

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta

Humanistinen

Laitos

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Tekijä

Annamari Ahonen

Työn nimi

Sanan ja veren ansoissa – Modernin draaman problematiikkaa Eeva-Liisa Mannerin näytelmässä *Poltettu oranssi*

Oppiaine

Kotimainen kirjallisuus

Työn laji

Pro gradu

Aika

Syyskuu 2002

Sivumäärä

87

Tiivistelmä

Lähestyn Eeva-Liisa Mannerin näytelmää *Poltettu oranssi* pääosin kahden eri kontekstin kautta. Toisessa niistä käsittelemäni sitä modernina draamana, luen näytelmää suhteessa modernin draaman traditioon ja sen teoriaan. Toisen kontekstin muodostaa sosiaalipsykologi Erich Frommin ajattelu, jota luen *Poltetun oranssin* intertekstinä.

Tutkimukseni rakentuu kolmen draamallisen konstruktion peruselementin, ajan, dialogin ja tapahtumisen, ympärille. Näytelmän aikakäsitys hahmottuu staattisena ja syklisenä. Suhde menneisyyteen on keskeinen. Aikakokemuksen subjektiivisuus korostuu, tämä merkitsee draaman yhteisen aika-tilan hajaantumista. Dialogissa olemisen on henkilöille ongelmallista. Ihminen nähdään jakautuneena toisaalta sosiaalisen todellisuuden, toisaalta sisäisen todellisuutensa välille. Sisäinen todellisuus näyttäytyy aidompana, sen mukaisesti eläminen merkitsee kuitenkin marginalisoitumista. Tapahtumien juonellisen kehityksen sijasta näytelmässä painottuu tilanteen kuvaus. Draamallinen kompositio rakentuu paljolti lyriikan keinojen, kuvallisuuden ja musiikillisten elementtien, varaan.

Erich Frommin teoriasta käsin avautuvat kysymykset autenttisesta ja epäautenttisesta olemisesta, yksilön ja yhteisön suhteista sekä ihmisen ja ihmiskunnan kehityksestä.

Asiasanat

Manner, moderni draama, aika, dialogi, vieraantuminen

Säilytyspaikka

Kirjallisuuden laitos

Sanan ja veren ansoissa

Modernin draaman problematiikkaa

Eeva-Liisa Mannerin näytelmässä *Poltettu oranssi*

Annamari Ahonen

Kotimaisen kirjallisuuden

Pro gradu –tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Syyskuu 2002

Marina

*Quis bis locus, quae
Regio, quae mundi plaga?*

Mitkä meret mitkä rannat mitkä harmaat kalliot
mikä keulaa huuhtova vesi
ja männyn tuoksu rastaan laulu sumun halki
mitkä kuvat palaavat
oi tyttäreni.

Ne jotka hiovat koiran hampaat, tarkoittaen
Kuolemaa
ne jotka välkkyvät kolibrinhöyhenissä, tarkoittaen
Kuolemaa
ne jotka istuvat tyytyväisyyden loassa, tarkoittaen
Kuolemaa
ne jotka kärsivät eläinten hurmiota, tarkoittaen
Kuolemaa

ovat käyneet aineettomiksi, tuulen muuteltaviksi,
männyn henkäys, puitten laulu sumu
liuonneina tähän armoon

Mitä nämä kasvot, himmeät ja kirikkaat
käsivarren valtimo, heikko ja vahva –
annettu vai lainattu? etäämpänä tähtiä, lähempänä silmää

Kuisketta naurua lehvien lomassa ja jalat kiireiset
unen alla, missä kohtaavat kaikki vedet.

Jäitten ruhjoma keula ja helteen halkoma maali.
Tein sen, en sitä muista
ja muistan sittenkin.
Köydet ja purjeet mädänneet mastopuista
välillä kesäkuun ja syyskuun vihurin.
Tein sen itse, tietämättä, puoliksi tietäen, tuntematta.
Pohjalankut vuotavat, on tilkittävä saumat.

Tämä hahmo, nämä kasvot, tämä elämä
jäljellä elääkseen ajassa itseni tuolla puolen; antakaa
minun irrota elämästä toiseen, puheesta vaiolioloon,
heräävänä, avoimin huulin, toivo, uudet laivat.

Mitkä meret mitkä rannat mitkä graniittisaaret kaariani vasten
Ja rastaan kutsu sumun halki
Tyttäreni.

- T. S. Eliot

SISÄLLYS

1 Johdanto	
1.1 Tutkimuskohde ja aiempi tutkimus	1
1.2 Tehtävänasettelu ja teoreettinen viitekehys	3
2 Aika	
2.1 Tapahtumaympäristö, henkilöt ja aikarakenne	10
2.2 Staattinen ja syklinen aika	13
2.2.1 Staattinen aika ja pitkästyminen	13
2.2.2 Syklinen aika	16
2.3 Suhde menneisyyteen	17
2.3.1 Henkilöt ja menneisyys	18
2.3.2 Traditio ja perhe	24
2.3.3 Muistot	27
2.4 Ajan subjektiivisuus	31
2.5 Ajan ulkopuolelle	35
3 Dialogi	
3.1 Dialogin ongelmallisuus	40
3.2 Sosiaalisen ja sisäisyyden kielen ero	46
3.3 Vallan kieli	49
3.4 Ruumiin kieli	61
3.5 Marginaalissa	68
4 Tapahtuminen	
4.1 Tapahtumattomuus	72
4.2 Vapauden kysymys	74
4.2 Sanan ja veren ansat	77
5 Päätäntö	83
Lähteet	84

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskohde ja aiempi tutkimus

Aion seuraavassa tutkia Eeva-Liisa Mannerin draamatekstiä *Poltettu oranssi - Balladi sanan ja veren ansoista*. Eeva-Liisa Manner (1921-1995) tunnetaan parhaiten eräänä Suomen sodanjälkeisen modernismin lyyrikkona. Hänen laaja tuotantonsa kattaa myös näytelmiä, kuunnelmia, proosaa, esseistiikkaa, kritiikkejä ja käännöksiä (Hökkä 1995, 7). Näytelmäkirjailijana Manner aloitti vuonna 1959 runodraamalla *Eros ja Psykhe*, jossa hän antiikin myyttiä uudelleenkirjoittaen käsittelee naisen ja miehen välistä suhdetta (Hökkä 1991a, 91). Keskeinen draaman kirjoittamisen kausi alkaa kuitenkin hieman myöhemmin, kuusikymmentäluvun puolivälissä. Vuonna 1965 julkaistusta *Uuden vuoden yö* -näytelmästä tuli Mannerin läpimurto draamatikkona. Se on realistinen keskustelunäytelmä, jossa joukko sivistyneitä ihmisiä asetetaan tilanteeseen, joka läpivalaisee heidän sosiaalisia ja sukupuoliroolejaan, heidän elämänsä unelmia ja pettymyksiä paljastaen heidän sisäistä pahoinvointiaan ja vierauttaan. (Hökkä 1991a, 10, 105-106.) Näytelmä edusti uutta, kokeellisempaa draamaa aikansa suomalaisessa teatterissa. (Niemi 1999, 172). Vuonna 1966 ilmestyi *Toukokuun lumi*, psykologinen perhetragedia, jossa on myös monitasoisia filosofisia ulottuvuuksia (Lilja 1991, 99-100).

Poltettu oranssi (1968a) on viimeinen kuusikymmentäluvun pitkistä näytelmistä ja niistä menestynein. Sitä on esitetty paljon eri muodoissa tähän päivään asti. Näytelmän pohjalta on tehty Tauno Marttisen säveltämä ooppera ja kahdeksankymmentäluvulla se on filmatisoitu televisiolle. *Poltettu oranssi* on kanonisoitu modernin suomalaisen draamakirjallisuuden klassikoksi. Arvosteluissa sitä on pidetty monitasoisena ja haastavana, modernina, epäsovinnaisena ja kokeilevana, mutta samalla teemoiltaan ajattomana. Kirjailijalle itselleen näytelmän saama menestys oli yllätys; hän sanoo luulleensa tehneen modernin vaikean näytelmän, joka kuitenkin tuntui koskettavan laajaa yleisöä (Myllymäki 1981).

Mannerin kuusikymmentäluvun näytelmät kuvaavat myyttien, historian ja nykyarjen kautta ihmisenä olemisen ehtoja, painopiste on usein tytön tai naisen kokemuksessa sen asettuessa vastakkain miehen sekä sosiaalisen todellisuuden ehtojen kanssa, jotka tavalla tai toisella ovat naiselle rajoittavia ja tuhoavia (Hökkä 1991a, 10, 109). *Poltetussa oranssissa* tämä asetelma on keskeinen, näytelmä kuvaa nuoren tytön psyykkistä murtumista rakkaudettomassa ja tukahduttavassa ympäristössä. Näytelmän keskeisimmäksi teemaksi luen vieraantuneisuuden itsestä, ympäristöstä ja toisista ihmisistä. Se liittyy Mannerin tuotannon keskeisimmäksi tulkittuun tematiikkaan, ristiriitaan maagisen järjestyksen ja loogisen epäjärjestyksen välillä, kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen todellisuuteen kohdistuvaan vierauden kokemukseen ja kaipuuseen kohti todempaa ja inhimillisen olemassaolon kokonaisempaa sallivaa olemisen tapaa (Hökkä 1991a, 9, 59).

Manner on lyyrikkona erittäin paljon tutkittu kirjailija.¹ Hänen muun tuotantonsa tutkimus on ollut vähäisempää. *Poltetusta oranssista* on lyhyitä mainintoja eri tutkimusten yhteydessä, mutta laajempaa yhtenäistä tutkimusta siitä ei ole tehty. Laajimmin sitä on käsitellyt Sinikka Tuohimaa kirjassaan *Kapina kielessä - Tutkimus feminiinisen ilmenemisestä kirjallisuudessa* (Tuohimaa 1994, 66-92). Tuohimaa lukee näytelmää ranskalaisen feministisen kieliteorian ja psykoanalyttisen teorian läpi käyttäen interteksteinä erästä Sigmund Freudin potilaskertomusta, joka kulkee kirjallisuudessa nimellä *Doran tapaus* ja Hélène Cixous'n siihen pohjautuvaa näytelmää *Portrait de Dora*. Viittaa Tuohimaan tutkimukseen silloin, kun se sivuaa omaani. Näkökulmani painottuu kuitenkin lähemmin näytelmän draamalliseen sekä yksilön ja hänen ympäristönsä suhteita kuvaavaan puoleen.

Manner on varsin pitkälle teemarunoilija, samat teemat, motiivit ja kuvat toistuvat usein varioiden teoksesta toiseen (ks. Itkonen 1994, 178). Niiden tulkinnassa käytän avukseni aiemmassa Manner-tutkimuksessa tehtyjä tulkintoja. Tärkeimpiä lähteitä työssäni ovat Tuula Hökän väitöskirja *Mullan kirjoitusta, auringon savua*, jossa hän

¹ Tuula Hökkä on koontanut bibliografian Eeva-Liisa Mannerin kirjailijantyöstä ja sitä koskevasta tutkimuksesta vuoteen 1990 asti (Hökkä 1991b). Bibliografia kattaa myös Mannerin teoksista julkaistut arvostelut ja kirjailijan haastattelut sekä muut häneen liittyvät artikkelit.

tutkii Mannerin tuotannon modernistisuutta sekä Mannerin aikakäsityksen osalta Matti Itkosen väitöskirja *Zenit - Ulkoisesta sisäiseen*, jossa Itkonen käsittelee fenomenologista aikaa Mannerin teksteissä. Lea Rojolan artikkeliin *Salainen, tyhjä kirjoitus. Eeva-Liisa Manner Platonin luolassa* viittaa kielen ja identiteetin suhteiden tulkinnessa. Myös muuhun Manner-tutkimukseen on viitteitä.

1.2 Tehtävänasettelu ja teoreettinen viitekehys

Lähestyn *Poltettua oranssia* pääosin kahden eri kontekstin kautta. Toisessa niistä käsitteelen sitä modernina draamana, luen näytelmää suhteessa modernin draaman traditioon ja sen teoriaan. Tarkastelen, millä tavalla näytelmän draamallinen kompositio tulee ymmärrettäväksi tästä kontekstista käsin. Toisen kontekstin muodostaa sosiaalipsykologi Erich Frommin ajattelu, jota luen *Poltetun oranssin* intertekstinä.

Tutkimukseni kolme päälukua hahmottuvat kolmen draamallista konstruktiota muovaavan peruselementin, ajan, dialogin ja tapahtumisen ympärille. Lähestymistapani perustuu Peter Szondin modernin draaman teoriaan sellaisena kuin hän sen esittää vuonna 1965 ilmestyneessä teoksessaan *Theory of Modern Drama*. Szondin mukaan modernisaatioprosessissa muuttuva maailman- ja ihmiskuva johtaa draamassa kriisiin, jossa uudenlainen, muuttunut tematiikka kohtaa vanhan, perinteisen draamamuodon. Muuttuneelle tematiikalle etsitään uusia tapoja, joilla sitä voidaan ilmaista, vuoropuhelussa draaman tradition kanssa. (Szondi 1987, 11-12.) Tätä muutosta Szondi analysoi draaman ajan, dialogin ja tapahtumisen kautta.²

Szondi ottaa lähtökohdakseen renessanssikaudella syntyneen draaman, joka säilyi noin 1700-luvun lopulle asti (Szondi 1987, 5). Tämä draamamuoto alkaa kriisiytyä noin 1800-luvun puolesta välistä alkaen, Ibsenin, Tsehovin, Strindbergin, Maeterlinckin ja Hauptmanin näytelmissä, joita Szondi vertaa lähtökohtanaan

² Szondin teoria perustuu hegeliläiseen dialektiseen malliin taideteoksen muodon ja sisällön suhteista. Siinä taideteoksen muodon katsotaan sen sisällön ohella esittävän jonkin väitteen. Pyrkimys on näiden väitteiden samuuteen. (Szondi 1987, 4).

olevaan renessanssidraamaan (Szondi 1987, 11). 1900-luvulla alkaa muotoutua uudenlaisia draamamuotoja, joista Szondi esittelee mm. ekspressionismin, eepisen teatterin sekä Brucknerin, Pirandellon, O'Neillin, Wilderin ja Millerin. Puhuessani modernista draamasta tarkoitan sillä Ibsenin analyyttisestä draamasta alkavaa kehitystä 1950-60-luvulle asti.

Keskeistä Szondin teoriassa on modernisaation yksilöllistymisprosessi ja sen synnyttämä ihmisten erillisyys. Modernisaatioprosessissa objektiivinen, jaettu totuus hajaantuu yksilöiden subjektiivisiksi tulkinnoiksi. Se, mikä on vaikuttavaa siirtyy ihmisen sisään, näkymättömiin. Ihmistenvälinen korvautuu ihmisisäisellä. (Szondi 1987, 45.) Vaikuttava on ihmisen sisällä ja usein hänelle itselleenkin tuntematonta. Modernissa maailmassa ja yhteiskunnassa tragiikkaa ei enää niinkään nähdä kuolemassa kuin itse elämässä, jonka koetaan vetäytyneen ihmisen sisimpään, niin syvälle, että siitä pystyy esittämään tuskin muuta kuin arveluita (Szondi 1987, 17). Tämä merkitsee sitä, että sen esille tuomisesta ja jakamisesta draamassa tulee problemaattista: "The thematic does arise out of interpersonal relationships, but it is at home only in the inmost being of the estranged and solitary figures, as a reflex of the interpersonal. This means it is impossible to give it direct dramatic presentation." (Szondi 1987, 16).

Szondin mukaan aiemmassa draamassa tila, jossa asiat tapahtuivat sijaitsi ihmisten välillä. Se, mikä oli temaattisesti tärkeää paikallistui objektiiviseen, jaettuun maailmaan (Szondi 1987, 7). Toisin sanoen draaman maailman ja sen tapahtumien kannalta oleelliset ja vaikuttavat, perimmäiset syyt sijoittuivat draaman henkilöiden väliseen jaettuun todellisuuteen.

Moderni draama heijastaa korostuvan yksilöllisyyden, modernin identiteetin ja ihmisen välisen suhteiden problematiikkaa. Szondin mukaan tämä merkitsee itse draamallisuuden heikkenemistä, dialogisuuden heikkenemistä. Szondi päätyy siihen, ettei moderni draama ole draamaa siinä mielessä, jonka hän käsitteelle antaa.

Moderniin draamaan tulee läsnäolevaksi eepinen elementti, joka relativisoi draaman absoluuttisuuden. (Szondi 1987, 31, 37.)³

Szondin teoria on jo melko vanha ja sitä vastaan on esitetty kritiikkiä sekä sen filosofisen perustan osalta että draaman määrittelyn osalta (esim. Nägele 1991, 15-16). Szondin teoria tarjoaa kuitenkin mahdollisuuden tarkastella draamaa suhteessa sen syntyhetken historiallis-kulttuuriseen ympäristöön, modernin muutosprosessiin. Tutkimuksessani Szondin teorian kritisoidut puolet jäävät pääosin sen sovellusalueen ulkopuolelle.

Mannerin kuusikymmentäluvun draamoissa on nähty yhtymäkohtia absurdiin teatteriin (Hökkä 1991, 98) ja myös *Poltettu oranssi* sisältää absurdin teatterin piirteitä. Näiden yhteyksien tulkinnassa käytän Martin Esslinin absurdin teatterin teoriaa. Hyödynnän myös George E. Wellwarthin teoriaa, jossa lähestytään modernia draamaa eksistentiaalisen näkökulman kautta, tutkien sitä modernin, 1900-luvun ihmisen kokemuksen ilmaisuna. Erityisesti draaman analyysin tukena on Manfred Pfisterin teos *The Theory and Analysis of Drama*. Lisäksi käytän myös muun muassa Gareth Loyd Evansin teoriaa modernin draaman kielestä.

Draama heijastaa ihmisen kokemusta maailmasta ja asemastaan siinä (ks. Szondi 1987, 7). Sen kompositioon on koodattu sitä ihmis- ja maailmankuvaa, joka sen tekijällä on. Sen vuoksi modernin draaman problematiikka on samalla modernin ihmisen problematiikkaa. Tätä lähestyn pääosin Erich Frommin ajattelun kautta.

Näytelmän tohtori Frommin hahmossa on monia yhtäläisyyksiä Frankfurtin koulun piiriin kuuluneen sosiaalipsykologi Erich Frommin ajatteluun. Jo henkilön nimi viittaa tunnettuun psykologiin. Erich Frommin ajattelu tunnettiin Suomessa kuusikymmentäluvulla, Frommin teos *Escape from Freedom* suomennettiin vuonna 1962 ja *Sane Society* ilmestyi englanniksi vuonna 1955.⁴ Nämä teokset liittyvät

³ Draaman absoluuttisuus merkitsee välittävän kommunikaatorakenteen puuttumista, ns. neljännen seinän illuusiota, siis sitä, ettei draamassa ole läsnäolevaa, millään tavoin itsensä ilmaisevaa kertojaa (Pfister 2000, 4-5).

⁴ Käytän *Escape from Freedomin* uudempaa käännöstä *Pako vapaudesta* vuodelta 1976 ja *Sane Societyn* suomennosta *Terve yhteiskunta* vuodelta 1971.

läheisesti *Poltetun oranssin* tematiikkaan, sillä sekä Manner että Erich Fromm pohtivat kysymyksiä ihmisen autenttisuudesta ja epäautenttisuudesta olemisesta sekä ihmisen ja ihmiskunnan kehityksestä. Tämän tekstienvälisen yhteyden kautta kontekstoin näytelmän tematiikan Erich Frommin teoriaan. Kysyn, kuinka Erich Frommin ajatukset avaavat näytelmän tulkintaa ja kuinka näytelmä puolestaan suhtautuu Frommin ajatteluun, eli millaiseen valoon se näytelmässä asettuu.

Erich Fromm yhdistää teoriassaan Sigmund Freudin psykoanalyysin ihmiskuvaa ja Karl Marxin sosio-ekonomista ajattelua. Hän kritisoi Freudia siitä, että tämä jättää ihmisen psyyken tutkimuksessa yhteiskunnalliset tekijät huomiotta ja korostaa teoriassaan sosioekonomisten rakenteiden vaikutusta libidinaalisten viettirakenteiden sijaan. (Funk 1982, 14.) Frommin teorian perustana on käsitys ihmisestä a priori sosiaalistettuna: ihmisen persoonallisuus kehittyy sosiaalisten suhteiden verkostossa, niiden tuella ja ehdoilla. Sosiaalisia suhteita määrittää tietty yhteiskunnallinen tila, jota puolestaan määrää sen taloudellinen perusrakenne. (Funk 1982, 14-15.)

