa myöhemmin. Suurta edistystä on tapahtunut; se on kuitenkin vain enne uudelleen lähestyvistä kriisistä. Marinalla on yllään - toisin kuin tavallisesti, sillä muissa kohtauksissa hän on askeettisesti pukeutunut - pitkä ruumiinmukainen leninki hehkuvaa silkkiä, "poltettua oranssia" (PO, 42).*

Tässä parenteesissa Manner antaa lukijalle suoran vihjeen kertomalla ”lähestyvistä kriisistä”. Koko parenteesin toinen virke on kuin proosasta eikä muistuta juurikaan perinteistä parenteesia, joka ei kerro mitään mitä ei voi nähdä. Tällä tarkoitan suoriksi näyttämöohjeistuksiksi kelpaamattomia yksityiskohtia eli esimerkiksi hahmojen tuntemia tunteita: näyttelijä voi näyttellä kauhistunutta, mutta esimerkiksi pelosta kalpeneminen tai kylmä hiki on proosan kaltaista kerrontaa, jota ei voi lavalla jäljitellä.

Marinan käyttämä puku herättää hahmossa uuden ulottuvuuden: tyttö on riisunut psykologisen kaapunsa, jota on kuvannut symbolisesti hänen aiemmin käyttämänsä askeettinen asu. Marina paljastaa itsensä ja samalla sairautensa tohtorille pukemalla ylleen ruumiinmukaisen, hänen sieluntilaansa kuvaavan värisen leningin, ikään kuin toisen, todellisen ihon. Poltetun oranssin värinen asu henkii elinvoimaa, sielullista syvyyttä. Toisaalta puku on uhkaus tulevasta vaarasta, ennusmerkki sairaan ihmisen romahtamisesta ja vielä konkreettisemmin hänen aikomuksistaan irrottautua ahdistavasta ympäristöstään polttamalla kotitalonsa. Marina kertoo tohtorille nähneensä unessa hevosen, joka syttyy tuleen ja hyppää ikkunasta. Hevosen traaginen kuolema, oman hengen riistäminen vapauden kaipuussa, tekee Marinan surulliseksi, mutta hän ymmärtää samalla oman tilanteensa ja värittää leningillään myös itsensä sen mukaan. Puhun oranssin värin merkityksestä sekä näytelmän unien tulkinnasta lisää myöhemmässä tekstissä.

### 3.3 Kolmas näytös

#### Kolmas näytös, 1. kohtaus

*Marinan huone. Hyvin vaaleat tapetit, valkeat yksinkertaiset huonekalut, siro soikea pöytä, ympärillä muutamia tuolia, pöydällä maljakko ja kukkia. Taustalla peilikaappi, jonka ovessa ei ole kuitenkaan peiliä, vaan suuri aukko. Kaapissa ei ole myöskään takaseinää. Peilin vaikutelma saadaan siten, että peilikaappia vastapäätä oleva kukkamaljakko näytetään toisella symmetrisellä kukka-asetelmalla, joka on kaapin takana; maljakko näyttää heijastuvan peilistä. Efekti tarvitaan loppukohtausta varten, jossa tohtori häviää ”peiliin”.*

*Marina istuu ja kutoo sukkaa, joka ulottuu nyt läpi huoneen, ja katsoo mitään näkemättömin silmin eteensä. Katse on kuin nukkuvan, ei uneksiva, vaan tyhjä. Hänellä on yllään vaalea ilmava pusero ja harmaa taftihame.*

*Vähän ajan perästä aikaa kaukaa kuuluu musiikkia, traditionaalista jazzia: Louis Armstrong ja ’High Society’. Tyttö havahtuu ja juoksee ikkunaan (PO, 68).*

Marinan huone on sisustettu pienen tytön huoneeksi: valkoinen, siro, kukallinen. Huone ei ole lainkaan niin ahdistava kuin aikuisten maailman olohuone. Huone on kuvattu parenteesissa ristiriitaisesti kevyen näköiseksi, kun huomioon otetaan se, että tarinan edetessä lukijalle on tullut selväksi tytön sairaus.

Tärkein lavastuksellinen kohta Marinan huoneen kohtauksissa on peilikaappi, jonka valepeiliin tohtori ryömii Marinan hallusinaation aikana. Marina on aikaisemmin, toisen näytöksen aikana, yrittänyt saada peilikuvastaan selvää olohuoneessa siinä onnistumatta. Tohtori ikään kuin pääsee Marinan sieluun sisälle Marinan omassa mielessä katoamalla peiliin. Tässä vaiheessa Marina on jo rakastunut tohtoriin. Tämä valepeili on aiemmin mainitun päänhävitystempun lisäksi sellainen kohta parenteeseista, joka ansaitsee erityistä huomiota. Tässä, kuten myös pään hävittämisessä, lukija on tietoinen illuusiosta, mutta draamassa ei tällaisia tapahtumapaikkojen rakennetta koskevia seikkoja voi jättää kertomatta. Erityisesti näissä kahdessa mainitussa kohdassa Mannerin käyttämien parenteesien luonne häilyy performatiivisen ja narratiivisen välimaastossa.

#### Kolmas näytös, 1. kohtaus heti näyttämöohjeistusten jälkeen

## MARINA

Soittoa! (Avaa ikkunan ja musiikki tulvii sisään; tyttö myötäilee sitä nyökyttelemällä päätänsä. Ottaa sitten pöydältä suuren kynän ja puhalttaa siihen aivan kuin osallistuisi musisointimiseen.)

(Seuraava kohtaus on ajateltava Marinan hallusinaatioksi tai toiveuneksi. Huoneeseen johdava kaksoisovi avautuu äänettömästi ja valaistaan hyvin kirkkaaksi. Huoneeseen astuu tohtori, jolla on yllään shaketti, ruumiinmyötäinen kellomainen takki ja raidalliset housut. Hänellä on toisessa kädessä knalli, toisessa suljettu sateenvarjo. Hän tulee tytön luo ja koskettaa häntä ystävällisesti olkaan) (PO, 68).

Kolmas näytös, 1. kohtaus lopussa

(Nyt ovesta tulee äiti, joka on naamioitunut linnuksi; hänellä on suuri sininen linnunpää, sulilla koristettu käsilaukku ja riikinkukon pyrstöä muistuttava valtava viuhka. Hän tarttuu tuoliin ja nostaa sen ilmaan, aivan kuin aikoi kolhaista sillä tyttöä, mutta keksii samalla tolkuttoman sukan ja muuttaa mieltään. Hän ottaa kutimen maasta ja ujuttaa sen tuolin jalkaan, vetää sen niin ylös kuin saa; silti sukka ylettyy melkein ramppiin. Nauraa lintumaisesti ja kaameasti. Keksittyään sateenvarjon hän pujottaa sen käyrän kahvan miehensä kaulaan ja vetää hänet pois huoneesta. Hra Klein tepastelee hänen perässään, ilman aktiivista vastarintaa.

Tyttö katselee tätä kaikkea jäykkänä, ilmettään muuttamatta. Huone heijastetaan hitaasti punaiseksi, yhä punaisemmaksi, kunnes kaikki vähitellen pimenee) (PO, 72).

Edellä olevassa näytteessä tapahtumapaikka vaihtaa ilmettään vielä useammin ja näkyvämmiin kuin tohtorin vastaanotolla, mikä kielii huoneen merkityksellisen tason johtoasemasta muihin huoneisiin nähden. Käyn hallusinaation tapahtumat tarkasti läpi myöhemmin tekstissä.

Kohtaus alkaa tohtorin saapumisella Marinan luokse, jolloin tunnelma on vielä iloinen ja aavistuksen romanttinen. Kohtaus jatkuu Marinan vanhempien saapuessa huoneeseen vahvoiksi karikatyyreiksi kuvailtuina. Kalustuksen lisäksi valolla ja puvustuksella on merkityksellinen osa lavastusta. Lapsekkaasti rakastuneen Marinan hallusinaatiossa kertoja pukee tohtorin kuin Liisan ihmemaasta karanneeksi tai tulkinnaksi ajan miehen hääasusta ja vanhempansa karkeisiin karikatyyreihin. Iloisen kohtaamisen jälkeen ailahtelevaisen Marinan mielentilan muuttuessa myös näyttämö muuttuu

uudestaan: kohtauksessa Marina ymmärtää, ettei voi päästä kotoaan karkuun edes hallusinaatioihin-  
sa.

## Kolmas näytös, 2. kohtaus

*Tohtorin työhuone. Tohtori istuu ajanmukaisessa arkipuvussa työpöydän ääressä ja kirjoittaa. Äänettämyys ja pysähtynyt odotus on niin pitkä että se lopulta tuntuu sietämättömältä. Äkkiä hätäkellojen ääni alkaa kuulua kadulta, tohtori menee ikkunaan ja avaa sen. Ääni yltyy, on kuin koko kaupunki hälyttäisi. Vähitellen hätäkellojen ääni vaimenee; sitten kadulta kuuluu rattaiden jyrä (PO, 73).*

Viimeinen kohtaus alkaa pitkän hiljaisuuden jälkeisellä hätäkellojen soitolla, joka on merkki viimeisestä käänteestä näytelmässä: Marina on sytyttänyt kotitalonsa tuleen eikä Tohtori Frommilla ole enää mitään tehtävissä tytön suhteen. Manner käyttää näytelmässä taitavasti hyväkseen rikasta äänimaailmaa, josta tässä on yksi hyvä esimerkki: sietämättömän hiljaisuuden vaihtuminen asteittain voimakkaaksi hälytysääneksi ja jälleen palaaminen hiljaisuuteen ja äänen vaihtuminen toiseen. Mannerin käyttämä äänimaailma ei rajoitu kuitenkaan pelkkiin hiljaisuuden ja kertovien äänien vaihteluun, vaan Manner on lisännyt parenteeseihin paljon myös musiikkia, jonka laadun hän on määritellyt tarkasti. Erittelen näitä kappaleita ja niiden merkityksiä kohtausten lähiluvun yhteydessä.