“Meidän käsityksemme mukaan ihminen on *ensisijaisesti* yhteiskunnallinen olento, eikä kuten Freud oletti, ensisijaisesti omillaan toimeen tuleva ja vasta toissijaisesti muiden ihmisten tarpeessa, jotta voisi tyydyttää vaistotarpeensa. Tässä mielessä meidän mukaamme yksilöpsykologia pohjimmiltaan on sosiaalipsykologiaa, tai Sullivania lainataksemme henkilöiden välisten suhteiden psykologiaa; psykologian avainongelma on yksilön suhtautuminen ja suhde maailmaan, ei joidenkin yksityisten vaistoihin pohjaavien halujen tyydyttäminen tai turhautuminen.”, kirjoittaa Fromm (Fromm 1976, 242).

Ihmistä tulee siis ymmärtää niiden suhteiden kautta, joita hänellä on maailmaan ja toisiin ihmisiin (ks. Funk 1982, 29). Kehityttyään järjelliseksi ja itsestään tietoiseksi oleneksi ihminen samalla menetti alkuperäisen välittömän yhteytensä luontoon. Tämä merkitsi sitä, että hänen oli lähdettävä etsimään uusia tapoja olla suhteessa itsensä ulkopuolelle entisten, vaistojen säätelien yhteyksien tilalle. Ihmisessä on ristiriita toisaalta luonnon ja toisaalta järjellisen tietoisuuden välillä. Tämä ristiriita on ihmiselle ominaista, se erottaa hänet muusta luonnosta ja määrittää hänen tapansa olla maailmassa, hänen eksistenssiään. (Funk 1982, 59.) Ihmisen erityinen

maailmassa olemisen tapa merkitsee sitä, että ihmisellä on tietty tämän olemassaolon tavan mukainen olemus, jota kohti hän pyrkii (Funk 1982, 55-58). Tämä tarkoittaa pyrkimystä ratkaista ihmisessä oleva ristiriita luonnon ja toisaalta järjen ja itsetietoisuuden välillä (Fromm 1971, 32-33). Ihmisen kehityshistoria perustuu juuri tarpeeseen ratkaista tämä ristiriita, löytää uudelleen tasapainoinen, harmoninen tapa olla suhteessa itseensä, toisiin ihmisiin ja luontoon (Fromm 1971, 34). Ihminen on ikään kuin matkalla kahden kodin välillä, toisen hän on jättänyt ja toista kohti hän pyrkii (Fromm 1971, 36).

Suhteessaolemisen tarve on ihmisen tärkein psyykinen tarve (Funk 1982, 59). Tämä tarve on pakottava, ihmisen henkinen terveys on riippuvainen sen täyttymisestä (Fromm 1971, 39-40). Ihminen voi pyrkiä tyydyttämään suhteessaolemisen tarvettaan produktiivisella tai ei-produktiivisella tavalla. Ei-produktiivinen tapa perustuu takertumiseen ja taantumiseen kohti luontoa, sen primäärisiä siteitä ja merkitsee ihmisen vieraantumista itsestään ja kyvyistään. (Funk 1982, 60.) Produktiivinen tapa perustuu järjen ja rakkauden hallintaan, siinä itsenäinen ja erillinen, objektiiviseen näkemisen kykyyn kasvanut ihminen on rakastavassa, kunnioittavassa suhteessa ympäristöönsä (Funk 1982, 60; Fromm 1971, 41-42). Ihminen voi olla terve vain produktiivisesti asennoituneena, epäproduktiivinen asennoituminen johtaa tavalla tai toisella sairastumiseen, koska se estää ihmistä kehittymästä luontonsa lakien ja ominaisuuksien mukaisesti (Funk 1982, 59-60; Fromm 1971, 23).

Ympäröivä yhteiskunta vaikuttaa määrävästi siihen, orientoituuko ihminen produktiivisella vai ei-produktiivisella tavalla. Se muokkaa hänen tapansa etsiä tarpeilleen tyydytystä. (Funk 1982, 59.) Fromm puhuu yksilön yhteiskuntaluonteesta tarkoittaen sitä, kuinka yhteiskunnalliset olosuhteet, taloudelliset ja sosiaaliset vaatimukset muokkaavat yksilön persoonaa niihin sopivaksi (Funk 1982, 60). Ihminen, sellaisena kuin hän on jossain tietyssä kulttuurissa ja yhteiskunnassa, on siis aina ihmisluonnon, sille ominaisten edellytysten ja tarpeiden, sekä ympäröivän yhteiskunnan rakenteen tulos (Fromm 1971, 23). Jos yhteiskunnan taloudellinen ja sosiaalinen rakenne on sellainen, ettei ihminen pääse siinä kehittämään itseään produktiivisesti, eli jos se suosii ei-produktiivista asennoitumista, se synnyttää erilaisia patologioita (Fromm 1971, 23-24).

Käsitellessään modernin kapitalistisen yhteiskunnan vaikutusta ihmiseen Fromm ottaa lähtökohdaksi Marxin analyysiin pohjautuvan vieraantumisen käsitteen (Lundgren 1998, 72-73). Se on Frommin mukaan keskeistä kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmän vaikutuksessa ihmisen persoonallisuuteen (Fromm 1971, 129). Ihminen sisäistää kapitalistisen yhteiskunnan välineellisen ja hyötyä tavoittelevan suhtautumistavan. Hän etäännyy itsestään ja tekemästään koki sen vieraaksi, tavaraksi jota hän myy ja jonka markkina-arvo määrää hänen inhimillisen arvonsa. (Fromm 1971, 129-130; Fromm 1976, 108-109.) Ihminen menettää kosketuksen itseensä ja samalla toisiin ihmisiin ja ympäristöönsä. Suhteet niihin muuttuvat samanlaisiksi kuin suhteet esineisiin. (Fromm 1971, 129.) Vieraantuneessa tilassa "ihminen ei koe itseään omien voimiensa ja sisäisen rikkautensa haltijaksi vaan köyhtyneeksi 'esineeksi' ja riippuvaiseksi ulkopuolisista voimista, joihin hän on ulkoistanut elävät ominaisuutensa"(Fromm 1971, 133). Yhteyden menettäminen itseän johtaa sisäisen tyhjyyden kokemukseen (Fromm 1971, 26-27, 160).

Näytelmä kuvaa nuoren naisen psyykkistä murtumista yhteiskunnassa, jossa hallitsee patriarkaalinen valtahierarkia. Tämän tematiikan esiin tulkitsemiseen käytän feminististä teoriaa pohjaten Tuohimaan tutkimuksessaan esittämiin havaintoihin. Näkökulma laajenee kuitenkin naisen asemasta koskemaan yleisemmin sosiaalisesti vallalla olevan ja marginaalisen välistä suhdetta. Tähän liittyen käytän Julia Kristevan teoriaa kielestä ja siihen liittyvästä identiteetin kehityksestä.

Tutkimukseni ensimmäinen pääluke käsittelee aikaa. Vertaan näytelmän aikakäsitystä modernissa draamassa tapahtuvaan aikakäsityksen muuttumiseen, lineaaris-kronologisen aikakäsityksen muuttumiseen staattiseksi ja sykliseksi. Menneisyys ja sen vaikutus näytelmän nykyhetkessä nousevat keskeisiksi, samoin draaman jaetun, yhteisen aika-tilan hajaantuminen subjektiivisesti koetuksi ajaksi. Pääluvun lopussa tarkastelen näytelmässä aikakokemuksen yhteyttä minuuteen ja identiteettiin.

Toinen pääluke käsittelee dialogia sekä laajemmin suhdetta kieleen. Keskeistä on draaman dialogin problemaattisuus, ihmisen jakautuminen toisaalta oman

sisäisyytensä, toisaalta sosiaalisen todellisuuden välillä ja tämän vaikutus kielessä. Tältä pohjalta avautuvat kysymykset kielen kautta tapahtuvasta ja siinä ilmenevästä vallankäytöstä sekä mahdollisuudesta löytää mielekäs olemisen ja ilmaisun tapa suhteessa sosiaaliseen järjestykseen.

Viimeisessä pääluvussa tarkastelen näytelmän tapahtumista määrääviä periaatteita ja samalla sen draamallisen komposition luomisen keinoja. Luku on kokoava ja yhteenvedonomainen. Esiin tulee vielä temaattisesti keskeinen kysymys ihmisen vapaudesta.

2 Aika

2.1 Tapahtumaympäristö, henkilöt ja aikarakenne

Näytelmän tapahtumat on sijoitettu pikkukaupunkiin 1910-luvulla ennen ensimmäistä maailmansotaa. Sen henkilöt edustavat porvarillisen yhteiskunnan varakasta keskiluokkaa. Marinan isä Ernest Klein on nahkatehtailija ja hänen vaimonsa Amanda kotirouva, he ovat ilmeisesti jo melko iäkkäitä. Marina on perheen nuorin lapsi, muut yksitoista ovat jo muuttaneet kotoa. Ernest ja erityisesti Amanda kuvataan karikatyyrisesti aikansa ja yhteiskunnallisen asemansa edustajina.

Näytelmän psykiatri tohtori Fromm on sairaalan ylilääkäri, hänet kuvataan keskikäiseksi herrasmieheksi. Tapahtuma-aika viittaa psykoanalyysin kehityksen alkuvaiheisiin, Tuohimaa huomauttaa, kuinka sekä tapahtuma-aika sekä ympäristö tuovat mieleen Freudin ja tämän potilaat (Tuohimaa 1994, 68). Marinan sairautta aletaankin selvittää freudilaisittain, tytön menneisyydestä käsin sekä unien tulkinnan ja vapaan assosiaation kautta.

Näytelmän sijoittaminen menneisyyteen synnyttää näytelmään draamallista ironiaa. Draamallinen ironia, erotuksena draamassa mahdollisesti olevasta muusta ironiasta, syntyy, kun draaman ulkoinen ja sisäinen kommunikaatorakenne⁵ asettuvat ristiriitaan niin, että ulkoisen kommunikaatorakenteen tasolla ollaan tietoisia asioista, joista sisäisen kommunikaatorakenteen tasolla ei olla tietoisia (Pfister 2000, 36-37). Toisin sanoen draaman vastaanottaja on tietoinen asioista, joita henkilöt eivät tiedä (Pfister 2000, 37). *Poltetussa oranssissa* tämä ironia syntyy vastaanottajan ollessa tietoinen näytelmän jälkeen seuranneista historiallisista tapahtumista, tulevasta maailmansodasta ja psykoanalyysin kehityksestä. Ironiseen valoon asettuvat henkilöiden asenteet ja uskomukset, tiede sekä erityisesti Marinan hämärättilassa

⁵ Draaman sisäinen kommunikaatorakenne tarkoittaa aluetta, joka käsittää draaman fiktiivisen mailman, siis sen todellisuuden ja nykyhetken, jossa henkilöt elävät ja tapahtumat tapahtuvat, draaman henkilöiden väliset suhteet sen fiktiivisessä todellisuudessa. Draaman ulkoinen kommunikaatorakenne puolestaan tarkoittaa draamaa fiktiona, sen tilaa suhteessa vastaanottajaan. (Pfister 2000, 4, 40-41.)

esittämät näynomaiset ennustukset sodasta ja muiden henkilöiden suhtautuminen niihin.

Näytelmän tapahtumat sijoittuvat noin yhdeksän viikon ajanjaksolle koostuen pääasiassa tohtorin ja Marinan keskusteluista, Marinan psykiatrisesta hoidosta. Näytelmä ei ole kronologisesti yhtenäinen, kohtausten väliin jää eri pituisia ajanjaksoja. Ajalliset siirtymät ilmaistaan joko ohimennen henkilöiden välisessä dialogissa tai ne on merkitty parenteesiin.⁶ Näytelmässä on kolme näytöstä. Se alkaa Amanda Kleinin tullessa tuomaan tytärtään Marinaa tohtori Frommin vastaanotolle huolestuneena tytön epänormaalista käyttäytymisestä. Ensimmäisessä kohtaus on Amandan ja tohtorin dialogia, siinä esitellään tilanne ja päähenkilöt. Toinen kohtaus seuraa kronologiassa välittömästi ensimmäistä, siinä tohtori ja Marina ovat kahden ja tohtori onnistuu luomaan kontaktin sulkeutuneeseen tyttöön.

Toisen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa ollaan Kleinin perheen kotona, se alkaa Marinan monologilla ja jatkuu hänen vanhempiansa Ernestin ja Amandan dialogilla, jossa he käyvät läpi suhdettaan ja Marinan sairautta. Ajallinen siirtymä ensimmäisen ja toisen näytöksen välillä on noin seitsemän viikkoa. Tämä käy ilmi Amandan repliikissä, jossa hän kertoo Ernestille tohtorin sanoneen Marinan hoidon edistymisestä, ettei seitsemäntoista vuoden vaurioita korjata seitsemässä viikossa (Po, 30). Toisessa kohtauksessa tohtori ja Marina ovat Kleinien kotona, istunnon aikana tulee esiin tapaus, jossa Kleinien perhetuttava Mikael on raiskannut Marinan. Ensimmäisen ja toisen kohtauksen välinen siirtymä on muutama päivä. Tämä on ilmaistu parenteesissa (Po, 37). Kolmas kohtaus kuvaa istuntoa tohtorin vastaanotolla, se on Marinan ja tohtorin pisin dialogi, siinä heidän keskustelunsa menee syvimmälle, samalla tapahtuu myös näytelmän ratkaiseva käänne: Marina tunnustaa tohtorille rakastavansa tätä ja tohtori torjuu hänet tyylysti. Aikaa on edellisestä kohtauksesta kulunut muutama viikko, siirtymä ilmaistaan taas parenteesissa (Po, 49).

⁶ Siirtymiset ajassa ja paikassa korostavat draaman fiktiivisyyttä, draaman todellisuusilluusio särkyä ja draamaan tulee läsnäolevaksi kertoja, joka järjestää tapahtumia (Pfister 2000, 253-254).

Kolmannen näytöksen ensimmäisen kohtauksen alussa Marina on yksin huoneessaan, sitten kohtaus muuttuu Marinan hallusinaatioiksi. Sen alussa tohtori tulee Marinan luo ja lupaa olla aina hänen kanssaan. Heidän kävellessään puistossa Marina kääntyy tohtorin kiellosta huolimatta katsomaan taakseen ja hallusinaatio vaihtuu, Marinan vanhemmat tulevat huoneeseen. Marina sanoo isälleen, että on menettänyt toivonsa (Po, 85). Ajallista siirtymää edelliseen kohtaukseen ei ole ilmaistu, mikään ei estä ajattelemasta, että kohtaukset seuraavat melko välittömästi toisiaan. Kolmannen näytöksen toinen kohtaus seuraa myös ilmeisesti melko välittömästi ensimmäistä. Siinä Marina on syyttänyt huoneensa tuleen ja pelästyneet vanhemmat tuovat hänet tohtorin vastaanotolle vaatien tätä ottamaan hänet mielisairaalaan. Näytelmä päättyy täysin todellisuudentajunsa menettäneen Marinan joutuessa sairaalaan.

Näytelmä koostuu siis kahdesta ajallisesti melko yhtenäisestä jaksosta, joiden välillä on pidempi, ensimmäisen ja toisen näytöksen väliin jäävä seitsemän viikon jakso. Näytelmässä kuvataan Marinan hoidon alku ja loppu, sen ratkaisevimmat vaiheet.

Poltettu oranssi on rakenteeltaan avoin näytelmä⁷ kuten modernit näytelmät yleensäkin. Suljettu ja avoin muoto ovat kuitenkin dramatiikan moninaisuudesta teoretisoituja ideaalityyppejä, useimmat näytelmät sisältävät rakenteessaan jälkiä molemmista (Pohjola 1986, 418). Marinan hoidon tapahtumasarja on jossain määrin suljetun draamamuodon juonirakennetta muistuttava. Se kuitenkin liitetään laajempiin yhteyksiin, joista näytelmän tematiikka varsinaisesti rakentuu. Tämä muistuttaa Volker Klotzin erästä avoimen draaman kompositiota koordinoivaa keinoa, kollektiivisen ja privaatin aineksen toisiaan täydentävää yhteenliittämistä (sit. Pohjola 1986, 416; Pfister 2000, 243-244). Kollektiivinen aines käsittelee näytelmän teemoja yleisellä tasolla, privaattinen esittää yksilötapausten, jossa ne toteutuvat. Yleinen ja yksityinen täydentävät, selventävät ja selittävät toinen toisiaan.

⁷ Draaman rakennetta selittävä jaottelu suljettuun ja avoimeen draamamuotoon on muotoiltu 1900-luvulla draaman historian kehityslinjojen pohjalta (Pohjola 1986, 411). Suljetun draamamuodon ideaalityyppi on täysin itseriittävä tarina, jossa ei viitata sen alkua edeltäneisiin tapahtumiin, jossa on selkeä lopetus ja joka noudattaa Aristoteleen ykseyden vaatimuksia (Pfister 2000, 240-241). Avoin draamamuoto määritellään usein negatioiden kautta suhteessa suljettuun, se koostuu suljetun draamamuodon kausaalisesti sidotun ja historiallisesti järjestetyn tapahtumasarjan sijasta löyhemmin toisiinsa liittyvistä tapahtumista, jotka voivat olla suhteellisen autonomisia ja toisistaan erillisiä (Pfister 2000, 242-243). Avoimesta draamasta pitäisi paremminkin puhua monikossa, sillä siihen voi lukea kuuluvaksi hyvin erityyppisiä näytelmiä (Pohjola 1986, 415).

(Pohjola 1986, 416.) *Poltetussa oranssissa* Marinan sairastapaus liitetään modernin, maailmansotaa edeltävän porvarillisen yhteiskunnan järjestyksen ja siinä elävän ihmisen vieraantuneisuuteen ja edelleen modernin länsimaisen yhteiskunnan ja kulttuurin ja siinä elävän subjektin kriisiytymisen teemoihin.

2.2 Staattinen ja syklinen aika

2.2.1 Staattinen aika ja pitkästyminen

Poltettu oranssi koostuu lähes yksinomaan henkilöiden välisistä keskusteluista, joissa selvitetään ja selitetään tilannetta, jossa ollaan. Varsinaisia tapahtumia näytelmässä on vähän. Sen tilanne säilyy viime kädessä muuttumattomana. Vaikka siinä näyttää tapahtuvan kehitystä, tämä kehitys osoittautuu lopulta näennäiseksi. Näytelmän alussa itseensä sulkeutunut Marina vähitellen avautuu tohtorille ja hänen sairastumisensa syyt alkavat selvitä. Edistymistä tapahtuu, Marina muuttuu vapautuneemmaksi ja kertoo tohtorille avoimesti elämästään, ahdistuksestaan vihamieliseksi ja tukahduttavaksi kokemassaan ympäristössä sekä traumaattisista kokemuksista, jotka ovat saaneet hänet sairastumaan. Tohtorin torjuttua Marinan rakkaudentunnustuksen tämä menettää toivonsa ja näytelmän lopussa Marina jälleen sulkeutuu itseensä. Viimeisessä kohtauksessa vastaanottoapulainen kommentoi tohtorille, että Marina tuli hoidossa vain hullummaksi (Po, 105). Tilanne näytelmän lopussa ei millään ratkaisevalla tavalla eroa sen alkutilanteesta.

Staattisuus on usein modernissa draamassa aikakäsitystä hallitseva piirre. Toisin kuin aiemmassa draamassa, modernissa draamassa aikaa ei näyttäydy tapahtumien kronologisena etenemisenä, vaan jokin staattinen tila hallitsee näytelmän tapahtumia. (Pfister 2000, 289.) Näytelmän konkreettisessa tilanteessa ei siten tapahdu muutosta, sen sijaan näytelmä rakentuu siitä, että vallitsevaa tilannetta ja sen taustoja valotetaan eri tavoin (Pfister 2000, 290). *Poltettu oranssi* rakentuu Marinan sairastumisen selittämisen ympärille, sitä lähestytään eri henkilöiden dialogeissa esiin tulevien näkökulmien ja menneisyyden tapahtumien paljastumisen kautta.

Staattisuus, kokemus pysähtyneisyydestä ja ikävystymisestä ilmaistaan suoraan myös näytelmän sisäisen kommunikaatorakenteen tasolla. Marina kuvaa tohtorille, kuinka hän kokee sietämätöntä pitkästyneisyyttä (Po, 54-55). Kun tohtori kysyy, mitä Marina tekee kaikkein mieluiten, tämä vastaa: "En mitään. Odotan päivän päättymistä" (Po, 55). Myöhemmin hän sanoo, että voisi kuolla ikävästä, päivä tuntuu joskus pitkältä kuin vuosisata. Tohtori vastaa, ettei ikävään kuole, nääntyy vain ja tulee rumaksi. (Po, 58). Myöhemmin Marinan tapaus rinnastuu kaupungissa samaan aikaan sattuneeseen tapaukseen, jossa nuori apteekkioppilas polttaa sisäelimensä yrittäessään itsemurhaa juomalla lysolia (Po, 86-87). Tohtori sanoo, että molempia tyttöjä vaivasi sama tauti, jonka nimi on ikävyys (Po, 87).

Erich Frommin mukaan pitkästyminen ja ikävystyminen ovat vieraantuneisuuden synnyttämiä oireita (Fromm 1971, 160). Vieraantuneessa tilassa ihmisten suhteet itseensä ja itsen ulkopuolelle muuttuvat välineellisiksi, hyötyä ja ansaitsemista tavoitteleviksi, valtasuhteiksi (Fromm 1976, 108-109). Näytelmässä Marina kuvaa tohtorille kokemustaan siitä, että kaikki hänen ympärillään haluavat käyttää häneen valtaa:

Tohtori

En ole isänne enkä äitinne enkä opettajanne. Haluan auttaa teitä.

Marina

Niin kaikki sanovat. He luulevat että haluavat auttaa, mutta haluavatkin jotain muuta. Valtaa.

Tohtori

Vai niin. Mutta minä en halua. Tuokin on teidän päähänpistonne. Ei ole epämiellyttävämpää ja rasittavampaa asiaa kuin valta.

Marina

Mutta silti kaikki tahtovat sitä. Ensin he tahtovat rakkautta, ja kun eivät saa rakkautta, he tahtovat kunniaa, ja kun eivät saa kunniaa, he tahtovat valtaa, ja kun eivät saa valtaa, he tahtovat ...

Tohtori

Mitä niin?

Marina

Mitä tahansa. Rahaa ja tavaraa. (Po, 65)

Marinan analyysi häntä ympäröivien ihmisten vallan- ja omistuksenhalusta vastaa Erich Frommin ajattelua. Frommin mukaan ihmisen rakkaudentarve on tarvetta ylittää vieraantuminen ja päästä yhteyteen muiden elävien olentojen kanssa, tarvetta suhteessaolemiseen (Fromm 1971, 39-40). Ihmiselle rakkaus on suhteessaolemisen tyydyttävien muoto ja itse asiassa sen ainoa muoto, jossa ihminen voi olla terve. Se mahdollistaa yhteyden itsen ulkopuolelle säilyttäen samalla itsen erillisyyden ja eheyden, näin se tarjoaa sekä mahdollisuuden että vapauden persoonallisuuden kehittymiselle (Fromm 1971, 40-42). Vieraantuneessa olemisessä rakkauteen perustuvan suhteessaolemisen korvaa valta, tämä johtaa riippuvuuteen muista ja olemassaolon ehdollistumiseen (Fromm 1971, 40-41). Ehdollistunutta, epävarmaa minuutta yritetään rakentaa arvovallan ja omaisuuden avulla (Fromm, 1976, 109-110).

Vieraantumisen synnyttämää sisäisen tyhjyyden kokemusta ihmiset yleensä yrittävät kompensoida paljolla tekemisellä (Fromm 1976, 214-215). Pitkästyminen, ikävyyteen sairastuminen on tämän sisäisen tyhjyyden kokemista, sen kohtaamisen synnyttämiä oireita (Fromm 1971, 26-27, 160). Näytelmässä Marinan ja apteekkioppilaan sairaus on tästä vieraantuneisuuden synnyttämästä tyhjyydestä tietoiseksi tulemista. He eivät pysty kokemaan ympärillään olevaa elämää ja toimintaa mielekkääksi vaan reagoivat sen merkityksettömyyteen. Analysoidessaan modernin draaman ehkä tunnetuinta esimerkkiä staattisuudesta, Samuel Beckettin näytelmää *Huomenna hän tulee*, Martin Esslin kirjoittaa, että sen keskeinen tapahtuma, odottaminen, kuvaa sellaisten ihmisten tilaa, jotka ovat menettäneet uskonsa toiminnan ja tekemisen merkitykseen ja odottavat jotain, joka muuttaisi heidän elämänsä, antaisi sille merkityksen, pysäyttäisi ajan merkityksettömän kulumisen (Esslin 1985, 50, 52-53, 59). Odottaminen ja pitkästyminen merkitsevät tulemista tietoiseksi vieraantuneisuudesta olemisesta, kokemusta siitä, että kaikki vieraantunut toiminta on vain ajankulua kun odotetaan jonkin tapahtumista, joka lopulta antaisi merkityksen elämälle.

Pitkästyminen teema toistuu myös muualla Mannerin tuotannossa (Hökkä 1991a, 152-153). Pitkästyneisyys ja siihen liittyvä ahdistus on tulkittu heideggeriläisittäin tyhjää tietoiseksi tulemisen esivaiheena, jossa maailman ja elämän opitut

merkitykset häviävät ja ihminen joutuu vastakkain olemassaolonsa kanssa. Se on siis epäautenttisesta olemisesta tietoisiksi tulemista ja todellisuuden perimmäisen luonteen paljastumista. (Hökkä 1991a, 153.)

2.2.2 Syklinen aika

Staatilliseen aikakäsitykseen liittyy usein myös syklinen käsitys ajasta. Lineaarisen progressiivisuuden sijaan siinä korostuu asioiden, asiointilojen ja tapahtumien toistuminen kehämäisenä liikkeenä. (Pfister 2000, 290.) *Poltetussa oranssissa* on runsaasti viitteitä käsitykseen ajan syklisyydestä. Näytelmän rakenteen tasolla syklisyyttä presentoivat toistuvat motiivit, kuvallisuus ja vuorosanat. Esimerkiksi polttamisen motiivi esiintyy ensimmäisessä kohtauksessa tohtorin sytyttäessä tulitikkurasian palamaan (Po, 19). Toisen kerran se esiintyy Marinan sytyttäessä huoneensa (Po, 85-86) ja kolmannen kerran tohtorin kertomuksessa lysolilla sisuksensa polttaneesta apteekkioppilaasta (Po, 86). Polttaminen ja palaminen vertautuvat näytelmän ulkoisen kommunikaattiorakenteen tasolla vielä tuleviin maailmansotiin.

Syklisyyteen liittyy myös näytelmän runsas myyttinen aines. Myytit ovat läsnä näytelmän sisäisen kommunikaattiorakenteen tasolla henkilöiden suorina mainintoina sekä myös näytelmän ulkoisen kommunikaattiorakenteen tasolla, epäsuorasti kuvista, motiiveista ja teemoista tulkittavissa olevina viittauksina.⁸ Myyttien käyttö liittyy syklisyyteen viitatessaan siihen, että samankaltaiset mallit ja lainalaisuudet vaikuttavat maailmassa toistuen muinaisuudesta nykyisyyteen. Se luo vaikutelmaa pysyvyydestä ja muuttumattomuudesta (Lyytikäinen 1997, 10). Manner käyttää teoksissaan paljon myyttejä uudelleenkirjoittaen niitä ja käyden dialogia niiden kanssa (Hökkä 1991a, 90-92). Myyttisen aineksen käyttöön sopii myös selitys, jonka kirjailija on antanut sitaattien ja alluusoiden käytöstään: hän pyrkii tuomaan läsnäolevaan ja nykyhetkeen muistumia ja merkityksiä toisista todellisuuksista (Mattila 1972, 97).

⁸ Näitä tulee esiin myöhemmin tulkinnan yhteydessä.

Näytelmässä tapahtuu syklistä liikettä myös siinä, kuinka asioiden ja tapahtumien merkitystä ja syitä selitetään ja syvennetään laajentuvina kehinä. Yksittäiset tapahtumat ja esille tulevat asiat selittyvät myöhemmin esiin tulevilla asioilla. Aluksi järjestöimiltä, absurdeilta näyttäneet tapahtumat, sanat tai teot saavat merkityksen myöhemmin paljastuvien asioiden valossa. Selvimmin tämä tapahtuu Marinan kohdalla Hänen ensin mielettömältä vaikuttava käyttäytymisensä alkaa saada mieltä sitä selittävien asioiden käydessä esiin. Tämä murtaa myös lineaariseen aikakäsitykseen kuuluvaa kausaalisuutta, syyn ja seurauksen kiinteää suhdetta.

Syklinen ajan representaatio viittaa länsimaisen kulttuurin lineaarisuuteen sitoutuneen järjestyksen sijasta luonnon elämänsykleihin, päivän, kuukauden ja sukupolvien kiertoon. Syklinen, samoin kuin staattinen aikakäsitys viittaavat ihmisen konstruoiman, historiallisen ajan sijasta kohti luonnossa havaittavissa olevaa aikaa, asioiden toistumista erilaisina variaatioina *ad infinitum*. (Pfister 2000, 290-291.)

2.3 Suhde menneisyyteen

Szondin mukaan eräs Ibsenin draamoissa esiin nouseva ongelma on se, että vaikka niiden tematiikka onkin paljolti sidoksissa draaman nykyhetken läsnäolevaan toimintaan, se on samalla kuitenkin oleellisesti ja lähtökohtaisesti kiinnittynyt menneisyyteen ja yksilön sisimpään. Yksilön sisäisyydessä, sinne kertyneissä kokemuksissa piilevät hänen draaman nykyhetkessä ilmenevän tilanteensa ja toimintansa motiivit ja syyt. Draaman nykyhetken kannalta merkitykselliset ja ratkaisevat asiat ovat tapahtuneet menneisyydessä. (Szondi 1987, 16.) Menneisyyttä tuodaan kertovan aineksen avulla draaman nykyhetkeen ja analysoidaan sen merkitystä draaman nykyhetken kannalta. Tällaista draamaa kutsutaan analyttiseksi, koska siinä on oleellista juuri menneisyyden tapahtumien paljastuminen ja käsittely. (Pohjola 1986, 405.)

Poltetussa oranssissa tämä on selvää ja korostunutta, rakentuuhan se juuri Marinan psykiatriselle hoitoyritykselle, jossa Marinan sairastumiselle etsitään syitä hänen

menneisyydestään. Näytelmän nykyhetki on lähes kokonaan menneisyyden tapahtumien esille tuomista ja läpikäymistä. Marinan sairastuminen synnyttää näytelmässä konfliktin, jonka yhteydessä myös muut henkilöt joutuvat käymään läpi menneisyyttään ja selittämään tilannetta, johon on jouduttu, sen avulla.

2. 3.1 Henkilöt ja menneisyys

Menneisyyden läpikäyminen on siis näytelmässä keskeistä. Näytelmän kaikki henkilöt tuovat jollain tavoin esiin menneisyyttään ja suhdettaan siihen. Menneisyyden tapahtumilla ja ennen kaikkea sillä, kuinka henkilöt suhtautuvat menneisyyteensä, on suuri merkitys siinä, millaisia he näytelmän nykyhetkellä ovat. Se määrittää selvästi heidän persoonallisuuttaan.

Amanda ja Ernest Kleinin keskustellessa Ernest muistuttaa Amandaa tämän nuoruuden hysteerisestä käyttäytymisestä:

Hra Klein

[...] Hän on tullut sinuun.

Rva Klein

Vai minuun! Tietysti sinun mielestäsi. Miksei yhtä hyvin sinuun?

Hra Klein

Etkö muista, miten hysteerinen olit nuorena ... ennen kuin menimme naimisiin?

Rva Klein

En. En muista.

Hra Klein

Etkö muista häämatkamme? Olimme Itävallassa, tuttavassa perheessä. Ne laittoivat meille vuoteet kirjastoon. No mitä?

Rva Klein

En minä sitä niin tarkkaan muista. Ja mitä niistä vanhoista.

Hra Klein

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

Rva Klein

No entä sitten. Minä en tosiaankaan ole koskaan pitänyt nuolemisesta

Hra Klein

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

Rva Klein

No jaa. En ole koskaan pitänyt ahtaista huoneista.

Hra Klein

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

Rva Klein

No, siinä näit.

Hra Klein

Ja aamulla huomasiimme että olit iskenyt säpäleiksi kirjahyllyn lasin. Mitä se on muuta kuin hysteriaa!

Rva Klein

Että sinä viitsit, noita iänkaikkisen vanhoja. Kyllä kai hääyönään on yksi ja toinen ollut vähän hermostunut. Muuten olen aina ollut hyvin järkevä. Mutta Marinalla sen sijaan ei ole ymmärrystä. (Po, 33-34)

Ernest vertaa Amandan hysteeristä käyttäytymistä Marinan oireisiin. Hän väittää, että Marinan sairaus on samaa kuin Amandan nuoruuden ahdistus. Amanda torjuu tämän jyrkästi, vähättelee käytöksensä irrationaalisuutta ja korostaa järkevyyttään. Hän haluaa mitätöidä koko tapahtuman merkityksen. Amandan suhtautuminen menneisiin on vähättelevä ja torjuva.

Torjunta kuvaa Amandan hahmoa myös yleisimmin. Tohtori kuvaa Amandaa sotalaivastoksi (Po, 89), joka on jatkuvasti hyökkäysvalmiudessa, vaikka ei ole ketään, ketä vastaan hyökätä. Amandan aggressiivisuuden takana on itseen, erityisesti omaan seksuaalisuuteen kohdistettu torjunta, joka saa hänet kokemaan uhkana kaiken, mikä saattaisi horjuttaa sitä. Hän suhtautuu vihamielisesti kaikkeen, mitä hän ei sovinnaisen maailmankuvansa puitteissa ymmärrä. Sen vuoksi hän suhtautuu myös Marinaan torjuvasti ja ymmärtämättömästi, tytön käytös herättää hänessä ärtymystä ja

pelkoa (Po, 11-12). Näytelmän henkilöiden nimistä on luettavissa esiin heitä kuvaavia merkityksiä. Amandan kohdalla hänen nimensä alkuperäinen merkitys, rakastettava ja ystävällinen (Vilkuna 1988, 30), kääntyy päinvastaiseksi. Sama tapahtuu Ernestin kohdalla, hänen nimensä merkitsee innokasta ja ankaraa taistelijaa (Vilkuna 1988, 56).

Ernest Kleinin menneisyydestä ja hänen suhtautumisestaan siihen kertoo hänen repliikkinsa tohtorille:

Hra Klein

(*hitaasti*) Minun ei ole koskaan tarvinnut tahtoa mitään... kaiken olen saanut valmiina, tehtaan, viran kodin. Vain vaimoani, tuota Amandaa olen tahtonut... joskus nuorena. [...] (Po, 9)

Ernest on perinyt asemansa ja omaisuutensa. Ne ovat ikään kuin langenneet hänelle hänestä riippumatta, hänen ei ole itse tarvinnut tahtoa niitä. Amandaa hän sanoo tahtoneensa joskus, ei siis enää. Hän ei kuitenkaan tee mitään muuttaakseen tilannetta vaan ottaa senkin ikään kuin hänelle annettuna. Keskustellessaan Amandan kanssa hän sanoo heidän kodistaan:

Hra Klein

[...] Täällä on paljon rumia esineitä, mutta minkä sille mahtaa kun ne ovat saatuja ja perittyjä. Minusta perinteessä on paljon rumaa. (Po, 32)

Ernest kokee olevansa sidottu siihen, mitä hän on saanut ja perinyt. Siinä on paljon sellaista, mikä ei miellytä häntä, mutta hän ei mielestään voi hankkiutua siitä eroon. Hän kokee olevansa voimaton, kykenemätön muuttamaan sitä vaikkei pitäisikään siitä. Hän suhtautuu tapahtuneeseen välinpitämättömästi, tahdottomasti ja alistuneesti.

Vastaavaa on Ernestin suhtautuminen yleisemmin. Hän on läsnä, mutta vaikuttaa silti ulkopuoliselta. Hän ei vaikuta toimintaan, vaan on jättäytynyt sen ulkopuolelle. Hän ymmärtää Marinaa selvästi paremmin kuin Amanda ja hänen suhtautumisensa on paljon myötätuntoisempaa. Hän puolustaa Marinaa Amandan kanssa käydyissä keskusteluissa asettuen Marinan puolelle (Po, 34-35). Hän ei kuitenkaan tee mitään

konkreettista auttaakseen Marinaa. Näytelmän muiden henkilöiden kuvauksen kautta Ernest hahmottuu pieneksi mieheksi hirmuisen rouvansa varjossa (Po, 89).

Näytelmän viimeisessä kohtauksessa, Marinan jouduttua mielisairaalaan, tulee puheeksi myös tohtorin menneisyys. Tohtori kertoo Marinan vanhemmille:

[...] Tunsin kerran erään nuoren pojan, joka oli niin tylsä ja vetelä, ettei 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 herkimpää ja vilkkaimpia, mitä ihastuttavinta luonnonlyriikkaa [...]. (Po, 96)

Käy ilmi, että poika, josta tohtori puhuu, on hän itse. Myöhemmin näytelmässä tohtori sanoo yksinpuhelussaan, ettei pysynyt nuorena hevosen selässä sen vuoksi, ettei "tahtonut oppia niitä taitoja, joita kaikki ihmiset pannaan oppimaan"(Po, 100). Pojan velttous on kapinointia sosiaalistumista ja yhteiskuntaan sopeutumista vastaan. Samalla hän kirjoittaa loistavia runoja. Sitten tapahtuu jokin muutos, ja poika opiskelee ennätysajassa ylioppilaaksi ja myöhemmin psykiatriksi (Po, 96). Muuttumisensa jälkeen tohtori ei enää ole kirjoittanut runoja, hän sanoo nähneensä unta, jossa pesi talonsa elohopeasublimaatilla, ja olleensa siitä pitäen steriili (Po, 97). Uni kuvaa sitä, kuinka tohtori on sopeutuessaan puhdistanut itsensä sellaisesta, mikä ei ole ollut hänen ympäristönsä silmissä hyväksyttävää. Steriiliys on puhdasta, mutta samalla kuollutta, siinä ei ole elämää. Sopeutuessaan tohtori on tappanut osan itsestään ja samalla kykynsä olla luova.

Tohtori selittää äkillisen muutoksen johtuneen aineenvaihdunnan yllättävästä muutoksesta. Hän ei halua ottaa itse vastuuta muuttumisestaan vaan selittää sen luonnontieteellisesti sanoen samalla, ettei hän usko tahdonvapauteen. (Po, 96.) Myöhemmin hän kuitenkin sanoo apulaisensa läsnäollessa joskus katuneensa sitä, että nuorena muuttui (Po, 106). Tohtoria leimaa ristiriitaisuus, toisaalta hän esittää epäsovinnaisia ja radikaaleja mielipiteitä mutta toisaalta hän on kuitenkin muodollinen ja viime kädessä sosiaalisen roolinsa ja tieteenalansa rajoittama. Runossa, jonka Marina kirjoittaa tohtorille sairaalasta, hän on kirjoittanut tohtorin nimen 'Form' (saks. *muoto*) (Po, 101). Tohtorin ristiriitaisuus näkyy myös hänen

suhtautumisessaan Marinaan. Tohtori osoittaa hänelle ymmärtämystä ja esittää, että tytön sairastuminen on hänen ympäristönsä aiheuttamaa, mutta samalla hän myös aina lopulta jää oppialansa kaavojen ja yhteisön sovinnaisuuden rajoittamaksi. Tohtorin nuoruus vertautuu Marinan tilanteeseen, molemmat oireilevat haluttomuuttaan tai kyvyttömyyttään sopeutua. Tohtori on ollut seitsemäntoistavuotias muuttuessaan, Marina on myös seitsemäntoista, näin iästä tulee eräänlainen rajakohta. Tohtori samaistuu Marinaan. Hän näkee työssä oman nuoruutensa ja jotain, jonka hän on sopeutuessaan menettänyt. Hänen avuttomuutensa Marinan sairauden suhteen heijastaa hänen omaa avuttomuuttaan. Marinan ja tohtorin viimeisellä tapaamiskerralla tohtori sanoo, että auttaessaan Marinaa hän oikeastaan auttaa vain itseään (Po, 77). Hän pyrkii ratkaisemaan omaa ongelmaansa selvittäessään potilaan ongelmia. Kohtauksen lopussa Marina syyttää tohtoria tästä huutaessaan “[...] Mitä te minua nuohotte? Nuohotkaa itse itseänne!”(Po, 78). Tohtori ei pysty näyttämään Marinalle mitään mahdollisuutta nähdä itsellään myönteistä tulevaisuutta, koska ei pysty näkemään sitä itsekään. Marinan syyttäessä tohtoria siitä, että tämä vain uskottelee hänelle sanoessaan haluavansa auttaa, tohtori myöntyy ja sanoo, ettei enää uskottele vaan että elämä on joka paikassa mahdotonta (Po, 57-58).