### 3.4 Narratiiviset parenteesit

Olen edellä kuvaillut lyhyesti parenteeseissa ilmaistujen tapahtumapaikkojen (ja joidenkin tärkeiden tapahtumien) sekä Mannerin parenteesien luonnetta. Näiden lisäksi näytelmässä on runsaasti näytelmille tyypillisiä, lyhyempiä dialogin rinnalla esiintyviä parenteeseja. Esittelen tässä niistä muutamia.

*(Kertoessaan [lapsuudestaan] tyttö on purkanut tukkalaitteensa ja pudottanut upeat punaiset hiukset hartioilleen. Peittää niillä kasvonsa, aivan kuin tahtoisi piiloutua) (PO, 44).*

Edellä mainitun otteen tavoin useat *Poltetun Oranssin* narratiiviset parenteesit kertovat aluksi jotain konkreettista tapahtumista tai vallitsevasta tilanteesta, jonka jälkeen kertoja alkaa itse tulkita tekstiä. Nämä ovat epätavallisia parenteseja siinä mielessä, että näytelmän tulkinnan on tarkoitus tapahtua lukijan mielessä, ja parenteesien tehtävä on ainoastaan johdattaa lukijaa ja pitää hänet kartalla tapahtumista. ”Aivan kuin tahtoisi piiloutua” on mielipidemäinen tai tulkitseva, ja näiden parenteesien kohtien tarkoituksellisuutta voi pohtia: ovatko ne liikaa? Toisaalta juuri yllä mainitun kaltaiset, kertovat parenteesit tekevät *Poltetusta Oranssista* erityisen mielenkiintoisen tutkimuskohteen.

MARINA

Oh. Suokaa anteeksi. (*Punastuu. Kalpenee*) Olen loukannut teitä. (*Tyynesti*) Mutta minä rakastan teitä (PO, 52).

Edellä olevan tyyppiset narratiiviset parenteesit ovat näytelmille ensin mainittuja vielä paljon tyyppisempiä: niissä kertoja täsmentää puheen tapoja ja henkilöhahmon olemusta puheen aikana. Näitä parenteesin muotoja en käy erittelemään myöhemmässä tutkimuksessa enempää. Mannerin näytelmässä esiintyy runsaasti parenteseja, joita nimitän ”narratiivisiksi parenteseiksi” niiden kertovan luonteen vuoksi.

## 4 NARRATIIVISET PARENTEESIT

Kuten johdantokappaleessa kerroin, aion osoittaa parenteseista narratiivisia piirteitä etsimällä ja erittelemällä sen seikan, että on olemassa draaman sisäinen parenteesikertoja. Parenteseja, joissa tämä narratiivisuus tulee esille, nimitän ”narratiivisiksi parenteseiksi”. Pääajatuksena on, että draamalla on, kuten millä tahansa tekstillä, kertoja, joka voi toimia erilaisissa tehtävissä, myös draaman alueella.

### 4.1 Aiempia tutkimuksia narratiivisuudesta draamassa

Aston ja Savona avaavat teoksessaan *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance* intra- ja ekstradialogisen käsitettä sekä tarkastelevat parenteesien käyttöä draaman historian eri vaiheissa. Heidän perustava ajatuksensa on, että parenteseja ja dialogia tulisi pitää toisiaan täydentävinä ja toisistaan riippuvaisina systeemeinä (Aston & Savona 1991, 73) eikä niin erillisinä tekstin osina kuin aiemmin on pidetty. Parenteesien oikea käyttö luo Astonin ja Savonan mukaan lukijalle visuaalisen metaforan, jota seurata dialogin ohella (Aston & Savona 1991, 150). Aiemmassa tekstissäni olen puhunut lukijan ”näkemisestä” tai ”ohjaamisesta” tekstiä lukiessa.

Monika Fludernik puolustaa narratiivisuuden paikkaa draamassa artikkelissaan *Narrative and Drama* (2008). Hänen mukaansa kaikessa draamassa on oltava henkilöahmo lavalla, ja tämä minimaalinen vaatimus varmistaa narratiivisuuden elementin draamassa. Hahmolla on tietoisuus ja todennäköisesti myös puhuu; hänet on todennäköisesti sijoitettu jollekin avaruus-aika-janalle; aika kuluu ja tämä kaikki tuo mahdollisuudet draamalliselle avaruudelle, jota on tavallisesti pidetty edellytyksenä narratiivisuudelle (Fludernik 2008, 360). Fludernik esittelee parenteesien narratiivisen puolen yhtenä kertovana elementtinä monien muiden elementtien joukossa (esimerkiksi hetero- ja homodiegeettinen kertoja, sisäinen monologi, henkilöahmojen välinen kerrontaelementti) draamassa (Fludernik 2008, 367). Fludernik esittelee narratiivista parenteesia George Bernard Shaw'n tekstilä, jossa parenteesit ovat pitkiä ja kuvailevia: ne kertovat tarinan historiasta, yleistävät naisten piirteitä sota-ajalla; joissakin kohdissa hän selittää henkilöahmojen käyttäytymistä arvottavilla termeillä, joita ei dialogista tai muuten voisi päätellä; parenteesien kertoja jopa tekee metanarratiivisia huomautuksia, kuten ”kykenemätön sanomaan sitä ääneen” (Fludernik 2008, 372). Tässä mielessä Fludernikin tekemä tutkimus lähenee omaani Mannerin kohdalla: Shaw'n ja Mannerin parenteesit ovat luonteeltaan samantyyppisiä. Myöhemmin Fludernik huomauttaa, että parenteseilla on kiistämätön narratiivinen merkitys (Fludernik 2008, 375). Fludernik tulee artikkelissaan siihen johtopäätökseen, ettei ole niinkään tärkeää miettiä, onko draamassa narratiivista puolta, vaan sitä, miten sen voisi tuoda esille epiikan ja filmitutkimuksen keinoja käyttäen. Yksi suurimmista ongelmista on terminologiassa, joka epiikan ja draaman välillä saattaa aiheuttaa väärinkäsityksiä ja vaikeuttaa ymmärtämistä (Fludernik 2008, 378). Terminologia varmistuneet jatkotutkimusten ja parenteesien tutkimuksen toivottavan yleistymisen myötä. Fludernikin tavoin myös Ansgar Nünning ja Roy Sommer puolustavat narratiivista draamaa:

It goes without saying that a definition of narrativity which focuses on plot must include drama among the narrative genres - the more so since the level of the represented world of

the characters and the story usually corresponds to that in novels, short stories, and other narrative genres (Nünning&Sommer 2008, 335).

Brian Richardson jakaa artikkelissaan *Voice and Narration in Postmodern Drama* (2001) narratiivisuuden draamassa kolmeen eri luokkaan: ”memory play”, ”generative narrator” ja ”offstage narrative voice”. Kaikista tunnetuin lavalla esiintyvä kerrontamuoto on ”muistinäytelmä” (memory play), jossa homodiegeettisessä kerronnassa kertojahahmo osallistuu muiden henkilöhahmojen mukana näytelmän tapahtumiin (Richardson 2001, 682). Parenteesit rohkaisevat tätä hahmoa kasvattamaan vaikutustaan enemmän kuin muita hahmoja (Richardson 2001, 683). Toinen kertojaluokka on Bertolt Brechtiltäkin tunnettu konkreettinen kertojahahmo (generative narrator), joka selittää näytelmän tapahtumia osallistumatta niihin kuitenkaan itse. Tätä samaa tekniikkaa käytti myöhemmin myös Samuel Beckett, joissa draaman kertojat ja yksinpuhujat loivat ympärilleen fiktiivisen maailman Brechtin kertojan tavoin (Richardson 2001, 685). Kolmas luokka on enemmän elokuvien maailmassa tunnettu näkymätön kertoja (offstage narrative voice), joka esittelee tapahtumapaikan, kommentoi tapahtumia ja vie tarinaa eteenpäin (Richardson 2001, 686). Mikään näistä kolmesta luokasta ei kuitenkaan vastaa vielä mielikuvaani narratiivisesta parenteesista. Syy on kenties luettaviksi ja esitettäväksi tarkoitettujen näytelmien eroista: Richardsonin luokat soveltuvat erinomaisesti esitettäväksi tarkoitettujen näytelmien ohjeistuksiksi, kun taas Mannerin parenteesit tulevat hedelmällisimmän esille lukutapahtumassa, vaikka näytelmä on esitettävissä tietyin muutoksina. Esimerkiksi nahan hajua tai henkilöhahmojen ajatuksia ei voi näyttää tai nähdä, mutta ne syventävät lukukokemusta.

Manfred Jahn taas esittelee artikkelissaan *Narrative Voice and Agency in Drama. Aspects of a Narratology of Drama* (2001) kolme vastaanottoon painottunutta draaman teoriaa: ”Poetic Drama”, ”Theater Studies” ja ”Reading Drama” (Jahn 2001, 660–662). Ensimmäinen teoria ”Poetic Drama” priorisoi dramaattisen tekstin: lukukokemus on sen mukaan erityisen antoisa kokemus, varsinkin silloin kun tarjolla ei ole varsinaista esitystä. Teorian tärkein tavoite on lähiluennassa, joka tuo esille draaman rikkaudet. Teoria ei kosketa näyttelijöitä, yleisöä tai teatteri-instituutiota keskittyen vain lukijaan ja tekstiin. Toinen teoria, ”Theater Studies” taas priorisoi esityksen tekstin ylitse. Draamaa pidetään vain näytelmän ohjeena esityksen itsessä ollessa relevantti. Tämä teoria koettaa siis nostattaa esityksen historialliset ja kulttuuriset arvot esille. Kolmas teoria ”Reading Drama” visioi henkilön, joka toimii sekä lukijana että katsojana: lukijan tulisi siis arvostaa tekstiä osana esitystä ja katsojan esitystä tekstiin liittyvänä osana. Teorian päämäärä on tuottaa esityspainotteisia tekstianalyy-

sejä, joissa erityisesti parenteesit ”kakkostekstinä” nostetaan esille ja näytelmän ja epiikan lajeja vertaillaan. Artikkelinsa loppupuolella Jahn toteaa kuitenkin, että kaikesta huolimatta suurin osa ihmisistä tulee edelleen pitämään parenteseja ohjaajalle tai näyttelijöille osoitettuina ohjeina, eikä kuvitteellisena, näkymättömänä kertojahahmona (Jahn 2001, 675). Mannerin Poltetun Oranssin sijoittaisin Jahnin teorioista jonnekin ”Poetic Draman” ja ”Reading Draman” välimaastoon; olen painottanut *Poltettua Oranssia* lukutekstinä, mutta toisaalta tekstianalyysi kyseisestä näytelmästä ei voi olla täysin lukupainotteinen, vaan siihen tulee miltei välttämättä esityksen vivahde, varsinkin jos tekstiä luetaan parenteesien kautta.

#### 4.2 Narratiivisen mahdollisuuksia *Poltetussa Oranssissa*

Aiemmista draaman narratiivisuuden tutkimuksista tulee esille, että näitä draaman sisäisiä kertojahahmoja voi olla erilaisia: Richardsonin esittelemät kolme erilaista näytelmän kertojaa (osallistujana, konkreettisenä kertojana, äänenä taka-alalla), Fludernikin parenteesit kertovina elementteinä sekä Astonin ja Savonan parenteesit visuaalisina metaforina. Seuraavassa esittelen muutamia mahdollisuuksia *Poltetun Oranssin* potentiaalisista kertojaelementeistä ja koetan löytää sieltä muun muassa Monika Fludernikin (ks. edellä) ajatuksia tukevia kohtia siitä, että parenteesit voivat toimia kertojina varsinaisen esiintyvän kertojahahmon puuttuessa näytelmästä.

*Poltetussa Oranssissa* ei esitellä brechtalaisittain lavan vieressä seisovaa, asioita selittävää kertojaa, eikä sen enempää elokuvamaista taka-alan ääntäkään. Kertoja osallistujana toteutuu mahdollisesti dialogin muodossa, kun jokainen repliikki kertoo näytelmän tapahtumien etenemisestä jotain tai toimii vuorovaikutuksen työvälineenä. Hahmot toimivat tietystä mielessä kertojahahmoina kertoessaan menneistä tapahtumista (dialogi), mutta niitä sävyttävät hahmojen omat mielipiteet ja luonteet, kun kertoja eepissä mielessä voi olla myös puolueeton asioiden kuvaaja. Alla on esimerkkejä ajassa taaksepäin suuntautuvasta hahmojen kertojaroolin näkymisestä; ensimmäisessä Amanda Klein kertoo tohtori Frommille Marinan käytöksestä, toisessa esimerkissä Marina hallusinoi ja puhuu samalla itseksensä.



Tarkoitan että sillä ei ole tolkkua. Kuusitoistavuotiaaksi saakka se oli aika tavallinen, kylläkin umpimielinen ja kireä, mutta hyväpäinen – Ennen se teki nöyrästi kun sitä käski, vaikka sen alistuvaisuudessa oli jotakin suuttuttavaa (PO, 12–13).

#### MARINA

Miksi minä en hukkunut silloin kun hyppäsin? Vedessä tunsin yhtäkkiä että käsistäni kasvoiksi siivet, ja ne pitivät minua veden pinnalla. Siivet estivät minua... siiven estävät minua. Minä lensin, ja alhaalla oli Kyynelten järvi. Ja sitten se mies nosti minut veneeseen ja suudelmat tekivät minut ruumiilliseksi olennoiksi (PO, 27).

*Poltetussa Oranssissa* ei palata ajassa taaksepäin muuten kuin dialogin varjolla: tarina etenee kronologisesti, vaikka yksi kohtauksista (Marinan hallusinaatio) ei varsinaisesti sijoitukaan tapahtumien kanssa samalle aika-avaruus-akselille. Parenteeseissa menneisyyteen ei palata kuin yhdessä kohdassa, jossa todetaan Marinan olossa tapahtuneen muutoksia (PO, 42), mutta dialogista voi siis löytää jollain tasolla näytelmään osallistuvia kertojahahmoja, jotka palaavat menneisyyteen tuoden näytelmän aikajanalle välttämätöntä kolmiulotteisuutta (menneisyys, nykyhetki, tulevaisuus).

Richardsonin muistinäytelmän kertojaa paremmin *Poltetussa Oranssissa* tulee esille Fludernikin ja Astonin ja Savonan parenteesit kertovina ja kuvailevina elementteinä, etenkin hallusinaatioita ja vastaavia ajatuksen tasolla liikkuvia osia sisältävissä kohtauksissa.

Aston ja Savona tutkivat teoksessaan Millerin *Death of a Salesman* sekä Crowley'n *Hedda Gableri*, joissa molemmissa tapahtumapaikat ovat monisyisiä ja siksi tutkimuksen kannalta hedelmällisiä. Näistä molemmissa parenteeseilla on perustavanlaatuinen merkitys tapahtumapaikkojen symbolisen arvon kannalta. Chekhovin näytelmästä *The Cherry Orchard* Aston ja Savona esittävät neljän näytöksen mukaisen neljän kuvan sarjan näyttämöohjeistusten mukaisesti (Aston & Savona 1991, 152) ja tekevät yhdenlaisen tulkinnan näytelmästä lukemalla tätä kuvasarjaa. Heidän mukaansa neljä kuvaa muodostavat yhdessä näytelmän kokonaisuuden visuaalisen metaforan, joka toimii voimakkaassa vuorovaikutuksessa näytelmän narratiivisen puolen kanssa (Aston & Savona 1991, 150).

Astonin ja Savonan visuaalista metaforaa käsittelemme tarkemmin semioottisesta ja symbolisesta näkökulmasta myöhemmässä tekstissä, mutta jo tässä voinen todeta, että *Poltetun Oranssin* kolme

erilaista tapahtumapaikkaa kertovat kukin omaa tarinaansa läpi näytelmän ja luovat todella symbolisia merkityksiä, kun niitä tarkastellaan kokonaisuuksina ensin erikseen ja sitten yhdessä.

Monika Fludernikin narratiivinen parenteesi sopii myös oivasti *Poltettuun Oranssiin*, jossa parenteesit ovat Fludernikin käyttämän Shaw'n tekstin kaltaisia: runsaita ja kuvailevia. *Poltetun Oranssin* kohtausten alkujen (ja joidenkin muidenkin kohtien, ks. kohta 3.3) parenteesit kertovat muun muassa näytelmän henkilöiden sosiaalisesta asemasta, ideologioista ja arvoista. Ne myös selittävät metanarratiivisin huomautuksin hahmojen käyttäytymistä (tätä tapahtuu luonnollisesti myös dialogin oheen sijoitetuissa parenteseissa).

*Poltetussa Oranssissa* voi siis nähdä kenties kertojahahmoja henkilöahmoina, mutta tärkeämpään narratiiviseen rooliin astuvat kuitenkin parenteesit, jotka voidaan nähdä joko symbolisesti tilaa ja siitä johdettujen tapahtumien kerrontaväylänä tai tapahtumia, henkilöitä ja kaikkea muuta kuvailevina narratiivisina parenteseina. Seuraavassa luvussa pureudun näiden parenteesien semioottisiin, symbolisiin ja psykoanalyttisiin merkityksiin koettaen selvittää, mitä nämä parenteesit todellisuudessa sitten kertovat.

## **5 SEMIOOTTINEN, SYMBOLINEN JA PSYKOANALYYTTINEN NÄKÖKULMA**

Tässä kappaleessa käyn *Poltetun Oranssin* parenteseja läpi semioottisesta, symbolisesta ja psykoanalyttisesta näkökulmasta. Kuten johdantokappaleessa totesin, näiden kolmen tutkimussuunnan rajat hämärtyvät helposti: sama parenteesin kohta voi olla narratiivinen esimerkiksi symbolinen ja samalla tuoda voimakkaasti esille psykoanalyttista näkökulmaa. Semiotiikan näkökulman avulla koetan valottaa parenteesien osoittamaa ei-kielellistä viestintää ja visuaalisuutta: elekieltä, valaistusta, äänimaailmaa ja niin edelleen. Käyn läpi semioottis-symboliset ja -psykoanalyttiset parenteesit mahdollisimman tarkasti parenteesilta. Kokonaisuuden selventämiseksi lähiluen parenteesit tiloittain, eli ensin käsittelen tohtori Frommin työhuoneeseen, seuraavana kauppaneuvoksen olohuoneeseen ja lopuksi Marinan huoneeseen sijoittuvat parenteesit. Lopuksi tarkastelen näiden kolmen ”huoneen” muodostamaa kokonaisuutta draaman tapahtumapaikkana semioottis-symbolisella tasolla.

Näytelmän eri tiloilla on tietynlainen keskinäinen vaikutussuhteensa. *Poltetun Oranssin* kolmen huoneen välisistä suhteista totean vain sen, että kertoessaan jokainen omaa tarinaansa ne samalla elävät toistensa kautta. Näytelmän avaava ja sulkeva kohtausta sijoittuvat kumpikin Tohtorin työhuoneeseen, mutta sama huone toimii näissä kahdessa kohtauksessa aivan erilaisten tunnelmien ja affektien alaisuudessa. *Poltettu Oranssi* liikkuu vastaavalla tasolla Astonin ja Savonan tutkimuksen mukana (ks. edellä Chekovin näytelmän tutkimus), kun käsitellään Tohtori Frommin huonetta, jossa sairautta käsitellään ikään kuin sen ulkopuolella. Tätä näkökulmaa en vie kuitenkaan tämän pidemmälle, vaan keskityn käymään läpi näytelmän kaikki kolme huonetta erillisinä tapahtumatiloina.