Näytelmän henkilöt elävät eräällä tapaa erossa menneisyydestään. Kaikki kieltävät tai torjuvat jotain siitä. Amanda kieltää nuoruutensa hysteerisyyden, Ernest kykynsä toimia tapahtuneen suhteen. Tohtori kieltää nuorukaisen, joka ei halunnut sopeutua ja rajoittaa itseään yhteiskunnan normien mukaan. Heidän kaikkien torjuntansa kohdistuu johonkin, joka on ristiriidassa heidän yhteisönsä ja yhteiskuntansa normien ja oletusten kanssa.

Erich Frommin mukaan vieraantuneeseen yhteiskuntaan ja sen järjestykseen sopeutuminen merkitsee usein sitä, että ihmisen täytyy jossain määrin luopua itsestään voidakseen tulla sellaiseksi, mitä häneltä odotetaan (Fromm 1976, 125). Hän luopuu omaperäisestä ajattelusta ja päätöksenteosta sisäistäen ympäristön arvot, normit ja oletukset eräänlaiseksi anonymiksi auktoriteetiksi, jonka alaisuudessa hän muodostaa itselleen sosiaalisesti hyväksyttävän vaiminän (Fromm 1976, 125-126, 179). Tämä tapahtuu autenttisen minuuden kadottamisen kustannuksella ja merkitsee

sitä, että ihmisen minuus on pääasiassa muiden odotusten heijastumaa. Hän tuntee, ajattelee ja tahtoo sen mukaisesti kuin uskoo häneltä odotettavan (Fromm 1976., 213-214). Tämä merkitsee sitä, ettei ihminen kehity omien lähtökohtiensa, ominaisuuksiensa ja mahdollisuuksiensa mukaisesti vaan vieraantuu itsestään (Fromm 1971, 23). Henkistä terveyttä ei siis voida määritellä sen mukaan, kuinka hyvin ihminen pystyy sopeutumaan yhteiskuntaan ja olemaan sen näkökulmasta normaali. Yhteiskunnan järjestyksen ollessa vääristynyt sopeutuminen merkitsee päinvastoin sairautta. (Fromm 1976, 125.) Sopeutunut ihminen elää itsensä suhteen vajaatilassa (Fromm 1976, 125-126). Tila on patologinen, mutta se vaikuttaa normaalilta, koska enemmistö ihmisistä on sen vallassa (Fromm 1971, 24). Fromm kutsuu tätä normaaliuden patologiaksi, sosiaalisesti kaavoittuneeksi vajaatilaksi (Fromm 1971, 21-24). Se ilmenee siten, että ihmiset hyväksyvät yhteiskunnan vaatimukset kyselemättä, “terveenä järkenä”, “objektiivisena velvollisuutena” tai “tieteellisesti todistettuna tietona” (Funk 1999, 62).

Näytelmän tohtori esittää vastaavan ajatuksen keskustellessaan Marinan kanssa ja puolustaessaan tyttöä sanoen, ettei tämä ole hullu vaan onneton ja originelli:

Ennen vanhaan ihmiset tahtoivat olla origenelleja, nyt ne eivät tahdo mitään muuta niin kovasti kuin olla normaaleja. Yksi hulluuden muoto sekin, tai hölmöyden [.]. (Po, 49)

Ihmisten pyrkimys olla normaaleja, sosiaalisesti hyväksytyjä ja poikkeamattomia on tohtorin mukaan yksi hulluuden muoto, sairaus. Ernest, Amanda ja myös tohtori vastaavat hyvin Erich Frommin kuvausta patologisesti normaaleista ihmisistä.

Erich Frommin mukaan neuroottisen ihmisen oireet puolestaan ovat usein reaktioita siihen, että vääristynyt yhteiskunnallinen järjestys tukahduttaa hänen inhimilliset tarpeensa ja estää hänen myönteisen kehityksensä (Fromm 1976, 124-125). Tällainen ihminen on usein henkisesti terveempi kuin näennäisesti terveet, yhteiskuntaan sopeutuneet ihmiset, siksi hän reagoi ympäristönsä sairauteen (Fromm 1976, 125). Hän ei kuitenkaan ole tarpeeksi terve ja voimakas kyetäkseen vastustamaan sitä ja löytämään mahdollisuuden elää itsenään siitä huolimatta (Fromm 1971, 27). Neuroottiset oireet ja mielikuvitusmaailmaan vajoaminen ovat hänelle keinoja

minuuden säilyttämiseksi (Fromm 1976, 125). Näytelmän tohtori selittää Marinan sairautta juuri näin. Viimeisessä kohtauksessa hän puhuu Marinan vanhemmille:

[...] Tahdoitte tietää, miksi tyttärenne on sairas, ja minä kerron sen teille: koska hän ei ole kestänyt dresyyriä. Hän kertoi minulle pitävänsä sirkuksesta, tuosta temppuilun julmasta maailmasta, - hän samastaa itsensä rääkättyihin eläimiin. No niin. Hän ei ole oppinut ajamaan pienellä huojuvalla pyörällä, jolla ne toiset ajavat tiukuja hepenissään - opetetut eläimet. Tyttärenne ei ole pieni karhu tai koira, hänellä on ymmärrystä, ja siksi hän on tehnyt kapinan. Nuorten tyttöjen protesti on kuitenkin heikko ja sekava, kapina kääntyy loppujen lopuksi aina heitä itseään vastaan. Tosiasia kuitenkin on, että hän ei ole sopeutunut. Hän ei ole sopeutunut tähän melun ja kulkusten maailmaan. (Po, 95)

Tohtori sanoo Marinan sairauden johtuvan siitä, ettei hän ole kestänyt sosiaalistumista yhteiskuntaan. Hän vertaa yhteiskuntaa sirkukseen. Kasvatuksen ja koulutuksen vaikutus ihmisiin on samanlaista kuin eläinten koulutus sirkuksessa, niiden ei anneta elää niille luontaisella tavalla vaan ne pakotetaan oppimaan niille vieraita asioita. Marinan sairaus on, kuten Erich Frommin teoriassa, yritys vastustaa tätä prosessia ja suojautua.

Poltetussa oranssissa henkilöiden ja heidän menneisyytensä suhde hahmottuu kahdella tavalla. Henkilöt nähdään modernin analyttisen draaman tapaan menneisyytensä tekeminä, se, mitä heille on tapahtunut, heidän elämänsä ja ympäristönsä on muokannut heistä sitä mitä he ovat. Samalla he elävät erossa menneisyydestään, he ovat kukin tavallaan kieltäneet sen, torjuneet sen luotaan. Se merkitsee sitä, että he ovat menettäneet yhteyden itseensä.

2.3.2 Traditio ja perhe

Modernisaatiossa menneisyys, vanhat uskomukset ja traditiot menettävät uskottavuutensa ja niiden koetaan estävän ja kahlitsevan edistystä (Esslin 1985, 22-23). Modernisaatiossa keskiöön nousee yksilö, joka asettuu uuden ajan edustajana vanhakantaista, perinteistä yhteisöä ja sen traditioita vastaan. Tällainen moderni

sankari on aktiivinen, luova ja riippumaton yksilö, joka toteuttaa itseään ja samalla kehityksen ja uuden ajan vaatimuksia. (Lyytikäinen 1997, 27.) Modernissa draamassa tragiikka syntyy usein juuri poikkeavan, ehdottoman yksilön ja valheellisen, korruptoituneen yhteiskunnan välisestä ristiriidasta (Pohjola, 429-430).

Erityisesti ekspressionistisessa draamassa yksilöä vastaan asettuu perhe. Perhe edustaa yhteisön autoritääristä järjestystä, siirtää eteenpäin traditiota ja sopeuttaa jälkikasvunsa yhteisöön. Perhe on yhteisön perusta, perhesuhteet sitovat yksilön yhteisöön ja sen järjestykseen. Perhe koetaan tukahduttavana, se estää nuorta kehittämästä yksilöllisyyttään sitoen tämän toisaalta traditioon, toisaalta vieraantuneeseen ja mekanisoituvaa yhteiskunnalliseen järjestykseen. (Wellwarth 1986, 26; Styan 1981, 3.)

Poltetussa oranssissa Kleinin perhe kuvataan porvarisperheenä, jonka päättäväisyyden kunnollisen julkisivun takaa tulee esiin Amandan ja Ernestin keskinäinen viha (Po, 31-33), vanhempien torjuva, välinpitämätön ja jopa vihamielinen suhtautuminen sairastuneeseen tyttärensä (Po, 91-93) ja Ernestin kaappijuoppous (Po, 71). Erityisesti Marinan ja hänen äitinsä suhde kuvataan hyvin vaikeaksi. Marina kokee äitinsä vihaavan häntä, koska hän on hullu (Po, 49). Tohtori viittaa useaan otteeseen siihen, että Marinan vanhemmat ovat aiheuttaneet tytön sairastumisen. Viimeisessä kohtauksessa tohtori pohtii yksin jäätyään:

[...] Hm. Niin sievä ja vakava tyttö, ja sytytti kotinsa palamaan. Minä ymmärrän sen, minä ymmärrän sen! Vastalause instituutiolle, joka on koti. Äiti kuin kaktus, isä kuin koira... pieni orja, kaktuksen nuuskija... (Po, 100)

Tohtori tulkitsee Marinan sytyttämän tulipalon protestiksi kotia ja perhettä vastaan. Hän kutsuu kotia instituutioksi. Myös Erich Fromm näkee perheen yhteiskunnallisena yksikkönä, instituutiona jonka kautta yhteiskunta siirtää seuraaville sukupolville niitä arvoja ja normeja, jotka se haluaa jäsentensä omaksuvan (Funk 1982, 140). Vieraannuttavassa yhteiskuntajärjestyksessä tämän merkitys on tietenkin kielteinen ja lapselle tuhoisa. Frommin mukaan sovinnainen kasvatusta yleensä merkitsee lapselle tämän omaehtoisen ja välittömien tunteiden

kieltämistä ja tukahduttamista, samoin kuin hänen uteliaisuutensa ja kriittisen ajattelunsa lannistamista. Ne korvataan sosiaalisesti hyväksyttävillä tunteilla ja hyväksytyjen totuuksien mukaisella ajattelulla. (Fromm 1976, 203-205; 207-208.) Tähän liittyvät myös näytelmän tohtorin esittämät ajatukset siitä, että henkisesti sairaat vanhemmat siirtävät sairauden edelleen lapsiinsa. Tohtori sanoo Amandalle:

[Äiti] heijastaa oman levottomuutensa lapseen, eikä sitten kuitenkaan anna lapsen olla levoton, lapsen kaikki ilmaisu tukahdutetaan alkuunsa.[...] (Po, 89-91)

[...] olette aivan toisenlainen kuin tyttärenne; ne ominaisuudet, jotka teillä ovat aseita (*näyttää, ottaa nipun sukkapuikkoja ja nostaa ne pystyyn*), ovat tyttärellänne muuttuneet yliherkiksi tuntoelimiksi (*kääntää puikot itseensä päin*). Hirviöiden lapset ovat myös hirviöitä, mutta he ovat hirviöitä tavallisesti itselleen. (Po, 94)

Tohtori esittää, että Marina on altistunut äitinsä patoutumille ja niiden aiheuttamalle aggressiivisuudelle. Kuten edellä olen kuvannut (ks. s. 19), Amanda torjuu jyrkästi kaiken sovinnaisen ja normaalin ulkopuolelle jäävän. Hän heijastaa Marinaan sen levottomuuden ja vihamielisyyden, joka johtuu hänen oman persoonallisuutensa tukahduttamisesta.

Perintö, jonka vanhemmat siirtävät seuraavalle sukupovelle, näyttäytyy kielteisenä, repression ja sen seurausten perinteenä. Näytelmän lopussa tohtori esittää ajatuksen, että Amanda on uhrannut tyttärensä: "Olette jo uhranneet tyttärenne, ei maksa vaivaa uhrata enää enempää." (Po, 99). Marina on uhri, joka saa kantaa vanhempiansa vääryyksien seuraukset. Hän on uhri myös toisella tapaa. Hänessä on läsnä se irrationaalisuus, luonto, jonka hänen ympärillään olevat ihmiset pyrkivät peittämään. Hän on myös hulluudessaan tietystä mielestä viaton, hän on yhteisönsä sovinnaisen normiston ulkopuolella.

Sosialisaation kritiikki on Mannerin tuotannossa keskeinen teema (Hökkä 1991a, 9). Sosialisaatio merkitsee menettämistä, kasvatus ja koulutus erottavat lapsen luontaisesta, välittömästä suhteesta itseensä ja ympäristöönsä (Hökkä 1991a, 74-75). Yhteys vaisto- ja viettitietoon, joka Mannerilla merkitsee todellista, ihmistietoa

syvempää tietoa, menetetään ja tilalle astuvat hallitsemiseen ja alistamiseen pyrkivä tieto, sovinnaiset normit sekä ruumiillisuudesta ja aistillisuudesta eroaminen (Hökkä 1991a, 75).

Toisaalta ihminen on kuitenkin menneisyyden, tradition rakentama, hänen käsityksensä itsestään ja maailmasta on rakentunut sen varaan. Tämän tradition murtuminen merkitsee samalla koko sen maailmanjärjestyksen, maailman hahmottamisen tavan hajoamista, johon ihminen on sosiaalistunut. Esslinin mukaan kokemus tästä on laajasti ottaen koko absurdin teatterin tematiikan taustalla. Menneisyydestä, traditiosta irtautuminen johtaa absurdiin kokemukseen, toisin sanoen kokemukseen kaiken tarkoituksettomuudesta, mikä saa kaiken olemisen ja toiminnan näyttämään mielettömältä ja hyödyttömältä. (Esslin 1985, 23-24.) Tämä kokemus välittyy myös *Poltetussa oranssissa*. Yhteisön ja sen ulkopuolelle joutuneen yksilön välisen konfliktin kautta näytelmän kuvaama yhteiskunta ja sen elämänmuoto näyttäytyvät vääristyneinä ja kärsimystä tuottavina. Samalla yhteisön, sen traditioiden ja järjestyksen ulkopuolelle joutuminen merkitsee elämän merkityksen ja mielekkyyden kadottamista.

2.3.3 Muistot

Viimeisellä käynnillään tohtorin luona Marina kuvaa omaa huonettaan ja sen huonekaluja: ”Ehkä ne ovat kauniit... mutta niihin liittyy sietämättömiä muistoja... vuosia, viikkoja päiviä, loputtomasti tunteja. Pelkkää ikävyyttä.”(Po, 54). Esineisiin on kiinnittynyt muistoja, menneisyyttä, jota esineet liittävät nykyhetkeen. Mennyt aika on läsnäolevana tilassa. Mannerin aikakäsityksen mukaan aika on ihmistä ympäröivä elliptinen tila, aika ei ole kronologinen jatkumo, vaan maisema, jossa mennyt, nykyinen ja tuleva limittyvät toisiinsa (Itkonen 1991, 60). Itkonen viittaa Mannerin tuotannon aikakäsitystä tutkiessaan mm. Henri Bergsoniin, jonka mukaan muistot pystyvät aktualisoitumaan, tulemaan tajunnan nykyhetkeen aistihavainnon kautta (Itkonen 1994, 81). Jokin havainto voi herättää yhteyden menneisyyteen, jolloin se tulee läsnäolevaksi nykyisyydessä muistona. Ympäröivä tila, maisema voi siten tehdä menneestä läsnäolevaa, tuoda sen osaksi nykyhetkeä.

Poltetussa oranssissa menneisyys on siis läsnä yhdellä tapaa esineissä, niihin kiinnittyneinä merkityksinä ja muistoina. Esineissä, tavaroissa on läsnäolevana perinne, menneiden sukupolvien elämän niihin liittämät merkitykset. Keskustellessaan miehensä kanssa Marinasta Amanda väittää Marinan tekevän hulluudellaan esineetkin levottomiksi. Ernest vastaa: “Mistä sen tietää. Entä jos esineet tekevätkin levottomaksi hänet? Täällä on paljon rumia esineitä, mutta minkä sille mahtaa, kun ovat saatuja ja perittyjä. Minussa perinteessä on paljon rumaa.” (Po, 32.) Ernest heittää kuin ohimennen ajatuksen, että rumat esineet tekevät Marinan levottomaksi. Esineiden merkitys on siinä, että ne muistuttavat menneestä, niistä keiltä ne on saatu tai peritty. Ne näyttäytyvät kahlitsevina, niistä ei voi luopua vaikka niistä ei pidä, koska ne ovat perinnettä, nykyhetkeä jäsentävää menneisyyttä, joka sitoo ihmisen tietylle paikalle sosiaalisessa tilassa. Esineidensä keskellä ihminen on konkreettisen menneisyytensä keskellä, menneisyyden, joka määrittää häntä, pitipä hän siitä tai ei. Amandan mielestä Marinan tekee esineet levottomiksi. Marinan hulluus järkyttää hänen maailmankuvaansa, perinteestä muodostunutta totunnaista käsitystä siitä, miten asioiden pitää olla. Ernest kääntää asian toisinpäin, entäs jos esineet, tulkintani mukaan siis perinne ja sen mukainen maailmanjärjestys, tekevätkin Marinan levottomaksi.

Marinalle menneisyys ja sen muistot ovat tuskallisia. Kuvatessaan tohtorille huonettaan Marina kuvaa kokemusta, jossa huone alkaa hehkua kuin hyvin korkeassa lämpötilassa: “Mutta joskus kaikki hehkuu punaisena. Sohva on punainen, kissa sohvalla punainen. (*Tauko*) Huone hehkuu ... kuin lyhty. (*Tuskaisena*) Jonakin päivänä se syttyy palamaan.” (Po, 54). Kokemus kuvaa kipeiden muistojen ja pitkästyneisyyden aiheuttamaa tuskaisaa ahdistusta, joka etsii purkautumistietä. Seuraavana yönä Marina sytyttää huoneensa tuleen. Koska huone ja sen esineet merkitsevät hänelle menneisyyttä, huoneen polttaminen merkitsee yritystä päästä pakoon, eroon menneestä ja sen tuskallisista muistoista. Samalla se merkitsee myös pakenemista perinteestä ja ahdistavasta sosiaalisesta järjestyksestä.

Näytelmässä tulipaloa edeltää kohtaus, jossa esitetään Marinan kuvitelma rakkauskohtauksesta tohtorin kanssa. Sen lopussa Marina kääntyy tohtorin kiellosta huolimatta katsomaan taakseen:

Tohtori

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

Marina

Oikein pimeä. (*Kuiskaava toisto kaiuttimista: 'Pimeä, pimeä.'* Marina kiertyy hitaasti, koko vartaloaan kiertäen. Musiikki himmenee.)

Tohtori

Älä käänny! Älä katso taaksesi!

(*Tyttö liukuu erilleen tohtorista ja kääntyy tahattomasti ympäri*)

Tohtori

Miksi käännyit? Kielsin sinua katsomasta taaksesi! (Po, 84)

Kaunis kuvitelma päättyy Marinan takertuessa tohtorin lupauksen viimeisiin sanoihin. Merkitys muuttuu uhkaavaksi; pimeys ikään kuin vetää Marinaa puoleensa, kauemmas lupauksesta ja sen lohdutuksesta. Tohtorin varoituksesta huolimatta Marina kääntyy katsomaan taakseen. Manner on näytelmästäan kirjoittaessaan tässä kohden viitannut taakseenkatsomisen ja sen kiellon teemojen myyttisyyteen. Taakseenkatsova katsoo menneisyyteen. Myyteissä sen kieltäminen liittyy tilanteisiin, joissa paetaan jostain tuhoisasta tai tuhoutuvasta, kuten kertomuksissa Orfeuksesta ja Eurydikesta tai Lootin vaimosta. (Manner 1969, 224.) Marinalle tuhoisia ovat lapsuuden ja murrosiän traumaattiset kokemukset.