Aloitan tilojen tarkastelun tutkimalla tilan muotoa sekä valo- ja värimaailmaa, joista siirryn tilassa oleviin huonekaluihin ja muuhun esineistöön. Näiden jälkeen jatkan lukemalla parenteeseissa osoitettuja erillisiä ääniä ja musiikkia. Lopuksi tarkastelen lyhyesti vielä puuvustusta ja hahmojen karikatyyreja.

## 5.1 Tohtori Frommin vastaanotto

### Värit ja valot

Ensimmäisenä kuvattu tila on tohtori Frommin vastaanotto. Tila on kuvattu yhdeksi huoneeksi, josta on ulos, näkymättömiin, kaksi väylää: ovi ja ikkuna. Ovi toimii käytännöllisesti uuden hahmon esittelyn välineenä, mutta ikkunalla on jo oma symbolinen merkityksensä: tohtori katselee ulos ikkunasta ja pohtii omaa työtään ja onnistumisiaan/epäonnistumisiaan ikkunan kautta. Kuten jo aiemmin totesin luvussa 3, tilan värimaailma on kuvattu valkoisen kliiniseksi. Seinien pinnat ovat valkoiset (valkoista laajaa pintaa käytetään myöhemmin pohjana kuvien esittämiseen), mutta niitä sävyttää tohtorin työpöydän takana oleva keltainen kaistale seinää, jota käytetään valojen avulla illuusion luomiseksi tohtorista ilman päätä. Parenteesissa osoitetun illuusion myötä myös lukija pystyy samastumaan Marinan rooliin, joka näkee miehet ilman päätä. Kyseisen kohtauksen alussa Marina ei vastaa tohtorin kontaktiin, ennen kuin tohtori itse alkaa puhua siansaksaa. Tämän jälkeen tohtori näytetään parenteesien mukaan jälleen päällisenä (PO, 21). Tohtorin mukaan Marina ikään kuin mestaa miehet mielessään menneisyydessä tapahtuneen raiskauksen vuoksi (PO, 41). Tämän jälkeen keltaiseen väriin ei parenteeseissa puututa, mutta keltainen mielletään yleisesti rauhattomaksi, hieman lapsekkaaksi väriksi, mikä kuvaa mielestäni osuvasti myös tohtorin botanisti-psykologi-luonnetta. Ittenin mukaan puhdas keltainen kertoo ymmärryksestä ja tiedosta, mikä sopisi

psykologin huoneeseen, mutta murrettuna sävynä keltainen on Marinan kokemuksen mukainen: petollinen, epävarma ja mielenvikaisuutta ilmentävä (Itten 1970, 85–89).

## Esineet

Parenteesit osoittavat tohtorin vastaanoton kalustuksen yksinkertaiseksi: työpöytä jolla vanhanai-kainen puhelin, selkänojaton musta nahkasohva pienen pöydän ääressä (PO, 9). Potilaalle tarkoitettu nahkasohva ei anna potilaan nojata siihen, piiloutua, vaan potilaan on kohdattava itsensä sillä istu-essaan. Nahka materiaalina lisännee Marinan ahdistuneisuutta, koska hänen kotinsa on isän amma-tin vuoksi täynnä nahkaa ja seuraa häntä täten myös sairaalaan tohtori Frommin vastaanotolle.

Esineistön ja merkitykselliseksi osoitetun erikoisen värimaailman lisäksi tohtorin työhuoneessa ku-vataan kaksi erilaista pientä muodonmuutosta. Ensimmäinen niistä tapahtuu ensimmäisessä näytök-sessä Marinan kirjoittaessa itsestään tohtorin suostuttelemana. Marinan syntaksikapina, siansaksaksi puhuminen, ei ole kuitenkaan vielä hellittänyt ja tohtori pohtii itsekseen mahdollisuutta skitsofreni-aan:

### TOHTORI

Ah. Anodi katodi. Asphaltplaster rattaplasma. Mitä minä tekisin sillä aikaa? Jos katselisin uutta ihmistieteiden yleistietosanakirjaa. (*Helisyttää soittokelloa kovasti; vastaanottoapu-lainen tulee*) Tuokaa minulle Sanakirja! (*Vastaanottoapulainen pois; palaa hetken kuluttua suunnattoman suuri foliantti käsissään, laskee sen tohtorin pöydälle ja poistuu. Tohtori se-laa mahtavaa lunttaa, lukee:*) ”Skitsofreniapotilaat saattavat kirjoittaa tolkkuttomia 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... (*Tohtorin lukiessa ja puhellessa heijastetaan valkoiselle sei-näpinnalle skitsofreenikkojen ja surrealistien tekemiä kuvia, esim. Salvador Dalin 'pehmeitä konstruktioita'.*) (PO, 22–23)

Salvador Dali tunnetaan kuvataiteissa yhtenä surrealismien merkkihenkilöistä sekä osittain myös freudilaisuuden edustajana. Dalin työ ”Soft Construction with Boiled Beans - Premonitions of Civil War” eli parenteesissa mainittu ”pehmeitä konstruktioita” on hyvä esimerkki hämmäntävästä ja sairaalloisesta taiteesta (kuva: [www.virtualdali.com](http://www.virtualdali.com)). Seinälle heijastetut kuvat symboloivat Mari-

nan päässä tapahtuvaa myllerrystä ja auttavat lukijaa pääsemään tunnelmaan, joka on sekava mutta jollain tavalla myös kiehtova: Dalin hämmennystä aiheuttaneet teokset ovat ensireaktioistaan huolimatta kiehtoneet ihmisiä. Samalla tavalla sairaan ihmisen mieli voi näin kuvailtuna näyttää sekavalta, mutta samalla kiehtovalta. Kuvien seinälle heijastaminen ei vaikuta olevan näytelmän kulun kannalta erityisen merkityksellinen (koska dialogi voisi yhtä hyvin riittää kantamaan kohtauksen), mutta se siivittää ja syventää tohtorin yksinpuhelua sekä on *Poltetun Oranssin* yksi kantavista symbolisista voimista muiden unikuvien ohessa.

Toinen valkoiselle seinäpinnalle sijoittuva muutos tilassa on toisen näytöksen lopussa: tohtori koettaa vielä viimeistä keinoaan selvittää Marinan ajatuksia ennen luovuttamista:

TOHTORI

– Joka kerran kun luovun potilaasta, minusta tuntuu kuin olisin menettänyt pelin. Sen vuoksi minä nyt vielä vähän testaan teitä... vaikka se nyt, tunnustan suoraan, tuntuu minusta eräänlaiselta epätoivoiselta seuraleikiltä. (*Palaa takaisin pöytänsä ääreen, avaa laatikon ja ottaa sieltä sarjan suurennettuja kuvia; seuraava testi imitoi hyvin vapaasti Szondin testiä ja se on ajateltava tohtorin omaksi keksinnöksi*) Minulla on tässä joukko kuvia, ripustan ne seinään. (*Alkaa ripustaa. Useimmat esittävät kuuluisia hahmoja, joilla on hyvin voimakkaat tai muuten erikoiset kasvopiirteet, joukossa on harittavahapsinen Schopenhauer ja mursuviiksinen Nietzsche. Tohtorin testikuvat ovat siis suurennoksia sellaista historiallisten henkilöiden muotokuvista, joilla tiedetään olleen sairaalloisia piirteitä. Viimeisenä seinälle ilmestyy ihmismäisen näköisen apinan tai oinaan kuva.*)

TOHTORI

Nyt teidän pitää sanoa minulle, kenestä pidätte eniten, kenestä vähiten. Olkaa hyvä.

(*Marina katselee kuvia jurosti, ei vastaa.*)

TOHTORI

No niin, neiti Klein. Kenestä pidätte eniten?

MARINA

En kenestäkään! En yhtään kenestäkään! Ne ovat kaikki kauheita! (*Menee kuvien luo ja osoittaa jokaista erikseen, alkaa yhtäkkiä tehdä diagnoosia niistä*) Tuo on jumalaton, kynnillinen ja ruma! (*Osoittaa Voltairea*) Tuo on kaunis, mutta huijari ja varas! (*Osoittaa Rousseaut*) Juoppolalli! (*Osoittaa E. T. A. Hoffmannia*) Mörökölli! (*Osoittaa Schopenhaueria*)

*eria) Töyhtöhyppä! (Osoittaa Ibseniä) Verikoira! (Osoittaa Dantonia) Tuossa on... (helly-  
tymystä) isä. (Osoittaa Nietzscheä, kuiskaa:) Pieni tyhmä koira (PO, 65–66).*

Poiketen edellisestä seinälle heijastetuista kuvista yllä lainattu kohta kuuluu konkreettisesti osaksi kohtausta eikä yksinomaan vain syvennä monologia. Ensimmäiset heijastukset (Dali) ovat ikään kuin äänetöntä kerrontaa, hieman elokuvamaisen offstage-kerronnan tyyppistä kuvaamista, kun taas jälkimmäinen on tekemistä ja verbaalista toimintaa. Parenteesissa mainittu Szondin testi koostuu Leopold Szondin psykologian tutkimus- ja soveltamisseuran internetsivujen mukaan kuudesta sarjasta kahdeksaa poikkeavuusluokkaa esittävää kuvaa, joista koehenkilön on valittava kaksi miellyttävintä ja epämiellyttävintä. Testiä ei käytetä niinkään taudinmääritykseen vaan persoonallisuuden kuvaukseen (Leopold Szondin psykologian tutkimus- ja soveltamisseuran internetsivut, tarkka osoite lähteissä). Tohtorin kuvissa on seitsemän ihmisen ja yksi eläimen kuva, joilla kaikilla on voimakkaat piirteet. Manner on parenteesissaan ilmaissut tohtorin tekemän testin imitoivan kyseistä testiä hyvin vapaasti, minkä se tekeekin. Tohtorin testi kuitenkin epäonnistuu, kun Marina alkaa tehdä kuvista omia diagnoosejaan. Mielenkiintoisin niistä on Nietzschen kohdalla Marinan hellyydellä mainitsema isä, millä viitataan todennäköisesti kuitenkin vain Nietzschen tunnetusti voimakaisiin viiksiin. Joka tapauksessa kyseessä on visuaalisesti voimakas kohtausta, jossa parenteesien kerrontapotentiaali ylittää dialogin.

## **Äänet ja musiikki**

Tohtori Frommin vastaanotolle sijoittuva parenteseissa erikseen mainitussa äänimaailmassa pureudutaan jonkin verran etupäässä tohtorin äänenpainoihin (esimerkiksi ”äkkiä, nopeasti, vaativasti, säälivästi, väsyneenä” ja niin edelleen), mutta hiljaisuuden hetket tuntuvat merkittävämmiltä. Parenteseihin on merkitty kohtia, joissa narratiivisuus tulee taas voimakkaasti esille:

TOHTORI:

– Hm. Ketä te tahtoisitte... rakastaa?

MARINA

*(pitkän hiljaisuuden perästä, nöyrästi) Teitä.*

(PO, 45)

Kenties merkittävin puheen sävyjen osoittaminen parenteesissa on toisen kohtauksen loppupuolella ennen edellä mainittua testiä:

TOHTORI

*(puhelee rauhoittavasti)* Rentoutukaa. Nojatkaa taaksepäin. Antakaa ajatusten levätä. Olkaa aivan rauhallinen.

*(Koko seuraavan jakson ajan sekä tyttö että tohtori puhuvat rauhallisesti, ilman affekteja. Silloinkin kun tyttö syyttää tohtoria hän on tyyni ja hänen sävynsä on pikemminkin mekaaninen kuin syyttelevä. Affektit purkautuvat vasta kohtauksen lopussa, testin yhteydessä.)*  
(PO, 53).

Kohtaus päättyy tohtorin jäätyä yksin huoneeseen. Seuraava lainaus on perinteinen maisemakuvaoksen kaltainen draamalle tyypillinen tapa päättää näytös ennen väliaikaa äänimaailman keinoin. Useiden kellotornien kaanonlaulun voi tulkita kuvaavan henkilöhahmojen välisiä suhteita: kellot soivat kaikki omaa sointiaan mutta yhtyvät väistämättä lopulta yhtenäiseksi lauluksi. Teknisemmällä tasolla sama parenteesi osoittaa ajan kuluneen päivästä myöhäiseksi illaksi:

*(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.)* (PO, 67)

Myös näytelmän viimeinen kohtaus alkaa pitkällä hiljaisuudella, mutta se jatkuu kovaäänisellä hättäkellojen soitolla:

*Tohtorin työhuone. Tohtori istuu ajanmukaisessa arkipuvussa työpöydän ääressä ja kirjoittaa. Äänettömyys ja pysähtynyt odotus on niin pitkä että se lopulta tuntuu sietämättömältä. Äkkiä hättäkellojen ääni alkaa kuulua kadulta, tohtori menee ikkunaan ja avaa sen. Ääni yltyy, on kuin koko kaupunki hälyttäisi. Vähitellen hättäkellojen ääni vaimenee; sitten kadulta kuuluu rattaiden jyrä* (PO, 73).

Parenteesi on voimakkaasti narratiivinen: palavaa taloa, palokuntaa tai kaupungin kajoa ei osoiteta näkyväksi, vaan kuultavaksi. Tohtori kuulee hätäkellojen soiton ja tietää jonkin olevan pielessä. Rattaiden kolina kadulla kertoo jonkun olevan matkalla, niin kuin onkin, ja jälleen kahdella tasolla: Marina on matkalla sairaalaan viimeistä kohtausta varten, mutta samalla näytelmä on matkalla kohti viimeistä konfliktia ennen loppumistaan ja Marina symbolisella matkallaan kohti järjen valon sammumista. Äänissä ei ole mitään arvailujen varaan jäävää tai sen pidemmälle tulkittavaakaan, toisin kuin koko näytelmän päättävässä parenteesissa tohtorin puhellessa itseksensä on:

#### TOHTORI

– 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 ohi väsyneen maan?

(*Näyttämön pimetessä hankausääni yltyy vihlovaksi, kunnes häipyy äkisti. Lopuksi Pendereckin musiikkia, esim. opuksesta Anaklasis*) (PO, 92).

Ensimmäisen, dialogin ohessa olevan parenteesin äänen voisi olettaakin olevan villihanhien kiljuntaa, mutta tohtorin syvämielisen yksinpuhelun tavoin siitä saattaa löytää useampia merkityksiä. Hanhien muutto on syksyllä, syksy merkitsee menettämistä tai jonkin kuolemista, niin kuin tohtori on ”menettänyt pelin”, epäonnistunut parantamaan Marinaa. Tohtorin puhelun perusteella voi taas tulkita äänen olevan vielä surrealistisempi: tähtikuvion (Ajomies, lat. Auriga, neljän tähden muodostama pohjoisen taivaan tähdistö; www-sivut osoitettu lähteissä) siirtyminen taivaalla, maailman eteneminen ikiaikaisessa järjestyksessä jatkaa matkaansa hänestä huolimatta. Tämä viimeisin aika rajua tulkinta sopisi parhaiten viimeiseen lyhyeen parenteesiin, jossa ääni ei muistuta enää hanhien laulua vaan yltyy vihlovaksi asti. Pendereckin ”Anaklasis” taas on jousi- ja lyömäsoittimille kirjoitettu opus (1959), mikä on luonnollisen tuntuinen, klassisen kaunis päätöstapa voimakkaalle draamalle. Kuusiminuuttinen kappale koostuu useista erityyppisistä kohdista, joiden väleillä on useita pitkiäkin suvantokohtia. Parenteesissa ei sen tarkemmin mainita tiettyä kohtaa opuksesta, mikä jättää lukijalle jälleen mahdollisuuden ”ohjata” kohtausta mieleisellään tavalla.



## Hahmot

Tohtorin vastaanotolla ei Frommin, Vastaanottoapulaisen, Amandan tai Ernestin puvustuksessa tapahdu muutoksia, mutta Marinan hahmo esiintyy kolmessa eri puvussa, joista jokainen symboloi omaa vaihettaan sairaudesta. Marinan ensiesiintyminen kielii vielä autistista, sulkeutunutta mielen-tilaa:

*– Apulainen poistuu; tyttö menee heti huoneen perälle ja painautuu kiinni seinään. Valkois-ta pintaa vasten hän näyttää hyvin yksinäiseltä askeettisessa mustassa puvussa (PO, 20).*

Musta on sulkeutunut, synkkä väri, jota tohtorin vastaanoton valkoinen seinäpinta korostaa. Myöhemmin, sairauden edetessä, väri muuttuu mustasta, mitäänsanomattomasta, hehkuvan oranssiksi:

*Tohtorin vastaanotolla muutamaa viikkoa myöhemmin. Suurta edistystä on tapahtunut; se on kuitenkin vain enne uudelleen lähestyvistä kriisistä. Marinalla on yllään - toisin kuin tavallisesti, sillä muissa kohtauksissa hän on askeettisesti pukeutunut - pitkä ruumiinmukai-nen leninki hehkuvaa silkkiä, ”poltettua oranssia” (PO, 42).*

Kuten luvussa 3 totesin, toisen näytöksen lopussa Marinan käyttämä oranssi leninki kuvaa tohtoriin rakastumisen lisäksi hänen sairautensa etenemistä uuteen vaiheeseen. Oranssi värinä on vaikea tulkittava, mutta koska se koostuu punaisesta ja keltaisesta, sen tulkintaan voidaan ottaa apukeinoja kummastakin väristä sen mukaan, millainen oranssi on kyseessä. Marinan puku on parenteesin mukaan ”hehkuvaa silkkiä, poltettua oranssia”, joten kallistun enemmän tiilenpunaiseen kuin kellertävään sävyyn. Wilsonin teoksen mukaan punainen väri esityksessä symboloi muun muassa kuumuutta, vaaraa, verta, vihaa ja jännitystä (Wilson 1997, 118). Tämä kuvaa Marinan ”sielun”, hevosen kuolemista ja sairauden edistymistä ei-toivottuun suuntaan.

Viimeisen näytöksen alussa Marinan asu on vaihtunut jo kuin luovuttaneen puhtaanvaaleaan asuun:

*– Marina istuu ja kutoo sukkaa, joka ulottuu nyt läpi huoneen, ja katsoo mitään näkemättömin silmin eteensä. Katse on kuin nukkuvan, ei uneksiva, vaan tyhjä. Hänellä on yllään vaalea ilmava pusero ja harmaa taftihame (PO, 68).*

Wilsonin mukaan valkoinen kuvastaa muun muassa moitteettomuutta, puhtautta, rehellisyyttä, hyveellisyyttä ja neitseellisyyttä (Wilson 1997, 118). Marina on parenteesissa kuvattu oranssista ja siten kaikesta luopuneeksi, harmaaksi, uneliaan oloiseksi hahmoksi.

## 5.2 Kauppaneuvos Kleinin olohuone

### Värit ja valot, esineet

Kleinin olohuone on kuvattu parenteeseissa synkäksi, luotaantyöntäväksi keskiluokkaiseksi olohuoneeksi (PO, 26). Tapetit on kuvattu hyvin synkiksi. Wilsonin mukaan purppura kuvaa mahtipontisuutta, kuninkaallisuutta, syntistä, syvää ja epätoivoista, musta taas murheellista, tyhjää, pahaenteistä ja tyhjää (Wilson 1997, 118). Kulta- tai hopeajuovat korostavat Kleinin asemaa arvostettuna tehtaailijana. Itten sanoo kultaisen värin (kuten Mannerin teoksessa hopean vaihtoehtona) nimenomaan violetilla taustalla sisältävän hurjia voimia ja olevan kova ja hetytymätön; violetti itsessään suurina pintoina (kuten esimerkiksi tapetissa) on salaperäinen ja vaikuttava ja siksi laajoina pintoina myös pelottava (Itten 1970, 85–89). Luonnottoman korkeaselkäiset tuolit soikean pöydän ympärillä tuntuvat surrealistisilta: tapahtumapaikan voi helposti kuvitella parenteesin kautta kuin jo edellä mainitun Salvador Dalin maalauksen kaltaiseksi symboliseksi kauhutarinaksi. Manner itse toteaa parenteesissa, että tuolit pöydän ympärillä on ”varsin ruma yksityiskohta”, mikä edelleen korostaa paikan epämiellyttävyyttä. Katon rajaan ripustetut perhemuotokuvat taas tuovat mieleen sukusidoksen Kleinin työhön, eikä Ernest Klein itsekään pidä huoneesta (PO, 29) ja sanoo epäilevänsä perinteen mukanaan tuomaa ahdistusta osaksi Marinan sairauden syytä. Ovaalin muotoinen peili on soikeiden valokuvien tavoin ahdistava yksityiskohta huoneessa: siinä katsoja näkee itsensä samanlaisena kuin yläpuolelle ripustetut valokuvat ovat.