Marina näkee ensimmäisellä tohtorin tapaamiskerralla unen, jossa hän saapuu rajalle, kapean kuilumaisen järven rantaan ja ylittää sen veneellä, joka löytyy hänen laukustaan, kun rajalla oleva tullimies kysyy häneltä tullattavaa (Po, 25-26). Tohtori tulkitsee unen kuvaavan matkaa sielun tuntemattomaan osaan. Matka onnistuu, jos Marina uskoutuu tullimiehelle, joka kuvaa tohtoria ja samalla Marinan sielun vartijaa (Po, 26). Tunnustaessaan tohtorille menneisyytensä torjutut asiat ne saisivat oikean hahmon ja Marina vapautuisi niistä. Tohtorin metodi on freudilainen, torjutun muistaminen, esiin analysoiminen ja tietoinen käsitteleminen johtaisi vapautumiseen

ja parantumiseen (Freud 1981, 395-397). Näytelmässä näin ei kuitenkaan tapahdu. Menneisyyden tapahtuminen muistaminen ei vapauta Marinaa. Kohtaus jatkuu:

(Marina ei kuule, vaan kulkee kuin unissakävijä vastakkaiseen suuntaan. Fuugan äänien häipyessä tohtori astuu äänettömästi "peiliin" ja hiipii pois.

Hallusinaatiot jatkuvat. Tyttö nojaa pöytään apaattisena ja liikkumatta.

Huoneeseen astuu isä, pienenä, nuhjaisena, viikset riippuen. Tulee tytön huoneeseen ja kysyy ilman aktiivista osanottoa:)

Hra Klein

Mikä sinun on, tyttäreni?

Marina

Olen kadottanut toivoni.

Hra Klein

Maaailman surullisin lause. Olen kadottanut toivoni. Se on siis sinun tautisi nimi: Se on sinun nimesi: Olen-kadottanut-toivoni. (Po, 85)

Marinan käännyttyä ympäri tohtori katoaa. Peiliin astuminen kuvaa sitä, kuinka kuvitelman tohtori on ollut vain Marinan mielessä oleva kuva, joka katoaa. Katsoessaan taakseen Marina myös kääntyy pois toivoa antavasta haaveesta kohdaten menneisyytensä, elämänsä sellaisena kuin se on ollut. Rakastetun poistuessa paikalle saapuu isä, mikä sekin kuvaa muutosta tulevaan suuntautuneesta orientaatiosta kohti menneeseen suuntautuvaa orientaatiota. Marina kertoo isälleen, että on menettänyt toivonsa. Luovuttuaan haaveestaan tohtorin rakkaudesta, Marina ei pysty enää näkemään tulevaisuudessaan toivoa. Ernest nimeä tyttärensä uudelleen, antaa tälle nimeksi Olen-kadottanut-toivoni. Marinan nimen voi tulkita viittaavan T. S. Eliotin runoon *Marina*, jonka keskeisenä teemana on toivo (Eliot 1972, 137-139). Uudelleen nimeäminen voi seurata jonkin uuden elämän vaiheen alkamista ihmisen elämässä, jotain merkittävää, käännteentekevää tapahtumaa, jonka jälkeen ihmistä ei voi kutsua enää samalla nimellä kuin ennen. Initaatoriittien yhteydessä ihmiselle annetaan uusi nimi hänen tullessaan yhteisön täysivaltaiseksi jäseneksi. (Birket-Smith 1972, 274-276.) Marinalle uusi nimi merkitsee menettämistä, se merkitsee kirjaimellisestikin menettämistä. Tämän jälkeen Marina syyttää huoneensa palamaan ja hänet suljetaan mielisairaalaan. Siellä hän myöhemmin sanoo, että Marina Klein kuoli tuossa

tulipalossa (Po, 103). Nimen menettäminen merkitsee Marinalle identiteetin menettämistä ja yhteisön rajojen ulkopuolelle pakenemista. Marina menettää toivonsa pystyä elämään yhteiskunnassa, hulluus on hänelle ainoa pakopaikka.

Samalla se merkitsee Marinalle astumista rajan yli, sosialisatiossa syntyneen identiteetin menettämistä ja suistumista psykoosiin. Polttaessaan huoneensa Marina polttaa pois sen, mikä ahdistaa ja tukahduttaa häntä, samalla se on kuitenkin sitä, minkä varaan hänen identiteettinsä on rakentunut. Polttaminen merkitsee hänelle vapautumista, mutta samalla myös tuhoutumista. Samana vuonna *Poltetun oranssin* kanssa Manner julkaisi runokokoelman *Fahrenheit 121*, jonka eräs keskeinen teema on myös polttaminen ja palaminen (Hökkä 1991a, 116). Hökän mukaan se merkitsee ihmisen kulttuurisen perinnön, sosialisatiossa omaksuttujen todellisuuden havaitsemis- ja käsitteellistämistapojen palamista pois todellisuuden olemuksen, tyhjän, polttaessa itsensä niiden läpi (Hökkä 1991a, 116, 169). Tämä liittyy pyrkimykseen tavoittaa todellisempaa ihmisyyttä vieraantuneen olemisentavan sijaan (Hökkä 1991a, 157). *Poltetussa oranssissa* se merkitsee joutumista psykoosiin.

2.4 Ajan subjektiivisuus

Modernissa draamassa objektiivisesti määritettyä, draaman henkilöiden välisen todellisuuden aikaa tärkeämmäksi tulee henkilöiden sisäisesti, subjektiivisesti kokema aika (Pfister 2000, 289). Szondi kiinnittää huomiota siihen, kuinka menneisyys on subjektiivinen, yksittäisen henkilön kokemus, eikä se voi viime kädessä paljastua, sitä ei voi ilmaista niin, että se tulisi draaman yhteiseen, jaettuun aika-tilaan. Menneisyyttä sellaisena, että sen tapahtumat voisivat paljastua objektiivisena ja jaettuna totuutena siitä, ei ole olemassa, vaan se on läsnä henkilöiden sisäisinä kokemuksina, muistoina. (Szondi 1987, 16-17.) Szondin mukaan subjektiivisen kokemuksen korostuminen merkitsee sitä, että menneisyyden tapahtumien paljastuminen ei synnytä yhteyttä ihmisten välille, menneisyys ei yhdistä ihmisiä, vaan heidän kokemuksensa jäävät toisilleen vieraiksi (Szondi 1987, 92). *Poltetussa oranssissa* henkilöillä on menneisyyden tapahtumista omat tulkintansa. Näiden tulkintojen subjektiivisuus korostuu kärjistyneissä asetelmissä, joissa erilaiset

tulkinnat asettuvat toisiaan vastaan. Kohtauksessa, jossa Ernest ja Amanda muistelevat häämatkaansa, päällimmäiseksi tulee heidän kokemustensa, muistojensa erilaisuus. Ernest muistaa Amandan hysteerisyyden, Amanda taas ei tunnu muistavan juuri mitään (Po, 34, ks. edellä s. 19) Näytelmässä on selvästi esillä se, että henkilöiden muistot eivät ole yhteisiä, ne eivät yhdistä heitä, vaan ne ovat erilaisia. Heillä on omat tulkintansa tapahtumista ja tulkinnat jäävät erillisiksi.

Vaikka menneisyydestä paljastuu asioita ja tapahtumia, joilla on ollut ratkaiseva merkitys näytelmän nykyhetken kannalta, niillä ei ole kuitenkaan mitään ratkaisevaa vaikutusta näytelmän todellisuudessa. Marinan menneisyydestä paljastuu tapahtumia, jotka ovat johtaneet hänen sairastumiseensa, mutta se ei kuitenkaan muuta näytelmän todellisuudessa mitään. Esimerkiksi raiskaustapaus, jonka jälkeen Marina varsinaisesti sairastuu, paljastuu tohtorin ja Marinan välisessä keskustelussa (Po, 42-46), mutta sen paljastuminen ei johda seurauksiin, asian julkiseen selvittämiseen ja Mikaelin saattamiseen vastuuseen teostaan. Tapaus jää tohtorin ja Marinan väliseksi, ja ennen kaikkea vaikuttaa siltä, että vaikka Marina paljastaa sen tohtorille, se jää silti Marinan omaksi asiaksi, hänen sisäisyytenä asiaksi, näytelmän maailmassa sillä ei ole vaikuttavaa merkitystä. Tohtorin myötätunnon suhtautuminen korostaa tätä.

Muistojen lisäksi Szondi mainitsee toisena subjektiivisen ajan ulottuvuutena unelmat ja kuvitelmat tulevaisuudesta (Szondi 1987, 18-19, 45). Unelmat ja niissä eläminen ovat vahva teema myös *Poltetussa oranssissa*. Keskustellessaan vastaanottoapulaisen kanssa Marinan ja apteekkioppilaan sairaudesta tohtori sanoo:

Tiedättekö, mistä kaikki johtuu: unelmista. Unelmat pyörittävät maailmaa. Unelmat tekevät ihmiset nerokkaiksi, mutta myös hulluiksi. Unelmat voivat viedä järjen nuorelta kapearaiteiselta tytöltä. (Po, 88)

Unelmat ovat jotakin, joka ei ole todellista, Ne ovat toiveita siitä, millainen ihminen haluaisi elämänsä ja maailman olevan. Hulluus ja nerokkuus rinnastuvat: unelmat tekevät ihmiset nerokkaiksi, koska niissä he voivat nähdä asioita, joita ei ole - ja hulluksi samasta syystä. Erich Frommin mukaan unelmat ja mielikuvitus voivat olla ainoa tila, jossa ihminen voi olla ja elää oman itsensä mukaisesti (Fromm 1976, 125).

Siksi niissä voi tulla esiin hänen alkuperäistä minuuttaan (Fromm 1976, 179-180). *Poltetussa oranssissa* tyttöjen unelmat ovat heille tuhoisia. He unelmoivat epätodellisesta rakkaudesta ja unelman särkyminen saa heidät menettämään järkensä.

Poltetun oranssin harmonisin ja toivoa herättävin kohtaaminen on Marinan toiveuni rakkauskohtauksesta tohtorin kanssa (Po, 80-84). Se esitetään konkreettisena tapahtumana, jossa tohtori tulee Marinan luokse kutsuen häntä tyttärekseen, sisarekseen ja morsiamekseen (Po, 81). Tohtori edustaa Marinan unelmassa hänen isäänsä, veljeään ja rakastajaa. Tämä kuvaa Marinan liittymisen- ja rakkaudentarpeensa syvyyttä: hän kaipaa tohtorilta sitä rakkautta ja hyväksyntää, jota vaille hän on elämässään jäänyt. Tohtori lupaa, ettei jätä Marinaa koskaan yksin ja lupaa vahtia maailmaa ja tytön taloa hänen puolestaan (Po, 81, 83-84). Hän lupaa Marinalle sitä turvaa ja eheyttä, jota tämä kaipaa. Kohtauksen tunnelma on seesteinen, Marina ja tohtori kävelevät puistossa ja heidän keskustelunsa etenee harmonisen lyyrisenä syvän yhteisymmärryksen vallassa. Kontrasti näytelmän todellisuuteen on selkeä, kohtaaminen muodostaa selvän vastakohtan näytelmän ristiriitaiselle ja aggressiivisesti latautuneelle yleistunnelmalle. Unelmassaan Marina voi kokea sellaista rakkautta, yhteyttä ja ymmärrystä, jota hän ei todellisessa elämässään ole kokenut.

Unelma tohtorin rakkaudesta näyttää Marinasta ainoalta toivoa tuovalta mahdollisuudelta. Näytelmän todellisuuden kannalta se on kuitenkin järjetön ja mahdoton. Rakkaudentunnustusta seuraavassa keskustelussa tohtori vaatii Marinaa luopumaan unelmastaan:

Tohtori

[...] Keskustelu on hyödytöntä, jos ette tule ulos ympyrästäne.

Marina

Mistä ympyrästä?

Tohtori

Mielikuvittelun. Siitä mitä te sanotte hypnoosiksi tai ... rakkaudeksi.

Marina

Siitäkö ympyrästä? Rakkauden ympyrästä en tahdokaan tulla pois.
Eikä se kuulu kenellekään - edes teille.

Tohtori

(*väsyleneä*) Sitten en voi auttaa teitä. Sitten voitte vain sulkeutua huoneeseenne ja kastella kukkia, tai panna pasianssia, tai katsella tapettia, tai kutoa tuota kamalaa sukkaa. (Po,73)

Todellisuuden vastaisen, mahdottoman unelman vaaliminen merkitsee eristäytymistä todellisuudesta, sulkeutumista itse kuvitellun todellisuuden ympyrään. Tohtori vaatii Marinaa tulemaan ulos ympyrästä hylkäämään unelman ja hyväksymään todellisuuden. Marina ei kuitenkaan suostu. Unelma on hänelle ainoa tila, jossa hän voi elää halunsa mukaan ja kokea, vaikkakin kuvitteellisesti, olevansa rakastettu. Marina sulkee myös tohtorin, rakkautensa todellisen kohteen, unelmansa ulkopuolelle. Jos Marina haluaa sulkeutua omaan todellisuuteensa eikä suostu kohtaamaan sitä, miten asiat todella ovat, kokee tohtori olevansa kykenemätön auttamaan. Unelmassa eläminen merkitsee todellisen elämän hylkäämistä, eristäytymistä ja passiivisuutta.

Kuviteltu rakkauskohtaus on kuitenkin näytelmässä ainoa kohta, jossa ihmisten välisiä suhteita hallitsee rakkaus ja ymmärtämys. Aivan näytelmän lopussa on toinen konkreettisesti esitetty haave- tai mielikuva, tohtorin kuvitelma Marinasta, jossa Marina on terve, vapautunut ja iloinen (Po, 107-108). Sitä ennen tohtori empii, olisiko hän sittenkin kyennyt auttamaan Marinaa psykologisin keinoin, jos tämä kuitenkin oli aivan terve ja tavallinen tyttö, joka oli vain tehty hulluksi. Mielikuvassaan tohtori näkee Marinan sellaisena kuin hän voisi olla. Tohtori kiittää mielikuvansa toteamalla "Kaikki tyynni mielikuvitusta." (Po, 108). Erich Frommin mukaan psykiatrin tulisi kyetä näkemään potilaassaan hänen terveytensä, hänen todellinen olemuksensa, mahdollisuutensa terveeseen produktiiviseen olemassaoloon (Funk 1999, 64-65). Kuvitelmassaan tohtori näkee Marinan sellaisena, kuin tämä voisi olla, mahdollisen olemuksensa mukaisena, mutta mitätöidessään näkynsä hän asettuu vääristyneen todellisuuden kannalle. Näytelmän tohtori kieltää juuri tämän todellisen, mahdollisuuden siihen, epätodellisenä 'pelkkänä mielikuvituksena', siis juuri päinvastoin kuin Erich Frommin idean mukaan.

Unelmat ovat pakoa vieraantuneesta olemisesta ja sen aiheuttamasta pitkästyneisyydestä ja samalla niissä eläminen ruokkii sitä, koska se eristää ihmisiä toisistaan ja ympäristöstään entistä enemmän. Unelmat ja mielikuvat eivät ole todellisia ja sikäli ne ovat valheellisia, mutta asettuessaan vastakkain näytelmän vieraantuneen sosiaalisen todellisuuden kanssa, ne ilmentävät kuitenkin kaipuuta vieraantumattomampaan ja inhimillisempään elämään.

Szondin mukaan modernissa draamassa draaman jaettu nykyhetki on usein eräällä tapaa kadonnut. Se on relativisoitunut, hajaantunut henkilöiden sisäisen kokemuksen ajaksi (Szondi 1987, 16-17). Tämä merkitsee draaman jaetun todellisuuden hajaantumista ja sitä kautta se ilmentää henkilöiden erillisyyttä, heidän subjektiivisten maailmojensa erillisyyttä (Szondi 1987, 16-17, 45-46). *Poltetun oranssin* aika-tila on varsin pirstaleinen. Menneisyys, sen vaikutus niin eksplisiittisesti käsiteltynä kuin epäsuoremmin vaikuttavana hallitsee näytelmän nykyhetkeä. Henkilöiden muistot ja kokemukset eivät kuitenkaan synnytä yhteyttä heidän välilleen, vaan ne jäävät erillisiksi. Unelmat ovat näytelmässä ainoa tila, jossa yhteyden kaippu voi täytyä, todellisuudessa niihin sulkeutuminen kuitenkin merkitsee erillisyyttä.

2.5 Ajan ulkopuolelle

Marinan uni, jossa hän ylittää joen (ks. s. 29) on Mannerin tuotannossa tulkittu kuvaavan minuuden eheytymistä ja tietoisuuden syvenemistä (esim. Tuohimaa 1986, 47). Samaan teemaan liittyy myös Marinan toinen uni, jonka hän kertoo tohtorille heidän viimeisellä tapaamiskerrallaan:

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

Hevosta Marina kutsuu nimellä Poltettu oranssi ja sanoo, että se on hänen enkelinsä (Po, 75-76). Tohtori tulkitsee: "Hm, ehkä niinkin voi sanoa. Suojelusenkeli... siis sielu. Kun sielu on ehyt, se suojelee ihmistä." (Po, 77). Hevonen on eräs Mannerin tuotannon keskeisimpiä symboleja. *Poltetussa oranssissa* sitä kutsutaan sieluksi ja enkeliksi. Hevoset ovat Mannerin tuotannossa usein hahmoja, joilla on eräänlainen viestintuojan ominaisuus, ne liittävät konkreettista todellisuutta johonkin metafyyssiseen, toiseen todellisuuteen, toimivat välittäjinä eri maailmojen välillä liittäen yhteen henkistä ja aineellista (Hökkä 1981, 126; Hökkä 1991a, 139-140). Myös enkeli saa usein tällaisen merkityksen, se auttaa ihmistä ruumiillisuuden kautta eheytyvään minuuteen (Hökkä 1991a, 85). Tähän viittaavat myös hevosen jungilaiset animus-merkitykset, se kuvaa sielun tuntematonta, täydentävää osaa, jonka tehtävä on luoda yhteys yksilön tietoisuuden ja kollektiivisen piilotajunnan välille (Hökkä 1991a, 264). Hevonen ja enkeli kuvaavat siis minuuden puolia, jotka liittävät ihmistä luontoon, alitajuiseen, vaistoihin ja siinä olevaan tietoon.

Unen alussa Marinan ja hevosen välille syntyy yhteys, tyttö ottaa kylmettyneen varsan syliinsä ja se alkaa lämmetä ja voimistuu. Kuten uni joen ylittämisestä, tämäkin kuvaa minuuden eheytymistä. Vahvistuttuaan hevonen kuitenkin vauhkoonuu ja pakenee, herännyt tietoisuus ei kestä ympäristönsä ahtautta eikä löydä siitä itselleen paikkaa, se on kuin vauhko, palava hevonen ahtaassa huoneessa. Hevonen hyppää ulos ikkunan läpi ja putoaa kadulle. Myöhemmin Marina sanoo, että hevonen on kuollut. Mielisairaalassa hän vastaa kysymykseen, rukoileeko hän: "Rukoilen, niin kuin on opetettu mutta sillä ei ole mitään merkitystä, koska enkeli on kuollut" (Po, 104-105). Jokin Marinassa, hänen itsessään on kuollut ja yhteys on katkennut.

Matti Itkosen mukaan animus-hahmoinen hevonen on Mannerilla juuri laajentuneen tietoisuuden kuva. Se liittyy autenttiseen olemassaolon kokemukseen ja myös sen mukaiseen kokemukseen ajasta. Autenttiseen olemiseen liittyy aikakokemuksen muuttuminen, lineaaris-kronologisesta aikakäsityksestä luopuminen ja toisenlaisen aikakäsityksen omaksuminen. (Itkonen 1994, 129.) Siinä menneisyys ja tulevaisuus koetaan samanaikaisesti nykyhetkessä, aika on virtaamisen sijasta tilana, maisemana ympärillä (Itkonen 1994, 86). Nykyhetki laventuu kattamaan menneen ja tulevan, tätä

kautta voidaan saavuttaa syvempi ymmärrys maailmasta ja itsestä (Itkonen 1994, 75). Mannerilla on käsitys transsendentista ajasta, eräänlaisesta neljänestä ulottuvuudesta, jossa kaikki inhimillisesti mielletyt aikatasot, mennyt, nykyinen ja tuleva ovat samanaikaisesti läsnä (Hökkä 1991a, 147-148) Autenttisessa olemisessa ihminen kokee tämän transsendentin ajan läsnäolon, on yhteydessä siihen tilassa, jossa muisto, havainto ja tulevan ennakointi yhdistyvät (Itkonen 1994, 220). Marinalla on rajatilassa kyky esittää ilmestyksenomaisia ennustuksia tulevasta sodasta, ollessaan hulluudessaan sosiaalisen järjestyksen ulkopuolella hän on samalla siihen kuuluvan epäautenttisen aikakäsityksen ulkopuolella, lähempänä autenttisempaa aikakokemusta.