## Hahmot

Toisen näytöksen toisessa kohtauksessa tohtori Fromm on tullut Kleinin olohuoneeseen pitämään senkertaisen istunnon siellä. He istuvat soikean pöydän ääressä, josta muodostuu kohtauksessa hyvin merkittävä piirileikin kaltainen verbaalinen ja konkreettinen juoksu tohtorin ja Marinan välillä. Marina kertoo tohtorille edellisenä vuonna tapahtuneesta raiskauksesta ja haluaa ahdingossa paeta myös tohtoria, tällä kertaa pöydän tuomin turvin:

TOHTORI

Ja sitten tuli Mikael?

*(Marina nyökkää, 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.)*

–

TOHTORI

*(siirtyy)* Ja sitten?

MARINA

*(peittää kasvonsa)* Tuli totuuden hetki.

*(Siirtyminen lakkaa. Kun totuus on tullut esille, tytön ei tarvitse enää paeta)* (PO 37, 39–40)

Kleinin olohuoneen valaistusta ei juuri mainita parenteseissa, mutta dialogissa Ernest huomauttaa, että Amanda ikään kuin himmentää olemuksellaan huoneen, jossa on (PO, 29).

Marina laulaa olohuoneessa, toisen näytöksen alussa, lapsellista laulua kissasta ja hämmentää näin vanhempiaan. Muuten olohuoneeseen ei sijoitu merkittäviä ääni- tai musiikkielementtejä. Marinan hahmoa kuitenkin kuvataan liikkeiden kautta:

*(Levittää kätesä ja liikuttelee niitä aivan kuin lentäisi, hypähtelee pöydän ympäri.)* Kuka erotti ruumiin ja sielun toisistaan? Mutta ennen kuin se tapahtui, en ollut ihminen vaan hen-

ki. (*Menee peilin eteen ja hengittää siihen, niin että pinta huurtuu. Kysyy kovaltaan ahdistuneesti:*) Ruumis? Vai sielu? (PO, 27).

Myöhemmin Marinan vanhempien saavuttua huoneeseen Marina piiloutuu pöydän alle (PO, 30). Kohtauksen lopussa Marina palaa huoneeseen ja jatkaa lauluaan kissa sylissään. Tämä kaikki liikehdintä, myös kohtauksen alussa, kuvaa Marinan sisäistä kamppailua lapsesta aikuisuuteen siirtymisessä ja ristiriitaisissa tuntemuksissa. Marinan hämmentävä käytös ja oudot laulut siivittävät tulkintaa hänen sairaudestaan ja halusta pois tästä tilanteesta.

MARINA

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.

(*Lisää kirkkaalla äänellä*) Kun kissa paranee, tulee kaikki taas hyväksi. (*Menee pois*) (PO, 32)

### 5.3 Marinan huone

#### Värit ja valot

Marinan huone on parenteseissa kuvattu pienen tytön huoneeksi (PO, 68), vaikka Marina itse on jo 17-vuotias. Huoneen sisustus on dialogin mukaan Marinan isän idea (PO, 46), mutta Marinalle kalliit huonekalut ovat vain muistutus tyhjästä päivästä ja viikoista huoneessa.

Kuten aiemmin Marinan asusteesta puhuttaessa, myös Marinan huoneen väri, valkoinen, symboloi Wilsonin mukaan puhtautta, moitteettomuutta, rehellisyyttä, hyveellisyyttä ja neitseellisyyttä (Wilson 1997, 118). Marinan tapauksessa nämä isän haluamat piirteet ovat kuitenkin ainoastaan ironisia, kun Marina ei hyvästä tahdostaan huolimatta ole enää lapsen tavalla ”puhdas ja moitteeton”.

Marinan huoneen värit, valot ja varjot toimivat koko näytelmän voimakkaimmin symbolisessa roolissa, osin johtuen suuren osan kohtauksesta vievästä hallusinaatiosta, joka kuvataan juuri visuaalisin, ei niinkään paljon verbaalisin keinoin. Tohtorin saapuessa hallusinaatioon hän ja Marina kävelevät kuin puistossa Marinan mielessä:

*Kulkevat käsikoukkuja hitaasti ja arvokkaasti pöydän ympäri. Vaaleille seinille heijastetaan puiden lehtiä muistuttavia repaleisia varjoja (PO, 69).*

Kun kaikki ovat Marinaa lukuun ottamatta hallusinaatiokohtauksen lopussa kadonneet, Marina jää yksin huoneeseen. Tämä kuvastaa Marinan viimeisiä hetkiä sairauden kourissa: yksin ja varmana tulevaisuudesta:

*Tyttö katselee tätä kaikkea jäykkänä, ilmettään muuttamatta. Huone heijastetaan hitaasti punaiseksi, yhä punaisemmaksi, kunnes kaikki vähitellen pimenee (PO, 72).*

Punainen väri symboloi kohtauksen lopussa vaaraa, vihaa, jännitystä, rakkautta ja verta (Wilson 1997, 118) ja kenties tulta, johon tulevat tapahtumat tuhopoltosta viittaavat. Ittenin mukaan punainen tai punaoranssi on kuumeinen, taistelevan intohimon väri (Itten 1970, 85–89). Hän myös erottaa toisistaan demonisen tumman saturnuksenpunaisen ja enkelimäisen kevyen roosan sävyt, joista Mannerin tekstissä esillä on ilman muuta ensin mainittu. Kaiken pimeneminen lopuksi on toki perinteinen keino päättää kohtaus, mutta tässä se symboloi myös punaisen, elämän, loppumista ja kaiken katoamista.

## **Esineet**

Peilikaapin ja kukkamaljakon funktio peiliin katoamisen efektin luomiseksi on selvä. Tässä on jälleen kysymys lukijan ja mahdollisen katsojan välisestä kuilusta: lukijalle illuusio selviää jo parenteesissa, mutta jos lavastus on todella onnistuneesti toteutettu, katsoja ei tajua seinätöntä ja peilitön-

tä peilikaappia ennen kuin tohtori ryömii sen sisään. Tohtorin ryömiminen peiliin (PO, 71) on yksi näytelmän visuaalisesti tärkeimmistä kohdista. Peili symboloi tunnetusti ihmisen sielua tai tapoja nähdä asioista uusia puolia. Tohtori ikään kuin pakenee tytön käännettyä tälle selkensä: rakkaus tohtoriin symbolisesti piiloutuu syvälle Marinan alitajuntaan.

Toisin kuin muissa tapahtumapaikoissa, Marinan huoneessa on värien ja huonekalujen lisäksi suuri merkitys myös sinne kirjoitetulla esineistöllä. Kohtauksessa Marina kutoo sukkaa ajatellessaan rakkauttaan tohtoria kohtaan:

*Marina istuu ja kutoo sukkaa, joka ulottuu nyt läpi koko huoneen, ja katsoo mitään näkemättömin silmin eteensä (PO, 68)*

*Hän [Amanda] tarttuu tuoliin ja nostaa sen ilmaan, aivan kuin aikoi kolhaista sillä tyttöä, mutta keksii samassa tolkuttoman sukan ja muuttaa mieltään. Hän ottaa kutimen maasta ja ujuttaa sen tuolin jalkaan, vetää sen niin ylös kuin saa; silti sukka ylettyy melkein ramppiin. Nauraa lintumaisesti ja kaameasti (PO, 72).*

Jälkimmäinen edellisistä lainauksista on Marinan huoneessa tapahtuvavasta tytön hallusinaatiosta, jossa Amanda ja Ernest tulevat huoneeseen vahvoina karikatyyreinä. Sukka on muodostunut tohtorin sanoin ”oikeaksi tuskan sukaksi” (PO, 75) ja Amanda käyttää sitä Marinan hallusinaatiossa psykologisena aseena. Freudilaisittain sukka ja sukan jalkaan vetäminen kuvastavat lipastomaisuuden kautta naisen sukupuolielimiä ja yhdyntää (Freud 1942, 298), joka hallusinaatiossa näyttäytyy luonnottomana ja kaameana. Tämän päälle Amanda vielä nauraa ”kaameasti” kuin loukatakseen tyttärtään. Sukan pukemisen tuolin jalkaan voisi freudilaisittain siis tulkita seksuaalisena väkivallantekona toiveena lapsuuden loppumisesta. Seksuaalisuus, mikä liittyy aikuiseksi kasvamiseen, näyttäytyy Marinalle epäluonnollisena, koska äiti pukee sukan tuoliin eikä jalkaan (Freud 1942, 302). Tästä vielä eteenpäin vietynä kohta hallusinaatiossa voisi olla vertaus rakastumiseen tai taas vaihtoehtoisesti raiskauksen pelkoon tai freudilaisittain toivoon.

Toinen merkityksellinen esine Marinan huoneessa on sateenvarjo, jonka tohtori tuo tullessaan huoneeseen, ja jota Amanda myöhemmin käyttää vetokoukkuna Ernestiin. Sateenvarjo voisi symboloida juuri koukkaa: tohtorin kädessä se on Marinalle otin, josta hän riippuu sairautensa kynnyksellä, Amandalla se on ase tai köysi, jolla hän pitää miestänsä otteessaan. Toisaalta freudilaisittain sateen-

varjo on muotonsa vuoksi ehdottomasti miehen elintä kuvaava esine (Freud 1942, 298), jolloin Amanda ikään kuin kastroi miehensä tyttärensä edessä osoittaen täten omaa auktoriteettiaan.