Autenttisen aikakäsityksen omaksuminen merkitsee Mannerilla myös menneisyyden kokemista osaksi itseä ja sen kautta kokonaiseksi tulemista (Itkonen 1994, 171). Sytyttäessään huoneensa palamaan Marina tulkintani mukaan haluaa hävittää menneisyytensä, sen tuskalliset muistot. Tätä ennen Marina sanoo, että hän on menettänyt toivonsa, siis uskonsa ja luottamuksensa tulevaisuuteen, siihen, että tulevaisuus olisi hänelle mahdollinen ja että se voisi tarjota jonkinlaisen muutoksen hänen tähänastiseen elämäänsä. Menetettyään toivonsa hän ei enää pysty elämään menneisyytensä kanssa. Marina menettää tajunsa sekä menneestä että tulevasta. Jouduttuaan mielisairaalaan Marina sanoo, ettei hänellä ole muistoja vaan ainoastaan nykyisyys (Po, 104).

Hävittäessään muistot menneisyydestään Marina menettää samalla sosiaalisen identiteettinsä. Sairaalassa hän sanoo, että Marina Klein kuoli tulipalossa kymmenen vuotta sitten. Hän sanoo nyt olevansa 28 vuotta vanha. Kysymykseen, onko hän siis vanhentunut yhdessä päivässä kymmenen vuotta hän vastaa "Niin, ehkä. Surusta" (Po, 103.) Objektiivinen, jaettu ja yhteisesti mitattu, aika kuuluu sosiaaliseen järjestykseen. Se on myös eräs tekijä, jonka kautta ihmisen sosiaalinen identiteetti muodostuu ja hahmottuu. Kun Marinan identiteetti hajoaa, hän menettää myös tajunsa objektiivisesta ajasta. Se, että sanoo totena vanhenneensa surusta päivässä kymmenen vuotta, kuvaa subjektiivista ajankokemusta ja käsitystä sen todellisuudesta. Kiinnikkeet sosiaalisen järjestyksen jäsentämään todellisuuteen ovat katkenneet ja Marina on vajonnut itseensä sen ulkopuolelle. Hän sanoo myös, ettei

hänellä ole vanhempia eikä muistoja (Po, 103-104). Marina sosiaalisen yhteisön jäsenenä on kuollut.

Kun tohtori kuulee Marinan sanoneen, ettei hänellä ole muistoja, hän kommentoi:

[...] Mutta siihen, ettei hänellä ole muistoja, en oikein usko. Hän fabuloi. Luulen että hän sytytti tulipalon nimenomaan herättääkseen muistoja. Mikään ei elvytä muistoja niin kuin liekit ja tuoksut. [...] (Po, 104)

Tohtorin kommentti jää selityksettä, irralliseksi ja arvoitukselliseksi. Mielestäni se vihjaa siihen, että Marina halusi herättää joitakin varhaisempia muistoja. Tuli ja tuoksut liittyvät ruumiillisiin, primäärisiin kokemuksiin ja muistoihin. Erich Frommin mukaan ihmisessä on kaipuu alkuperäiseen luontoyhteyteen, yksilötasolla kaipuu jakautumattomaan esioidipaaliseen tilaan, oseaaniseen yhteyteen äidin kanssa (Fromm 1971, 48-49). Muistot, joita Marina tohtorin mukaan tässä halusi herättää, vaikuttavat olevan juuri näitä varhaisimpia muistoja. Frommin mukaan psykoottinen ihminen on menettänyt yhteytensä ulkopuoliseen maailmaan ja täyttääkseen pakottavan tarpeensa suhteessa olemiseen pakenee muistoon oseaanisesta tilasta (Fromm 1971, 49; Fromm 1976, 25). Marinan teko on tulkittavissa juuri näin.

Erich Frommin mukaan kaipuuta oseaaniseen tilaan kuvaavat usein esimerkiksi unet tai mielikuvat syvään veteen sukeltamisesta (Fromm 1971, 49). Kun Marina ja Mikael ovat soutelemassa järvellä ja Mikael kertoo Marinalle rakastavansa tätä, Marina hyppää pelästyksissään veteen. Myöhemmin Marina pohtii tilannetta itseksensä:

Miksi minä en hukkunut silloin kun hyppäsin? Vedessä tunsin, että käsistäni kasvoi siivet, ja ne pitivät minua veden pinnalla. Siivet estivät minua ... siivet estävät minua. Minä lensin ja alhaalla oli Kyynelten järvi. Ja sitten se mies nosti minut veneeseen ja suudelmat tekivät minut ruumiilliseksi olenoksi. [...] (Po, 29)

Marina toivoo, että olisi hukkunut: hän sanoo että siivet estivät häntä hukkumasta. Tämä tilanne, jossa Marina pakenee Mikaelia veteen rinnastuu Marinan sytyttämään tulipaloon. Molemmissa Marina pakenee toista ihmistä tai yhteisöään. Sekä vesi että

tuli ovat elementtejä, jotka liittyvät primääriseen yhteyden kokemukseen, Marina pakenee ihmisiä ja ihmisten yhteyttä tuohon kokemukseen, sen lupaukseen yhteydestä ja harmoniasta. Siivet kuvaavat hengen ja järjen pyrkimyksiä⁹, Marina tuntee niiden estävän häntä vajoamasta syvemmälle veteen. Repliikkissä näkyy Marinan kamppailu häntä puoleensa vetävän oseaanisen tilan ja toisaalta järjen pyrkimysten välillä.

⁹ Suomalaisen symbolismin perinteessä siipisymboliikkaa käytetään kuvaamaan juuri idealistisia, hengen ja järjen pyrkimyksiä (Lyytikäinen 1997, 42). Näin kuva siivistä voidaan tulkita myös tässä.

3 Dialogi

3.1 Dialogin ongelmallisuus

Edellä olen esittänyt, että näytelmän henkilöt elävät toisistaan vieraantuneina ja erillisinä. Heidän suhteensa ovat etäisiä ja kylmiä. Näytelmän rakenteen tasolla tätä ilmentää se, kuinka näytelmä koostuu ikään kuin eri todellisuuksista. Näytelmän dialogissa henkilöiden erillisuus näkyy selvästi. Dialogia leimaa lähes jatkuva aggressiivinen konflikti omiin todellisuuksiinsa ja asenteisiinsa lukkiutuneiden henkilöiden välillä. Dialogi on useimmiten väittelynomaista ja syyttelevää. Henkilöillä on vaikeuksia ymmärtää toisiaan, väärinymmärtäminen ja ymmärtämättä jääminen hallitsevat dialogia, ymmärryksen ja yhteyden syntyminen on harvinaista. Tuula Hökän mukaan Mannerin näytelmien dialogi on useimmiten hallinnan ja alistamisen, ei vuorovaikutuksen kieltä (Hökkä 1991a, 109). Tämä sopii hyvin kuvaamaan myös *Poltetun oranssin* dialogia.

Draamaa pidetään olennaisesti dialogiin, verbaaliseen kommunikaatioon perustuvana taiteen ja kirjallisuuden muotona. Dialogi on draaman keskeinen ilmaisuntapa. (esim. Szondi 1987, 8-10; Evans 1977, xii; Pohjola 1986, 396-397.) Modernissa draamassa dialogi kuitenkin muuttuu problemaattiseksi (Szondi 1987, 45). Pfisterin mukaan tämä heijastaa kokemusta ihmistenvälisen kommunikaation muuttumisesta yhä ongelmallisemmaksi (Pfister 2000, 113-114). Modernin draaman dialogi kuvaa usein vieraantuneiden, solipsistisiin maailmoihiinsa eristyneiden ihmisten yrityksiä päästä dialogisiin suhteisiin, ja näiden yritysten epäonnistumista (Pfister 2000, 114).

Ehkä vahvimmin verbaalisen kommunikaation ongelmallisuutta on kuvannut absurdi teatteri (Esslin 1985, 26). Esslin mainitsee Samuel Beckettin esseen, jossa tämä kuvaa kokemusta ihmisten eristyneisyydestä, vieraantuneisuudesta ja kommunikaation mahdottomuudesta vertaamalla yritystä kommunikoida hullun puheeseen huonekaluille (Esslin 1985, 32). *Poltetussa oranssissa* on tämä sama kuva, kun Marina kertoo tohtorille lapsena puhuneensa koneille ja rakastaneensa niitä (Po, 41).

Modernissa draamassa eräs dialogin tärkeimmistä funktioista on juuri kommunikaatioyhteyden löytäminen ja ylläpitäminen. Dialogissa tulee keskeiseksi kysymys siitä, missä määrin ja millä tavoin henkilöiden on ylipäänsä mahdollista pystyä vuorovaikutukseen ja ymmärtämään toisiaan. Itse kommunikaatio, sen mahdollisuus tai mahdottomuus nousee usein dialogin tärkeimmäksi teemaksi. (Pfister 2000, 113-114.) *Poltetussa oranssissa* tämä on hyvin selvästi esillä. Kärjistyneimmillään se on tohtorin ja Marinan ensimmäisessä tapaamisessa, jossa tohtori koettaa saada yhteyttä vaikenemaan tai pelkkää nonsensekieltä puhuvaan tyttöön (Po, 21-24). Kontakti syntyy, kun tohtori puhuttelee Marinaa tytön puhumaa kieltä muistuttavalla tavalla. Hän siis luopuu oman kielensä logiikasta ja omaksuu tytön kielen logiikan, joka taas on tohtorille itselleen käsittämätön. Näin hän kuitenkin saa suostuteltua Marinan vähitellen mykkyyydestä normaalikielillä käytävään keskusteluun.

Marinan kieltäytyminen kommunikaatiosta vertautuu näytelmän muiden henkilöiden suhteisiin, kärjistymänä niistä. Esimerkiksi Amanda ja Ernest pysyvät keskusteluissa omilla kannoillaan, omiin asemiinsa lukkiutuneina ja syyttelevät keskustelukumppaniaan kommunikaation epäonnistumisesta:

Rva Klein

Olet sinäkin kummallinen. Minulla on todellinen tuska ja sinä sen kun viisastelet. Tämä on kamalaa! Hän on kauhea lapsi! Kun eilen kuuntelin oven takana, kuulin että hän kulki ympäri huonetta ja puheli itseksensä: 'Mitä tahansa voi tapahtua. Mitä tahansa voi tapahtua. Maailmaa uhkaa suuri vaara.'

Hra Klein

Kassandra.

Rva Klein

Mitä sinä sanoit?

Hra Klein

Jos hän tietää. Jotkut tietävät, eivätkä kestä sitä. Ehkä maailmaa tosiaan uhkaa suuri vaara. Kaikki varustautuvat kilpaa sotaan. Se viiksiniekka (*kiertää viiksiään*)...keisari Wilhelm! Se tahtoo sotaa, eikä kestä kauan kun Ranskakin tahtoo, ja sitten Englanti. Ja sitten

siihen sekaantuvat kaikki pienet reunavaltiot, kuka uhattuna, kuka silkasta innosta... ja sitten se on valmis, maailmansota.

Rva Klein

Vai niin. Mutta mitä se tähän kuuluu? Tyttärestähän oli puhe, eikä sodasta.

Hra Klein

Tämä on meidän henkilökohtaista sotaamme. Hän on tullut sinuun. (Po, 32-33)

Amanda syyttää Ernestiä siitä, ettei tämä ymmärrä Amandan kokemaa huolta vaan puhuu epäolennaisuuksia. Ernest taas assosioi Kassandra-myyttiin selittämättä tätä kuitenkin Amandalle, hän puhuu omia ajatuksiaan välittämättä rouvasta. Amandalle Ernestin ajatukset ovat vieraita, hän mitätöi ne keskustelun kannalta epäolennaisina. Molemmat suhtautuvat toistensa repliikkeihin kielteisesti.¹⁰ Amanda ohittaa Ernestin puheen varsinaisen sisällön vedoten puheen epäadekvaattiuteen, hän tarttuu puheen toissijaiseen sisältöön mitätöiden sillä tavoin sen ensisijaisen sisällön, sen, mitä Ernest on yrittänyt sanoa.¹¹ Tämä on Amandalle tyypillistä, hän vetoaa usein tapaan tai 'terveeseen järkeen' auktoriteettina, jonka turvin hän ohittaa ja mitätöi puhekumppaninsa. Ernest puolestaan ei juuri reagoi Amandan puheen sisältöön vaan ohittaa sen ja jatkaa omaa ajatustaan.

Ohipuhuminen, haluttomuus ja kyvyttömyys kommunikaatioon tekevät näytelmän dialogista enimmäkseen varsin monologista.¹² Henkiköt sivuuttavat tai torjuvat toistensa repliikit ja jatkavat omaa ajatustaan. He eivät anna keskustelukumppaniensa sanojen juuri vaikuttaa omiin ajatuksiinsa, toisen sanat eivät saa toista muuttamaan mieltään tai kyseenalaistamaan omaa kantaansa.

Szondin mukaan 1900-luvulla draamassa ei ollut enää uskottavaa, että eristäytyneet ihmiset olisivat avoimesti ja vapaaehtoisesti puhuneet asioitaan tavanomaisessa

¹⁰ Repliikkien suhteutumisesta toisiinsa ks. Pfister 2000, 148-152.

¹¹ Vetoaminen siihen, ettei toinen henkilö noudata kommunikaationormeja on eräs keino ohittaa hänet dialogissa, ks. Pfister 2000, 51.

¹² Dialogin dialogisuutta tai monologisuutta voidaan arvioida tutkimalla siinä tapahtuvia semanttisia suunnanmuutoksia. Mitä useampia ja radikaalimpia suunnanmuutoksia henkilön repliikeissä tapahtuu, sitä dialogisempaa dialogi on ja kääntäen. (Pfister 2000, 128-129.)

dialogissa. Sisimmissä asioissaan heille oli ominaista yksinpuhelu ja vaikeneminen. Draamassa, jossa asioita haluttiin ilmaista dialogin kautta, jossa dialogia haluttiin käyttää ilmaisumuotona, oli draaman henkilöt tavalla tai toisella pakotettava dialogiin. Oli luotava tilanne, joka pakotti henkilöt puhumaan ja paljastamaan itsensä. Tällaisessa tilanteessa jokin ulkoapäin vaikuttava voima saattaa sulkeutuneet ja dialogiin kykenemättömät henkilöt umpioistaan kohtaamaan toisensa. (Szondi 1987, 58.)

Poltetussa oranssissa kaikki henkilöt (vastaanottoapulaista lukuun ottamatta) joutuvat omalla tavallaan tilanteeseen, joka pakottaa heidät puhumaan avoimemmin kuin normaalisti. Marinan kohdalla kyse on psykiatrisesta hoitotilanteesta, jossa tohtori suostuttelee Marinan avautumaan ja paljastamaan sisimpänsä. Tohtorin ja Marinan dialogi on valtaosin yksisuuntaista, tohtori kysyy ja Marina vastaa hänen kysymyksiinsä (ks. esim. Po, 37-40). Tilanne kuitenkin muuttuu silloin, kun Marina kertoo tohtorille rakastavansa tätä (Po, 52). Marinan rakkaudentarpeen edessä tohtori joutuu hetkittäin roolinsa ulkopuolelle, jolloin asetelma muuttuu dialogisemmaksi.

Marina

En voi sille mitään (*kuiskaa intensiivisesti*), että rakastan teitä.

Tohtori

Joutavia! Olisitte aivan yhtä hyvin voinut rakastua johonkin toiseen.

Marina

(*tyynesti ja vakavasti*) Mutta minä en rakastunut kehenkään toiseen.

Tohtori

Tuo on sydämen hulluutta. Teidän pitää parantua siitä.

Marina

En tahdo parantua.

Tohtori

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

Marina

Kuinka te voitte puhua noin?

[...]

Tohtori

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

Marina

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

Tohtori

Rottia?

Marina

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

Tohtori

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

Tohtori joutuu vaikeuksiin Marinan rakkaudentunnustuksen edessä. Se on sopimatonta, se ylittää sosiaalisen tilanteen sovitut normit. Tohtori mitätöi rakkaudentunnustuksen vetoamalla siihen, että se on sydämen hulluutta, hän siis torjuu sen järjettömänä, yleisesti hyväksytyyn vastaisena. Tohtori yrittää normalisoida tilannetta esittämällä Marinalle, että tämän pitäisi rakastua johonkin kaupungin naimattomista nuorista miehistä, siis rakastua sosiaalisesti hyväksyttävällä ja sopivalla tavalla. Marinan rakastuminen vaatii kuitenkin tohtoria roolinsa takaa esiin henkilönä. Hän ei hyväksy tohtorin vastausta vaan syyttää tätä epäaitoudesta ja uskottelusta, siitä että tohtori yrittää vaientaa häntä vetoamalla yleiseen auktoriteettiin. Tohtori joutuu myöntymään, hän vastaa Marinalle nyt paljastaen sen, mitä todella ajattelee.

Näytelmän lopussa Marinan hoidon epäonnistuminen saattaa tohtorin tilanteeseen, jossa hän myös menettää roolinsa tuen, joutuu sen ulkopuolelle ja paljastaa keskustelussa omia näkemyksiään ja henkilökohtaista menneisyyttään.

Marinan sairastuminen aiheuttaa myös hänen vanhemmilleen tilanteen, joka on heille epätavallinen ja jossa he joutuvat vastakkain sellaisten asioiden kanssa, joista he eivät normaalisti puhuisi. Keskustellessaan Marinan sairaudesta he johtuvat keskustelemaan suhteestaan, siitä mitä ajattelevat toisistaan ja Marinasta. (Po, 31-36). He puhuvat asioista, jotka eivät ole jokapäiväisiä ja sovinnaisuuden piirissä.

Henkilöiden puheesta saa sen vaikutelman, että he puhuvat oltuaan kauan vaiti (ks. Szondi 1987, 59). Marinan kohdalla tämä on konkreettista, mutta myös sama välittyy myös muista henkilöistä. Dialogissa oleminen ei ole heille itsestäänselvää, vaan he puhuvat toisilleen varautuneesti ja paljastavat itseään ja ajatuksiaan vastentahtoisesti. Dialogin aggressiivisuus ja hyökkäävyys on tulkittavissa myös henkilöiden yrityksiksi päästä toistensa sulkeutuneen monologisuuden läpi.

Eniten näytelmän henkilöistä tulee kuitenkin esille heidän varsinaisissa yksinpuheluissaan (ts. silloin kun he ovat tai olettavat olevansa yksin ks. Pfister 2000, 127). Yksinpuheluita on Marinalla ja tohtorilla. Yksinpuhelun käyttäminen on draamassa yleensä viittaus siihen, ettei henkilö voi tai halua syystä tai toisesta sanoa sanottavaansa muiden läsnäollessa (Pfister 2000, 134). *Poltetussa oranssissa* Marina ja tohtori tuovat yksinpuheluissaan vapaammin esille omia ajatuksiaan, omaa itseään jota he muiden läsnäollessa pyrkivät peittäen suojelemaan. Marinalla on yksi varsinainen pitkä yksinpuhelu (Po, 29). Se on vuodentakaisen tapahtuman, hänen kokemansa raiskauksen, reflektiota. Analysoidessaan Tsehovin *Kolmea sisarta* Szondi huomauttaa, että siinä, toisin kuin aiemmassa draamassa yksinpuheluiden lähde ei ollut ulkoisessa tilanteessa, vaan itse subjektissa (Szondi 1987, 20). Myös Marinan yksinpuhelu on hänen sisäisen kokemuksensa reflektiota.

Marinan yksinpuhelu päättyy hänen vanhempiensa saapuessa paikalle. He kuulevat Marinan viimeiset sanat, jotka hän lausuu peilin edessä kysyen "Ruumis? Vai sielu?" (Po, 29). Amanda pyytää Marinaa toistamaan hänelle saman, mitä juuri sanoi peilille, mutta Marina vastaa hänelle nonsensekielellä (Po, 30). Asetelmassa korostuu yksinpuhelun ja dialogin ero: peilille Marina voi puhua, mutta toiselle ihmiselle, vanhemmilleen, ei. Hän ei pysty tai halua olla dialogissa heidän kanssaan. Se, että

hän vastaa vanhemmilleen nonsensekielellä, alleviivaa kommunikaation mahdottomuutta.

Tohtori lausuu yksin jäätyään sen, mitä hän todella ajattelee, mitä hän ei voi ammattinsa roolin rajoissa sanoa. Muiden henkilöiden seurassa hän puhuu psykiatrina, lukuun ottamatta kohtia, joissa tähän rooliin tulee murtuma: Marinan tunnustaessa rakkautensa ja lopussa kokiessaan syyllisyyttä epäonnistuttuaan tytön parantamisessa. Vasta yksinpuheluissaan hän kuitenkin paljastaa eniten ajatuksiaan ihmisenä ja esittää myös rohkeimmin kyseenalaistavia ajatuksiaan (ks. esim. Po, 107-109).

3.2 Sosiaalisen kielen ja sisäisyyden kielen ero

Yksinpuheluissa ja dialogiin upotetuissa monologisissa jaksoissa näytelmän henkilöiden käyttämä kieli on tyyllisestään ylevämpää, moniulotteisempaa ja lyyrisempää kuin varsinaisessa dialogissa, jota leimaa usein kliseisyys ja banaalius. Näytelmän kielen tyylliset rekisterit vaihtelevat jyrkästi. Nämä vaihtelut osoittavat eroa sosiaalisessa todellisuudessa elävän ihmisen ja toisaalta ihmisen sisäisyyden välillä.

Ihmisen sisäisen todellisuuden ja ulkoisen sosiaalisen todellisuuden välinen jyrkkä ristiriita näkyy selvänä 1900-luvun draamassa. Gareth Lloyd Evansin mukaan tämä heijastaa modernin ihmisen kokemusta siitä, että hänen on tehtävä valinta kahden erilaisen olemassaolemisen ja kommunikaatiotavan välillä, joko sosiaaliseen todellisuuteen osallistuvana ja vaikuttavana olemisen tai omaan sisäisyyteensä ja sen reflektioon kääntyneenä olemisen (Evans 1977, 21-22). Draamassa tämä näkyy kielen jakautumisessa poettisen 'sisäisyyden kielen' ja toisaalta proosallisen kielen välille. Proosallinen kieli käsitetään yleensä normaaliksi, siksi jokapäiväiseksi kieleksi, jolla ilmaistaan aktuaalisia asioita, arkikieleksi. Proosan kieli kirjallisena kielenä on siis samaistettu normaalin puhekielen kanssa. Prosaallista kieltä käytetään draamassa kuvaamaan henkilöitä sosiaalisen yhteisön jäseninä. (Evans 1977, 21.) Toisaalta poettinen kieli mielletään ihmisen sisäisyyden, sisäänpäin kääntymisen ja yksityisen

kokemuksen kieleksi (Evans 1977, 21-22). Samalla se on arkitodellisuuden ylittämisen, sitä korkeampien todellisuuden tasojen saavuttamisen, reaalityodellisuuden ylittävien totuuksien tavoittamisen kieltä (Evans 1977, 24-25).

Tämä erottelu tuodaan näytelmässä esiin myös sen sisäisen kommunikaatorakenteen tasolla. Näytelmän alussa, tohtorin ja Amandan välillä käydyssä keskustelussa tohtori loukkaa Amandaa nimittämällä arvostaan tarkkaa rouvaa karvarin akaksi ja yrittää sitten korjata tilannetta sanoen:

[...] Mutta ei pidä pahastua. Minä vain olen elänyt niin kauan hullujen kanssa, että olen tottunut sanomaan mitä ajattelen.

Rva Klein

Eletäänkö sillä tavalla hullujen kanssa?

Tohtori

Hekin aina sanovat minulle, mitä ajattelevat, lukuunottamatta hyvin sulkeutuneita potilaita jotka eivät sano mitään. Mutta muut - suoraa informaatiota. Siinä mielessä hullujen maailma on parempi kuin tämä normaali. Normaalimaailmassa ihmiset puhuvat kauniisti ja ajattelevat rumasti, kulkevat ja punovat juonia, hautovat valheita, pieniä likaisia verukkeita, tuumivat yhtä, sanovat toista. Hullujen maailma on paljon puhtaampi. (Po, 8)

Tohtori tekee eron hullujen maailman ja normaalimaailman välille. Se, että sanoo sen mitä ajattelee, on siis virhe normaalimaailmassa. Hullut elävät normaalimaailman sosiaalisen todellisuuden sääntöjen, sovinnainten ja valheellisten tapojen ulkopuolella ja ovat vapaampia sanomaan sen, mitä ajattelevat. Sosiaalisessa todellisuudessa elävän ihmisen ja toisaalta ihmisen omien ajatusten välillä on ristiriita, jota ei kokonaan oman todellisuutensa vallassa elävillä hulluilla taas ole. Normaali ihminen on siis jakautunut kahtaalle, hullut taas ovat ikään kuin viattomampia ja tässä mielessä myös todellisemmin ihmisiä.

Marinan nonsense on äärimmäisen subjektiivista, sosiaalisen järjestyksen ja sen kommunikaatiosuhteiden hylkäämisen kieltä. Ensimmäisellä hoitokerralla tohtori pyytää Marinaa kirjoittamaan jotain saadakseen hänet kommunikoimaan normaalikielellä (Po, 23-25). Marina kirjoittaa nonsense-runon, jonka luettuaan

tohtori kommentoi: “Erehdyin, hän kirjoittaa juuri mitä ajattelee ja luoja tietnee, mitä hän ajattelee.”(Po, 25). Tässä toistuu ajatus hullun puheen totuudellisuudesta, mutta nyt puhe on käsittämätöntä, nonsensea. Näytelmän lopussa, keskustellessaan apulaisensa kanssa Marinan kirjoittamasta runosta tohtori sanoo, että hulluudessa on myös paljon kauneutta (Po, 102). Hän siteeraa erästä Hölderlinin nonsense-runoa, jonka tämä kirjoitti sairastuttuaan skitsofreniaan, kommentoiden, “[h]ullut runoilijat ovat elämän kukka, sen täyteläisin teriö” (Po, 102-103). Marina rinnastuu saksalaiseen romantiikan ajan runoilijaan. Hölderlinin lyriikalle ovat ominaisia muunmuassa pyrkimys välittömään luonnontunteeseen, kokemus sosiaalisen todellisuuden haavoittavuudesta ja romantiikan pyrkimys ideaalin saavuttamiseen (Koskimies 1964, 198-200). Hänen runoilijankehityksensä johti yhä vapaamuotoisemmaksi ja sisäistyneemmiksi käyvistä maagis-mystisistä epifanioista kohti mielen ja kielen hajoamista, parantumaton skitsofreniaa ja erakoitumista (Koskimies 1964, 201). Hölderlinin rinnastuminen Marinaan avaa tulkinnan, jossa kielen hajoaminen ja sosiaalisen järjestyksen ulkopuolelle astuminen liittyvät sekä mielisairauteen että syvemmän totuuden tavoitteluun, kuin normaalikielillä pystyy tavoittamaan, kielen metaforisuuden ja representoiisuuden yli kurottamista.

Marinan kirjoittaessa tohtori pyytää vastaanottoapulaista tuomaan luettavakseen Sanakirjan. Kohtaan on parenteesissa merkitty, että tohtorin tutkiessa Sanakirjaa ja Marinan kirjoittaessa, taustalla olevalle seinälle heijastetaan skitsofreenikkojen ja surrealistien tekemiä maalauksia, esimerkiksi Salvador Dalin ‘pehmeitä konstruktioita’. (Po, 24.) Kohdassa syntyy selvä vastakkainasettelu Marinan nonsensekielen ja merkitsevän, tässä merkitykseltään korostuneesti normitetun kielen välille. Viittaus surrealisteihin taustalle heijastettavissa kuvissa avaa tulkinnallisen yhteyden surrealistien ohjelmaan, jossa eräs pyrkimys oli ylittää sosiaalisesti normitettu arkitodellisuus ja etsiä autenttisempaa todellisuutta unen, alitajunnan ja yleensä irrationaalisen alueelta (Esslin 1985, 378). Marinan nonsense vertautuu tähän, kokemukseen sosiaalisen todellisuuden mielettömyydestä ja pyrkimykseen löytää mielekkäämpi olemisen ja ilmaisun tapa sen ulkopuolelta.

Näytelmän vahvimmin sosiaalisen todellisuuden järjestystä edustavat henkilöt, Amanda ja vastaanottoapulainen suhtautuvat runouden ja yleensä taiteen kieleen

torjuvasti ja vähätellen. Mainitessaan tyttärensä runot Amanda sanoo polttaneensa kaikki töherrykset (Po, 16). Mielisairaalassa Marina kirjoittaa tohtorille runon, mistä vastaanottoapulainen nuhtelee häntä sanoen, ettei tohtorille sovi kirjoittaa kaikenlaista roskaa (Po, 102). Tohtorin esittäessä, että taiteilija näkee todellisuuden selvemmin kuin tiedemies, vastaanottoapulainen kommentoi, että taiteilijat ovat huikentelevaisia (Po, 106-107).

Sekä viitteet surrealismiin että runouden ja taiteen kieleen sekä hullujen kieleen viittaavat kohti sisäisyyteen kääntymistä vaihtoehtona sosiaaliselle todellisuudelle ja siinä hyväksytylle ja jaetulle tavalle nähdä maailmaa. Siihen liittyy merkitys autenttisemmasta todellisuudesta, tavasta olla ja ymmärtää todellisuutta.

3.3 Vallan kieli

Näytelmässä suhtautuminen kieleen ilmaisun ja kommunikaation välineenä on lähellä absurdin teatterin teemoja. Martin Esslin kirjoittaa, kuinka absurdi teatteri pyrkii esittämään arkikielen itsestänselvyyden valheelliseksi (Esslin 1985, 348 ja 407-409). Kielen nähtiin kantavan mukanaan järjestystä, joka oli modernisaatiossa tyhjentyneet merkityksistä, muuttunut ontoksi ja kuolleeksi (Esslin 1985, 348). Arkikielen koettiin sitovan yksilö vieraantuneen porvarillisen yhteiskunnan järjestykseen, muokkaavan hänen tapansa havaita ja ymmärtää maailmaa tämän järjestyksen normien mukaisesti. Toisin sanoen sen nähtiin olevan sidoksissa tässä yhteiskunnassa hallitseviin ideologioihin ja pyrkimyksiin niiden kautta muokata ja määrätä yksilöä. (Esslin 1985, 407-409) Massakommunikaatio, laajamittainen propaganda ja mainonta synnyttivät epäluuloa objektiivisena ja neutraalina pidettävää kieltä kohtaan. Moderni kielen filosofia sekä syvyyspsykologia ja psykoanalyysi asettivat kyseenalaisiksi sekä subjektin että kielen rationaalisuuden ja läpinäkyvyyden. Normaalikielen nähtiin pyrkivän pikemminkin peittämään kuin paljastamaan todellisuutta. (Esslin 1985, 408-409.)

Poltetussa oranssissa tähän viitataan suoraan myös näytelmän sisäisen kommunikaatorakenteen tasolla. Tohtorilla on muutamia repliikkejä, joissa hän

kritisoi porvarillisten ideologioiden ihmisiä tyypistävä, mekanisoivaa ja taannuttavaa vaikutusta. Näytelmän ensimmäisessä kohtauksessa tohtori selittää Amandalle Marinan nonsense-puhetta tulkiten sitä ilmaukseksi sielun taantumisen primitiiviselle tasolle, kuten lapsella tai villillä, sairaalla tai kehityksessään häiriintyneellä (Po, 18). Sitten hän jatkaa verraten tällaista kieltä tulevaisuuden koneenkaltaisten ihmisten kieleen:

Tämä on kuitenkin kiehtova alue ja minä ennustan että ennen pitkää, ihmismielen mekanisoituessa ja köyhtyessä, saamme vielä maailmanlaajuisen glossolaalisen kirjallisuuden. Nyt on jo olemassa kirjateollisuutta, sitten saadaan kirjainteollisuutta, sanottakoon sitä sitten vaikka pupuismiksi. (Po, 18)

Ihmismielen mekanisoitumisella ja köyhtymisellä tohtori tarkoittaa vieraantumisen kehitystä. Ihminen vieraantuu itsestään ulkoapäin ohjautuvaksi, koneenkaltaiseksi. Pupuismi muistuttaa populismista muuttaen sen merkitystä kuvalla nopeasti lisääntyvästä eläinlaumasta, joukosta toisiaan muistuttavia kaneja. Tohtori näkee tulevaisuudessa massojen taantumisen, teollisuus tuottaa liukuhihnalta sisällyksettömiä, merkityksettömiä merkkejä. Myöhemmin tohtori syyttää kasvatusta, koulutusta ja massakommunikaatiota ihmisten ajattelun latistamisesta, taannuttamisesta ja manipuloinnista:

[...] Ja mikä on saanut aikaan tämän kömpelön ja lattean muutoksen ihmisen ajattelussa? Yksituumainen kasvatusta, ahdas valistus. Kansakoulu, sanomalehdet, radio, sellainen pikku raukka kidekone. Jonakin päivänä tulee lisäksi kuva, minä olen aivan varma, että ne jonain päivänä pystyvät lähettämään kuvia enemmän tai vähemmän alkeellisiin vastaanottolaitteisiin -keksitään puhuva kuvalaatikko- ja sieltä sitten tulee kuvia kuin paperirosseja tupakka-askista - taso suunnilleen sellaista kuin ne kuvat olisi tarkoitettu kymmenvuotiaille ja siitä alaspäin. Ja sitten se on valmista, yleinen ja helppokäyttöinen tyhmyys - jokainen tai lähes jokainen saadaan tahtomaan mitä hyvänsä: huulimaalia, aspiriinia, lavemangia, kartonkia, kortonkia, isänmaallista sotaa [...] (Po, 49-50)

Tohtori näkee yhteiskunnan vaikutuksen yksilöön kuihduttavana ja tyypistävänä. Yhteiskunnalliset ideologiat rajoittavat ja köyhdyttävät ihmisten ajattelua. Hän

ennustaa myös ohimennen television keksimisen ja sen kautta tapahtuvan laajoille yleisöille suunnatun mainonnan ja manipulaation.

Tohtorin elitismi ei jää näytelmässä kritiikittä. Hänen sivistyneisyytensä ja tiedostavuutensa paljastuu todellisuudessa melko ontoksi. Niistä ei ole lopulta apua Marinalle eikä myöskään tohtorille itselleen.

Tohtori ei pysty myöskään kommunikoimaan tietämystään näytelmän muille henkilöille, eikä sillä sen vuoksi ole näiden kannalta merkitystä. Tohtorin oppineisuus päinvastoin synnyttää kuilun hänen ja muiden henkilöiden välille, mikä näkyy dialogissa heidän diskurssiensa erilaisuutena. Näytelmän muut henkilöt eivät ymmärrä tohtorin käyttämää tieteellistä kieltä, vaan joutuvat jatkuvasti kysymään tältä selitystä. Esimerkiksi näytelmän alussa Amandalla on vaikeuksia ymmärtää tohtoria:

Rva Klein

Jos tohtori kuitenkin selittäisi, mitä se skitsofrenia on.

Tohtori

Ah, se on hyvin laaja käsite, ei sitä voi yhtenä iltana selittää. Ja milloin minä olen sanonut että se on skitsofreniaa? Kai pikemminkin hebefreniaa -

Rva Klein

(*alkaa tuskastua*) No mutta hebefrenia sitten? Mitä se on?

Tohtori

(*alkaa myös tuskastua*) Mitä se on ja mitä se on. Te kysytte koko ajan kuin katkismus, mitä se on, ja sitten kun selitän, ette kuitenkaan ole tyytyväinen.

Rva Klein

Niin, kun tohtori aina selittää niin vaikeasti. (Po, 18-19)

Tohtorin käyttämät termit eivät sano Amandalle mitään. Ne eivät kerro hänelle, mistä on kysymys. Amanda ei ymmärrä myöskään tohtorin selittäessä, koko hänen tieteellinen kielensä ja ajattelutapansa on Amandalle vieras. Diskurssien erilaisuuden vuoksi kieli pikemminkin erottaa kuin yhdistää heitä.

Toisaalta diskurssien erilaisuudesta avautuu näytelmässä myös se merkitys, että jos jokin vaikuttaa järjettömältä, kyse voikin olla kuulijan kyvyttömyydestä ymmärtää. Keskustellessaan Amandan kanssa tohtori käyttää saksankielistä sitaattia, jota Amanda ei ymmärrä vaan sanoo, että tohtori puhuu kuin Marina tarkoittaen tytön käyttämää nonsense-kieltä (Po, 18). Amandan näkökulmasta Marinan oma kieli ja tohtorin saksa tai tieteelliset termit ovat yhtäläillä nonsensea. Rinnastuksessa on viittaus Amandan kyvyttömyyteen ymmärtää, siihen että hän syyttäessään tyttärtään järjettömyydestä on itse ymmärtämiskyvyltään vaillinainen. Toisaalta, jos hullu ja psykiatri puhuvat molemmat käsittämättömiä, heidät erottaa tässä vain erilainen asema yhteisön sosiaalisessa hierarkiassa. Tohtorin sosiaalisen aseman vuoksi hänen puhumansa nonsense saa muut henkilöt tuntemaan alemmuutta, tohtorin puheen vieraus muille henkilöille antaa tohtorille valta-aseman näihin nähden. Marinan nonsense ja sen vieraus puolestaan marginalisoivat hänet.

Tieteeseen ja sen kieleen kohdistuva kritiikki tulee näytelmässä suorimmin esiin viimeisessä kohtauksessa, tohtorin suusta tämän petyttyä Marinan hoidon epäonnistumiseen. Käy ilmi, ettei tohtori juurikaan usko tieteeseen ja sen mahdollisuuksiin. Kohtauksen alussa hän vastaa vastaanottoapulaiselle tämän moitittua häntä epätieteellisistä mielipiteistä:

Tohtori

Kun te tietäisitte, kuinka tuo 'tieteellinen' on yliarvioitu. Emmehän me mistään mitään tiedä, ja tuo niinsanottu tiede on usein kaavamaisinta ja ennakkoluuloisinta kaikesta. [...] (Po, 91)

Tohtori ilmaisee vahvoin sanoin epäilyksensä tiedettä ja sen arvovaltaa kohtaan. Hänen kritiikkinsä kohdistuu tieteen muodollisuuteen ja konventionaalisuuteen. Tohtori kritisoi tiedettä myös siitä, että se hajottaa kohteensa osiin ja menettää siinä ymmärryksen siitä kokonaisuutena:

Tohtori

Katsokaas, ihmisessä on pehmeintä ja syvintä hänen ihonsa, se antaa vastauksen kaikkeen. Tieteen virhe on siinä, että se pirstoaa kuoren ja hajottaa kokonaisuuden osiksi. Me tiedämme yhä enemmän yhä vähemmästä ja vähemmästä, tieteen suunta on nykyään sellainen. (Po, 106)

Pirstomalla asiat ja irrottamalla ne yhteyksistään tiede itse asiassa tuhoaa sen, mitä se pyrkii ymmärtämään. Samanlaista kritiikkiä esittää myös Erich Fromm. Tiede tarjoaa spesifejä selityksiä kapeilla erityisaloilla, mutta samalla hämärtyy näkemys kokonaisuudesta (Fromm 1976, 208-209). Ongelmat liudentuvat erillisiksi detaljeiksi, joilla on omat spesialistinsa. Tämä aiheuttaa sen, että ihmiset lakkaavat luottamasta omaan ajattelukykyynsä ja luopuvat ajattelemasta ongelmia, jotka hänen kannaltaan ovat merkityksellisiä. Tämä osaltaan lamauttaa ihmisten kriittistä ajattelua, ongelmassa vedotaan alojen auktoriteetteihin, ihmiset eivät usko kykenevänsä ymmärtämään asioita, lannistuvat eivätkä uskalla enää itse ajatella ja ratkaista. (Fromm 1976, 209.)