## Äänet ja musiikki

Valojen ja värien lisäksi Marinan huoneeseen parenteeseissa sijoitettu ääni- ja musiikkimaailma on vahvasti symbolinen. Aivan kohtauksen alussa Marinan kutoessa sukkaa alkaa musiikki, joka laukaisee Marinan hallusinaation:

*Vähän ajan perästä alkaa kaukaa kuulua musiikkia, traditionaalista jazzia: Louis Armstrong ja 'High Society'. Tyttö havahtuu ja juoksee ikkunaan.*

MARINA

*Soittoa! (Avaa ikkunan ja musiikki tulvii sisään; tyttö myötäilee sitä nyökyttelemällä päätänsä. Ottaa sitten pöydältä suuren kynän ja puhalttaa siihen aivan kuin osallistuisi musisointiin) (PO, 68).*

Armstrongin 'High Society Calypso' kertoo sisäistä luokkataistelua käyvästä naisesta, joka eroaa miehestään ja haluaa aloittaa uuden elämän, aivan kuin Marinakin haluaisi irtautua omasta luokastaan ja naida tohtorin, johon on kovasti rakastunut. Myöhemmin, tohtorin saavuttua paikalle, heidän kävellessään Marinan mielikuvituksessa "puistossa", musiikki muuttuu:

*( – Nyt musiikki muuttuu: Bachin C-duuri preludi ja fuuga N:o 1 Das Wohltemperierte Klavier) (PO, 69).*

Musiikki jatkuu lähes koko kohtauksen ajan dialogin rinnalla. Kuvattu Bachin musiikki on romantista kosketinsoitinmusiikkia, mikä sopii Marinan romanttiseen hallusinaatioon. Kohtaukseen (tämän musiikin soidessa taustalla) liittyy paljon affekteja: tohtorin kuviteltu vastarakkaus ja Marinan tunnustus omasta väsymyksestään sairauteensa ja tähän maailmaan. Tunnustuksen kohdalla muu

äänimaailma, myös Mannerin parenteeseihin nyt kirjoittamat ”kaiuttimet”, yhtyy musiikkiin, kun Marina päättää mielessään, ettei hänen tarvitse enää jaksaa:

MARINA

Mutta kaikki pettää jos minä en tee sitä.

TOHTORI

Ei nyt enää. (*Alkavat taas kävellä*) Ei enää tämän jälkeen.

MARINA

(*Alkaa toistaa stereotyyppisesti, kuin kaiku*) Tämän jälkeen.

TOHTORI

Minä vahdin sinun puolestasi. Tämän jälkeen sydämessäsi ei voi olla koskaan oikein pimeä.

MARINA

Oikein pimeä. (*Kuiskaava toisto kaiuttimista ”Pimeä. Pimeä.” Marina kääntyy hitaasti, koko vartaloaan kiertäen. Musiikki himmenee.*) (PO, 71).

Musiikilla on parenteeseista luettuna Marinalle todella suuri merkitys. Kun romanttinen musiikki himmenee hiljaa pois tohtorin ryömiessä valepeiliin, kaikki hiljenee, vain dialogi jää jäljelle. Itse asiassa myös Marina itse on hiljaa, loppu hallusinaatiosta on yhtä Marinan vuorosanaa vaille Amandan ja Ernestin äänien varassa.

## Hahmot

Koko näytelmän radikaaleimmat visuaaliset muutokset sekä tapahtumapaikassa että hahmoissa sijoittuvat Marinan huoneeseen tytön hallusinaatioon. Hallusinaatiot tai unikuvat antavat kirjailijalle vapauden leikitellä hahmojen piirteillä sekä todellisuuden rajoilla, vaikka kyseessä olisikin muuten todellisuushakuinen teos. *Poltetussa Oranssissa* lukija näkee Marinan hallusinaatiossa tohtori Frommin sekä tytön vanhemmat Marinan silmien kautta:



( – *Huoneeseen johtava kaksoisovi avautua äänettömästi ja valaistaan hyvin kirkkaaksi. Huoneeseen astuu tohtori jolla on yllään shaketti, ruumiinmyöäinen kellomainen takki ja raidalliset housut. Hänellä on toisessa kädessä knalli, toisessa suljettu sateenvarjo. Hän tulee tytön luo ja koskettaa häntä ystävällisesti olkaan.*) (PO, 68)

( – *Huoneeseen astuu isä, pienenä, nuhjaisena, viikset riippuen. Tulee tytön luokse ja kysyy alakuloisesti, ilman aktiivista osanottoa:*)

HRA KLEIN

Mikä sinun on, tyttäreni?

( – *Nyt ovesta tulee äiti, joka on naamioitunut linnuksi; hänellä on suuri sininen linnunpää, sulilla koristeltu käsilaukku ja riikinkukon pyrstöä muistuttava valtava viuhka*) (PO, 72)

Tohtorin Marina näkee kuin haluaa, rakastavana ja komeana. Freudin mukaan vanhemmat esiintyvät unessa aina kuninkaina ja kuningattarina tai muina arvohenkilöinä, eli heihin uni suhtautuu kunioittavasti (Freud 1940, 131). Unessa varmistuu toisin sanoen vanhemman asema lapseensa nähden esimerkiksi auktoriteettikysymyksen kannalta. *Poltetussa Oranssissa* Marinan vanhemmat näyttävät tytölle painajaismaisina kärjistyksinä: isä on pieni ja nuhjuinen, alakuloinen, kun äiti on puettu linnuksi. Linnun symbolista vastinetta on vaikea ymmärtää: freudilaisittain lintu voi ilmentää jumalallisena, vaikka samaan aikaan pelottavana hahmona (Freud 1942, 185), joten linnun tarkastelussa on keskityttävä sen käyttäytymiseen. Marinan hallusinaatiossa lintu käyttäytyy aggressiivisesti ja itsetietoisesti (PO, 72), mikä kielii Marinan suhtautumisesta äitiinsä hyökkäävänä ja ahdistavana persoonana. Villillä tavalla käyttäytyvä eläin symbolisoi uniteorian mukaan aistillisesti kiihottuneita ihmisiä, intohimoja ja pahoja viettejä (Freud 1942, 135), mikä sopii Amandan hallusinaation aikaiseen rooliin Marinan mielessä.

Marina itse seuraa hallusinaatiotaan rauhallisesti ja fyysisesti muuttumatta, kuin katsoja esityksessä. Ylipäätään huone unessa symbolisoi freudilaisittain naista (saks. Zimmer - Frauenzimmer) (Freud 1942, 298), ja Marinan hallusinaatio kertookin nimenomaan Marinan sisällä tapahtuvista muutoksista kaikkine värien ja henkilöiden vaihteluineen.

## 6 PÄÄTÄNTÖ

Parenteesien lähiluenta on vielä lastenkengissään draaman tutkimuksessa. Edellisiä tutkimuksia apuna käyttäen olen kuitenkin mielestäni pystynyt osoittamaan niiden narratiivisen potentiaalisuuden sekä symbolis-psykoanalyttisen tärkeyden juuri käsittelemäni teoksen kohdalla.

Aloitin esittelemällä valitettavan vähän tutkittujen parenteesien historiaa ja merkitystä. Näytelmiin on kautta aikojen kuulunut jonkinlainen kertoja, ja parenteesit ovat jatkaneet kertojan roolia myöhemmissä näytelmissä. Parenteesien merkityksestä näytelmissä on kuitenkin kiistely ja tutkimuksen vähäisyyden vuoksi parenteseja ei juuri tunneta. Niillä on kuitenkin perustavanlaatuinen merkitys kertovina ja kuvailevina elementteinä draamassa. Yksi tutkimuksen kiistakapuloista on draaman terminologia, johon parenteesien tutkimuksella ei ole ollut sijaa, vaan parenteesien tämänhetkinen tutkimus joutuu nojaamaan proosan ja elokuvataiteen termeihin, mikä vaikeuttaa asioiden ymmärtämistä ja aiheuttaa pahimmillaan väärinkäsityksiä, jolloin orastava tutkimus ottaa askelia kehityksessään taaksepäin.

Parenteesien ohella pohdin kirjailijaa kertojan roolissa, ensin yleisellä tasolla ja sitten *Poltetun Oranssin* kautta. On ensinnäkin kiistanalaista, onko näytelmissä ylipäätään Brechtin kaltaisia kirjailijoita lukuun ottamatta ollut kertojaa, vaikka jonkinlainen kertova elementti on draamalle elinehto. Esittelin kolmen eri tutkijan mahdollisuuksia draaman kertojiksi, joista valitsin Mannerin kirjoitustyyliä sivuaviksi Brian Richardsonin ”offstage-voicen” sekä Manfred Jahnin ”Poetic Draman” sekä ”Reading Draman” pystymättä kuitenkaan täysin asettamaan Manneria mihinkään lokeroon.

Tutkimukseni pääpaino on siis ollut parenteesien tutkimuksessa, jossa olen keskittynyt niiden aiheuttamiin muutoksiin näytelmässä visuaalisella ja kerronnallisella tasolla. Olen tietoisesti koettanut karsia dialogin tutkimisen tässä työssä mahdollisimman vähälle. Visuaalisista tasoista näytelmässä minulle tärkeimmiksi osoittautuivat tapahtumapaikat eli *Poltetun Oranssin* kolme ”huonetta” joista käsin käyn kohtauksia kehystävien pitkien parenteesien ohella tutkimukseeni käsiksi. Ennen varsinaista tutkimusta parenteesien tasolla minun oli kuitenkin avattava näytelmä niin tarkasti ja tiiviisti kuin vain pystyin (kappale 2), jotta minulla olisi pinta-alaa parenteesien tutkimiselle.

Visuaalis-kerronnalliset tasot näytelmässä kulkevat käsi kädessä eikä niitä voi totaalisesti erottaa tutkimusta varten, mistä johtuu osittainen toisto tutkimuksessani. Olen kuitenkin tehnyt karkean kahtiajaon narratiiviselle ja semioottis-symbolis-psykoanalyttiselle näkökulmalle.

Aloitin narratiivisuuden draamassa tutkimisen miettimällä kirjailijan roolia näytelmässä kertovana elementtinä. Tavoitteenani oli todistaa se, että voidaan puhua draaman sisäisestä kertojasta. Päädyin nojaamaan ajatukseen siitä, että kirjailija näyttämöllistää tekstin parenteseilla, jolloin lukija voi toimia lukutapahtumassa ”näkijänä” tai ”ohjaajana”. Kirjailija toimii siis kuin proosan poissaoleva kuvaileva kertoja, Manner toimii omalla tavallaan lokeroimattomana kuvailijana. Lähimmäksi Mannerin parenteesien luonnetta pääsin tutustuessani Astonin ja Savonan käsitteeseen visuaalinen metafora, jossa parenteesit kuvailevat jonkin asian näyttävän joltain mutta saattaa samalla merkitä jotain toista. Varsinkin *Poltetun Oranssin* kohtauksia kehystävät erityisen pitkät parenteesit toimivat tällä tavalla monitasoisesti ja hedelmällisesti tulkintamahdollisuuksien kannalta, vaikka myös Mannerin lyhyet dialogin väliin asetetut lyhyet kertovat parenteesit toimivat tärkeissä rooleissa tulkintojen kannalta. Kaiken kaikkiaan *Poltetun Oranssin* ”narratiiviset parenteesit” kannattelevat tapahtumien kulkua läpi näytelmän. Näytelmä tarjoaa narratiiviselle kahdenlaisia esiintymisen mahdollisuuksia: ensinnäkin kertojahahmona dialogissa (henkilöhahmot), toisekseen parenteseissa kertovina ja kuvailevina elementteinä.

Narratiivisesta siirryin semioottisen, symbolisen ja psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulman piiriin. Kuten jo aiemmin totesin, sekä narratiivisen että muiden näkökulmien yhteisen rajan hahmottaminen on vaikeaa, mutta kolmen jälkimmäisen näkökulman keskinäisten rajojen näkeminen on ollut tässä työssä miltei mahdotonta, mikä on vaikeuttanut kokonaisuuden hahmottamista, minkä takia olenkin asettanut kolme suurta asiaa yhden otsikon alle. Tutkin parenteesien kautta siis näytelmän tapahtumapaikkoja ja siellä tapahtuvia muutoksia edelleen sekä visuaalisella että kerronnallisella tasolla. Jaoin tutkimuksen etenemään parenteesi parenteesilta ja tila tilalta hahmottaakseni kokonaisuuden ja jonkinlaisen symbolisen tai narratiivisen kokonaisuuden. Lähiluvusta tuli välttämättömyys kokonaisuudeksi sitomisessa, mutta se antoi runsaasti työkaluja näytelmän analyysiin. Tarkemmin sanottuna tutkin tapahtumapaikoissa tilan muotoa, värejä, valoja, huonekaluja ja esineistöä, ääniä ja musiikkia sekä hahmojen puvustusta sekä tyylejä. Kolme huonetta toimivat kaikki omalla tasollaan näytelmän kulussa muuttuen tilanteiden muuttuessa. Erityisen hedelmälliseksi symbolis-psykoanalyttisen lähiluvun totesin unikuvien ja hallusinaatioiden tutkimiseen, joissa kirjailija on voinut astua muuten todellisuushakuisesta teoksesta fantasian maailmaan.

Käytyäni läpi narratiivisen sekä symbolis-psykoanalyttisen näkökulman näytelmän parenteseissa voin todeta hyvillä mielin, että parenteesit toimivat todellakin hiljaisen kerronnan työkaluina, joita

ilman teksti ei välittäisi samoja asioita lukijalleen. Tämän lisäksi olen päässyt raapaisemaan pintaa parenteesien tutkimisessa lähiluvun avulla muutaman erilaisen prisman lävitse.

Parenteesien tutkiminen on, kuten aiemmin mainittu, edelleen lapsenkengissään, mutta mielestäni täynnä mahdollisuuksia. Tässä tutkimuksessa olen jättänyt empiirisen tutkimuksen (mahdollinen ohjaustyö) täysin pois tutkimuksen pienuuden vuoksi, mutta minua kiehtoisi ajatus päästä tutkimaan ohjaajan ja kirjailijan välisiä suhteita parenteesien muuttumisessa, kun kirjoitus muutetaan esitettävään muotoon. Silloin jatkotutkimukseen tulisi uudeksi vahvaksi näkökulmaksi vastaanoton tutkimus sekä luonnollisesti ohjaustyön tutkimus. Joka tapauksessa minusta tuntuu, että tämä tutkimukseni oli vasta pinnan raapaisu ja että parenteesien tutkimisella on paljon annettavaa sekä koti- että ulkomaisen kirjallisuuden saralla riippuen teoskohtaisesti valituista näkökulmista. Tähän pinnan raapaisuun Mannerin *Poltettu Oranssi* tarjosi mahtavat puitteet ja tarjoaa varmasti vielä lisää jatkotutkimukseenkin.

## 7 LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### Painetut lähteet

#### Primaari lähde:

Manner, Eeva-Liisa 1968: Poltettu Oranssi. Balladi sanan ja veren ansoista. Kirja kerrallaan, Lasi-palatsi, Helsinki, 2003

#### Sekundaarit lähteet:

Aston, Elaine ja Savona, George 1991: Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance. 1991 Routledge, New York

Daldislainen, Artemidoros: Suuri Unikirja (alkup. käytetty tekstijulkaisu ”Artemidori Daldiani Onirocriticon Libri V. Recognovit A. Pack. Lipsiae MCMLXIII. Bibl Teubneriana”). Kreikan kielestä suomentanut Kaarle Hirvonen. 4. painos. WSOY 1970, WSOY:n graafiset laitokset Juva 1987

Hosiaisuusluoma, Yrjö 2003: Kirjallisuuden sanakirja. WSOY. Juva

Hotinen, Juha-Pekka 2002: Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Teatteri-korkeakoulun ja Liken julkaisusarja. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä

Itten, Johannes 1961, 1970: Värit taiteessa. Värien subjektiivinen kokeminen ja objektiivinen tunnistaminen johdatuksena taiteeseen. Suomentanut Antero Kare. Helsingissä Kustannus Oy Taide. Alkup. teos ”Die Kunst der Farbe (Studiensausgabe)”. Painettu Saksan liittotasavallassa 1989

Kinnunen, Aarne 1985: Draaman maailma. Villiintynyt puutarha. WSOY. Juva

Manner, Eeva-Liisa 1959: Eros ja Psykhe. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki, KK:n kirjapaino

Manner, Eeva-Liisa 1965: Uuden Vuoden Yö. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki, KK:n kirjapaino

Manner, Eeva-Liisa 1967: Toukokuun Lumi. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki, KK:n kirjapaino

Palmgren, Maija-Leena 1986: Johdatus kirjallisuustieteeseen. WSOY:n graafiset laitokset. Juva

Pfister, Manfred 1977: The Theory and Analysis of Drama. Reprinted in English 1988–1993

Pier, John & Garcia, José Landa (edit.) 2008: Theorizing Narrativity. Contributions to Narrative Theory. Walter de Gruyter, Berlin, New York:

Nünning, Ansgar & Sommer, Roy: Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama;

Fludernik, Monika: Narrative and Drama

Puchner, Martin 2002: Stage Fright : Modernism, Anti-Theatricality, and Drama. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press

Semiotiikan Verkostoyliopisto: [www.semiotics.fi](http://www.semiotics.fi) (17.6.2009)

Sigmund, Freud 1940: Johdatus Psykoanalyysiin. Osa: Wienissä 1915–1917 pidetyt luennot - 10. luento: Unien symboliikkaa. (alkup. ”Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse” ja ”Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse”. Suomentanut Erkki Puranen. K. J. Gummerus Osakeyhtiön kirjapainossa Jyväskylässä 1981

Sigmund, Freud 1942: Unien Tulkinta. (alkup. ”Die Traumdeutung). Suomentanut Erkki Puranen. Gummerus Kustannus Oy, Viborg, Tanska 2005

Tiusanen, Timo 1968: O’Neill’s Scenic Images. Princeton: Princeton University Press

### **Painamattomat lähteet:**

Ahonen, Annamari 2002: Sanan ja veren ansoissa: modernin draaman problematiikkaa Eeva-Liisa Mannerin näytelmässä Poltettu Oranssi. Elektroninen aineisto (<http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-2002886171>) (28.6.2009). Pro-gradu -työ, Jyväskylän Yliopisto, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, kirjallisuus

Eeva-Liisa Manner tietokanta: <http://www.info.uta.fi/kurssit/a9/manner/mannerkehys.html> (9.3.2009)

Kuva Salvador Dalin teoksesta ”Soft Construction With Boiled Beans - Premonition Of Civil War” (1936): <http://www.virtualdali.com/36SoftConstructionWithCookedBeans.html> (13.7.2009)

Leopold Szondin psykologian tutkimus- ja soveltamisseura:  
<http://personal.inet.fi/yhdistys/jaakko.borg/index.html> (26.5.2009)

New Literary History: [http://muse.jhu.edu/journals/new\\_literary\\_history/toc/nlh32.3.html](http://muse.jhu.edu/journals/new_literary_history/toc/nlh32.3.html) (19.5.2009): vol 32.3. (2001):

Brian Richards: ” Voice and Narration in Postmodern Drama”

Manfred Jahn: ” Narrative Voice and Agency in Drama. Aspects of a Narratology of Drama”

Suomen Psykoanalyttinen Yhdistys: <http://www.psykoanalyysi.com> (28.6.2009)

Tähtikuvio Ajomies: <http://porvoon-ursa.net/ajomies.htm> (13.7.2009)