Toisen näytöksen viimeisessä kohtauksessa Marina syyttää tohtoria siitä, että tämä vain valehtelee ja lupaa parantaa sielun, vaikkei itse asiassa usko edes sielun olemassaoloon (Po, 67). Epäsuorasti tohtori myöntää viimeisessä kohtauksessa Marinan syytökset, vaikkei hän voi niitä potilaalle eikä tämän vanhemmille myöntää, vastaanottoapulaisen seurassa hän voi lausua julki sen, ettei hän lopulta usko harjoittamaansa tieteeseen. Tieteen vastakohtaksi tohtori asettaa taiteen tavan ymmärtää maailmaa, taiteilija näkee asioiden pinnan ja sitä myöden niiden kokonaisuuden ja löytää ne, niiden totuuden. Hän sanoo joskus katuvansa sitä, että nuorena muuttui.

Tohtori

[...] (*Enemmän itsekseen kuin hoitajalle*) Joskus olen katunut sitä että silloin nuorena muutuin... Toisten mielestä minusta ei ollut yhtään mihinkään, mutta itse tein koko ajan uusia löytöjä. Heittäydyin ruuhon maate ja...

Apulainen

(*hiukan ivallisesti*) Ja näitte kokonaisuuden?

Tohtori

Ei. Näin ruuhon. Ymmärsin puita. Veden sai sanomaan mitä tahansa. Maailma oli läheinen ja järjestyksessä. Nyt olen sen menettänyt. Minä olin jonkinlainen botanistin ja taiteilijan yhdistelmä, olin onnellinen. - Katsokaas, taiteilija, joka ottaa kaikesta vain ihon ja kukan, löytää aina; me psykologit menetämme juuri sen mitä etsimme. (Po, 106-107)

Tiede näyttäytyy kaavoittuneena, steriilin rationaalisuuden hallitsemana, se ei voi tavoittaa asioita, koska se ei pysty näkemään kokonaisuuksia. Ironista on se, että tohtori kritisoi tiedettä sen kaavamaisuudesta, kokonaisnäkemysten kustannuksella tapahtuvasta analyttisuudesta ja konventionaalisuudesta ja samalla hän itse syyllistyy psykiatrina juuri näihin. Tohtori on sidottu siihen, johon hän ei usko ja jota vastaan hän puheissaan hyökkää.

Marinan vanhempien ollessa paikalla tohtori ei ilmaise epäuskoaan. Hän ei myönnä heille epäonnistumisestaan, vaan korostaa auktoriteettiasemaansa käyttämällä tahallaan hämäriä tieteellisiä sanoja.

Rva Klein

Hyvä Jumala, sanokaa minulle mikä hänellä on! Mikä hänet on tehnyt tuollaiseksi?

Tohtori

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

Amandan huudahdus "Hyvä Jumala" hahmottuu myös tohtorille esitetyksi puhutteluksi. Tohtori on Amandalle jumalan kaltainen auktoriteetti, jonka hän odottaa selvittävän tilanteen, tarjoavan tieteellisen selityksen sille, minkä Amanda kokee oudoksi ja pelottavaksi. Tohtori puolestaan vetäytyy vastuusta hämmentämällä rouvaa tälle käsittämättömillä termeillä. Tosin hän myös kyseenalaistaa selityksen hyödyllisyyden.

Hoidon epäonnistumisesta tohtori kuitenkin syyttää Marinaa itseään, sitä, että tämä rakastui tohtoriin:

Tohtori

Minä yritin, enkä onnistunut. Siinä oli eräs suuri este, tyttö itse. kaikki tunteensa, jotka olivat jääneet kiinni äitiin, isään, enoon, opettajaan, lapsenhoitajaan ja imettäjäänkin kukaties, hän siirsi minuun ja järkyttyi kovasti, kun en toiminut niin kuin rakastettu vaan niin kuin

joku kurja auktoriteetti... niin kuin nuo vanhat auktoriteettirakastetut, jotka olivat haavoittaneet häntä... Näitte itse että hän on rakastunut...hän melkein kosi minua. Eikä se ollut ensimmäinen kerta. Mitä siinä sitten voi tehdä? Enhän voi mennä naimisiin hänen kanssaan. En voi auttaa häntä enää psykologisin keinoin, vain ruiskeilla. Kollegani sairaalassa auttavat häntä nyt parhaiten. (Po, 98)

Kuten Sinikka Tuohimaa tutkimuksessaan huomauttaa, Marinan rakastumisessa on kyse normaalista transferenssista (Tuohimaa 1994, 77). Tohtori on kuitenkin kyvytön vastaamaan tähän. Erich Frommin mukaan transferenssi psykoanalyysissa on eräs vieraantumisen muoto, jossa henkilö siirtää kaiken voimansa, rakkautensa ja ajattelukykyänsä johonkin itsensä ulkopuoliseen autoritäärisen objektiin, 'maagiseen auttajaan', tässä tapauksessa analyttikkoon (Fromm 1976, 154-155; Funk 1999, 64-65). Analyttikon pitäisi pystyä purkamaan syntynyt asetelma ja ohjaamaan potilasta kohti produktiivista asennoitumista (Funk 1999, 65). Näytelmän tohtori ei kuitenkaan pysty tähän, syynä on hänen oma vieraantuneisuutensa (ks. s. 21-22). Frommin mukaan analyttikon pitäisi kyetä suhtautumaan potilaaseen rakastavasti: ymmärtävästi ja empaattisesti, ei rationalisoimalla tämän ongelmia (Funk 1999, 65). Tähän pystyäkseen hänen on tunnistettava oma vieraantuneisuutensa ja pyrittävä asennoitumaan potilaaseen toisin (Funk 1999, 64). Näytelmän tohtori on tässä mielessä kyvytön, hän ei tunnista omaa vieraantuneisuuttaan. Hänellä on tietoa, muttei myötäelämisen ja rakastamisen kykyä, jota vailla Marina on ja jota hän kaipaisi parantuakseen. Esimerkiksi Marinan kertomukseen väkisinmakaamisesta tohtori suhtautuu myötätunnottomasti ja ilman osanottoa, kommentoiden myöhemmin, ettei terve tyttö voi luhistua yhdestä päällekkarkauksesta (Po, 50). Marinan rakkaudentunnustukseen tohtori suhtautuu karkean torjuvasti nimittäen tyttöä hulluksi (Po, 52).

Tohtorin torjuttua Marinan tämä syyttää häntä juuri vallankäytöstä, samasta jota hän kokee kaikkialla ympärillään:

Marina

[...] Ja koska haluatte pakottaa minua.

Tohtori

Miksi minä haluaisin pakottaa teitä?

Marina

Että olisin kokonaan vallassanne.

Tohtori

Miksi minä sitä haluaisin?

Marina

Sitä minä en tiedä. Mutta kaikki haluavat. Isä. Äiti. Opettaja... silloin kun kävin koulua.(*Empien*) Mikael. Kaikki.

Tohtori

En ole isänne enkä äitinne enkä opettajanne. Haluan auttaa teitä.

Marina

Niin kaikki sanovat. He luulevat että haluavat auttaa, mutta he haluavatkin jotain muuta. Valtaa. (Po, 64-65)

Marina kokee, että tohtori haluaa hallita ja pakottaa häntä, saada hänet sopeutumaan. Tohtori on lähestynyt Marinaa ymmärtäväisesti ja ystävällisesti sanoen haluavansa auttaa häntä, mutta hän ei kuitenkaan pysty tarjoamaan Marinalle sitä, mitä tämä kaipaa. Marina kaipaa rakkautta ja rakastavaa suhdetta toiseen ihmiseen, mutta tohtori edustaa roolinsa kautta yhteiskuntaa ja sen järjestystä. Hän yrittää palauttaa Marinan tähän järjestykseen, sen normien mukaiseen olemiseen, mikä kuitenkin juuri on ollut Marinalle mahdotonta ja aiheuttanut hänen sairastumisensa.

Marinan rakkauden tarpeen ja tohtorin ammatillisen roolin mukaisen muodollisuuden välinen ristiriita on paljaimmillaan, kun Marinaa tuodaan vastaanotolle hänen syytettyä tulipalon:

Rva Klein

Ottakaa hänet sairaalaan, kotona häntä ei voi enää pitää. Minä en kestä hänen kanssaan enää hetkeäkään.

Marina

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

Tohtori

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

Marina

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

Tohtori

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

Marina

(lankeaa tohtorin eteen polvilleen ja syleilee hänen jalkojaan. Kuiskaa intensiivisesti) Ottakaa minut! Ottakaa minut! (Po, 92)

Marinan tuskainen rakkauden ja yhteyden kaipuu, hänen rakkaudentarpeensa kohtaa tässä tohtorin aseman yhteiskuntajärjestyksen mukaisessa roolissaan. Marinan haavoittunut, paljas ja tarvitseva inhimillisyyden kohtaa sosiaalisen todellisuuden institutionaalisen järjestyksen. Marina ja tohtori puhuvat aivan eri tasoilla: Marina rukoilee tohtoria ottaman hänet itselleen, rakastetukseen ja vaimokseen. Tohtori lupaa ottaa hänet, mutta sairaalaan. Hän vastaa Marinalle institutionalisoidun järjestyksen tasolla. Tätä korostaa se, että tohtori sanoo, että tohtori puhuu osastoista ja siitä, ettei Marina voi päästä hänen osastolleen, koska hän on miesten puolella. Tohtori vetoaa institutionaalisiin ja yhteiskunnallisiin sääntöihin, kuten toisessakin repliikissään. Tohtorin ilmaus 'miesten puolella' on tulkittavissa näytelmän ulkoisen kommunikaatorakenteen tasolla myös ironiseksi viittaukseksi siihen, että tohtori edustaa miehistä, patriarkaalista yhteiskuntajärjestystä. Marina vastaus tohtorille on epätoivoinen rukous, jossa hänen rakkaudentarpeensa sekoittuu sosiaalisten sääntöjen ja roolien vaatimuksiin. Marinan sanat ovat tulkittavissa pyynnöksi saada sosiaalinen rooli, jossa hän voisi olla hyväksytty, ja jossa hän voisi saada olla yhteydessä tohtoriin. Marina sanat kuvaavat myös sitä, että tämän roolin ottaminen on mieheksi pukeutumista, miehisen järjestyksen mukaisen roolin päälle pukemista. Pyynnön paradoksaalisuus kuvaa tämän mahdottomuutta.

Parenteesissa tohtori on ohjattu toimimaan tahdottomasti ja mekaanisesti. Tämä viittaa hänen vieraantuneisuuteensa, hän toimii sosiaalisten sääntöjen pikemmin kuin oman itsensä mukaan. Aivan näytelmän lopussa tohtori yksin jäätyään reflektoi tapahtunutta:

Tohtori

(*selaa papereitaan, puhelee itsekseen*) Ottakaa minut! hän rukoili, -ottakaa minut! Ei hämäästi eikä vihjaillen, vaan tuskaisesti, avoimesti, niin kuin ahdistunut naisensydän huutaa miestänsä. Hän syleili jalkojani, niin kuin lapsena oli syleilty kaminaa... [...]. (Po, 107)

Tohtori vertautuu tässä kaminaan, elottoman esineeseen, josta Marina lapsena etsi lämpöä inhimillisen lämmön muuttuessa. Vertaus kuvaa tohtoria suhteessa Marinaan, heidän suhdettaan epäinhimillisenä ja välineellisenä.

Arkikielen itsestäänselvyys kyseenalaistuu näytelmässä siinä, että henkilöiden välillä tapahtuu väärinymmärtämistä kielen pinnan tasolla. Henkilöt ymmärtävät toistensa sanojen merkitykset toisella tasolla kuin puhuja. Samoin sanoihin liittyvät assosiatiiiviset merkitykset johtavat dialogia sivuun aiotusta aiheesta.

Esimerkiksi Marinan ja tohtorin keskustelussa:

Marina

Kaikki mitä tapahtuu on vain vertausta.

Tohtori

Mistä te tuon olette oppinut? Mistä?

Marina

Jostain suuremmasta.

Tohtori

Mitä?

Marina

Kaikki mitä tapahtuu on vain vertausta jostain suuremmasta.

Tohtori

Tuo on hyvin mielenkiintoinen havainto. (*Itsekseen mutisten*) Hullujen suusta totuuden kuulee.

Marina

Äitikin sanoi kerran että hullut tulevat pullosta

Tohtori

Oho?

Marina

Niin, äiti puhuu aina niin karkeasti. Mutta se oli oikeastaan vertaus.

Tohtori

Mikä vertaus? Että hullut tulevat pullosta?

Marina

Äiti tarkoitti isän juomista. (Po, 70-71)

Marina ymmärtää tohtorin kysymyksen väärin, vastaa 'mistä'-kysymykseen eri tasolla kuin tohtori tarkoittaa. Tohtorin mutisemaan kliseseen Marina tarttuu assosioimalla 'hullu'-sanasta. Keskustelu siirtyy Ernestin juomiseen. Marinan ja tohtorin välillä dialogin assosiatiivisuus on osin tarkoituksellista, psykoanalyttisena metodina ja Marina on hulluudessaan avoimesti irrationaalinen. Väärinymmärtäminen ja assosiatiivisuus ovat läsnä kuitenkin myös muiden henkilöiden välisessä dialogissa.

Kielen ja puheen rationaalisuus, sanotun tietoinen hallinta tulevat kyseenalaisiksi modernin syvyyspsykologian ja psykoanalyysin nostettua esiin tiedostamattoman ja sen vaikutuksen ihmisen ajattelussa, puheessa ja toiminnassa (Esslin 1985, 407-408). Absurdissa teatterissa kielen irrationaaliset ominaisuudet ovat korostetusti esillä. Pelkkää kieltä koskevasta tämä laajenee myös kieltä käyttäviin ihmisiin, koko siihen järjestykseen, jota tämä kieli kantaa. (Esslin 1985, 347-349.) Kääntyminen kohti tiedostamatonta, todemman ilmaisun etsiminen alitajuisen hallitsemista ajattelun ja kielen muodoista kuten unesta, allegoriasta ja myytistä on yksi absurdin teatterin piirteitä (Esslin 1985, 349).

Tähän liittyy myös nonsense-traditio, joka on läsnä absurdissa teatterissa (Esslin 1985, 328). Nonsensea käytetään Esslinin mukaan siinä kahdessa mielessä, toisaalta se kärjistää, kritisoi ja pyrkii hajottamaan kliseistä, jähmettynyttä kieltä (Esslin 1985, 348), toisaalta se tuo esiin kielen ja ihmisen irrationaalisia puolia ja transgressiivisuudessaan pyrkii laajentamaan inhimillisen olemassaolon rajoja (Esslin 1985, 341). *Poltetussa oranssissa* ovat läsnä nämä molemmat funktiot. Marinan nonsense on tulkittavissa yhdellä tapaa kapinaksi arkikieltä ja sen kantamaa järjestystä vastaan, toisaalta viitataan myös nonsensin transgressiivisuuteen, siihen liittyvään pyrkimykseen tavoittaa kielen kautta arkitodellisuuden ylittäviä asioita.

Myös muut henkilöt, Amanda ja tohtori, puhuvat näytelmässä nonsense-kieltä. Ensimmäisessä kohtauksessa tohtori pyytää Amandaan matkimaan Marinan kieltä, ja he eksyvät muistelemaan lapsuuden kielileikkijä ja leikkimään niitä (Po, 12-15). Tämä rikkoo tilanteen asiallisuutta, tohtori ja Amanda joutuvat hetkeksi leikkinsä valtaan. Se myös häivyttää heidän ja Marinan eroa. Mielenkiintoista on myös se, että Amandan ja tohtorin kielileikki on näytelmässä ainoa hetki, jolloin heidän välillään vallitsee jonkinlainen yhteisymmärrys.

Sekä arkikielen että tieteen kielen diskurssit ovat - tai ainakin pyrkivät olemaan rationaalisuuden hallitsemia, pyrkivät puhtaaseen rationaalisuuteen eivätkä se vuoksi pysty käsittämään asioiden ei-rationaalista puolta vaan sulkevat sen järjestyksensä ulkopuolelle. Taiteen kieli puolestaan tavoittaa asioita paremmin, koska se kuvaa kokemusta asioista kieltämättä niiden aistillisia ja rationaalisuudelle vieraita ulottuvuuksia.

Tämä jäsentyy hyvin Julia Kristevan semioottisen ja symbolisen käsitteiden kautta. Kristevan mukaan kielessä vaikuttaa kaksi eri modaliteettia, kieltä merkityksiksi jäsentävä symbolinen ja tiedostamattoman prosesseja heijastava semioottinen (Kristeva 1993, 95-96). Symbolinen edustaa ensisijaisesti kielen sosiaalista puolta, se heijastaa yhteisön sosiaalista järjestystä ja maailmankuvaa. Semioottinen taas liittyy ruumiilliseen ja alitajuiseen liikkeeseen, joka haastaa ja kyseenalaistaa symbolista järjestystä. (Tuohimaa 1994, 32.)¹³

Kristevan mukaan "Kieli edellyttää sosiaalisena käytäntönä aina symbolista ja semioottista modaliteettia, mutta ne voivat yhdistyä eri tavoin ja luoda siten

¹³ Semioottinen liittyy diakronisesti tarkasteltuna lapsen kehityksen esioidipaaliseseen vaiheeseen, jäsentymättömään ykseyden tilaan, jossa lapsi kokee olevansa yhtä äidin kanssa. Synkronisesti tarkasteltuna se kuvaa tiedostamattoman vaikutusta kielessä. Lapsen kehitys itsestään tietoiseksi yksilöksi merkitsee primäärisen äiti-suhteen katkeamista ja siirtymistä erillisyyden kautta hahmottuvaan järjestykseen. (Kristeva 1993, 98.) Järjestys syntyy äidin ja lapsen väliin tulevan isän kautta ja se on yhteydessä kielen symbolisen funktion omaksumiseen. Kieli alkaa symbolisen järjestyksensä kautta merkitä sitä, mikä aiemmin oli välittömästi läsnä. Erilliseksi tuleminen merkitsee siis primäärisen yhteydentilan menettämistä ja synnyttää kokemuksen jonkin poissaolosta sekä halun sen takaisin saamiseen. Symbolisen järjestyksen ylläpitämiseksi tämä halu on kuitenkin torjuttava. Tämä torjunta synnyttää tiedostamattoman. (Moi 1990, 117.) Kielen symbolinen on siis kielen merkitsevä, merkitystä muodostava modaliteetti.

diskurssityyppejä eli merkitsevän käytännön tyyppinä.”(Kristeva 1993, 96). Tieteellinen kieli pyrkii minimoimaan semioottisen osuuden, se pyrkii merkitsijän ja merkityn läpinäkyvään suhteeseen. Poeettiselle kielelle taas juuri semioottinen on vahvasti määräävä (Kristeva 1993, 96-97). Diskurssit, jotka pyrkivät häivyttämään semioottisen, ’tiedon diskurssit’, ylläpitävät transsendentaalista egoa ja sen kantamaa identiteettiä sekä tämän kykyä hallita ja tietää, järjestää inhimillistä ja todellisuutta. Poeettiset diskurssit taas pyrkivät horjuttamaan ja purkamaan tätä. (Kristeva 1993, 108.)

3.4 Ruumiin kieli

Monissa Mannerin tuotannosta tehdyissä tutkimuksissa on kiinnitetty huomiota Marinan nonsense-kieleen. Se on tulkittu vetäytymiseksi varhaiseen ruumiin kieleen, paoksi symbolisesta ja sosiaalisesta järjestyksestä alitajuiseen ja ruumiilliseen kokemukseen, tasolle, jossa kieltä hallitsevat semioottisen prosessit (esim. Tuohimaa 1994, 67; Hökkä 1991a, 110).

Mykkyys ja kielen järjestyksen murtuminen liittyy Mannerin tuotannossa prosessiin, jossa pyritään löytämään oma kieli ja sen kautta todellisempi tapa kokea ja ymmärtää todellisuutta (Hökkä 1991a, 212). Mannerilla länsimaisen sivistyksen luoma symbolinen näyttäytyy dualismeissaan vääristävänä ja vieraannuttavana (Hökkä 1991a, 50). Hänen tuotantonsa keskeinen kysymys, pyrkimys löytää vieraantuneisuuden ja erillisyyden ylittävä olemisen tapa asettuu kielen tasolla pyrkimykseksi murtaa symbolista juuri ruumiillisesta kokemuksesta, kielen semioottisesta käsin (Hökkä 1991a, 83-84).

Marinan ollessa ensimmäistä kertaa tohtorin vastaanotolla, hän näkee tämän ilman päätä, kunnes tohtori keksii puhua hänelle nonsense-kielellä ja heidän välilleen syntyy kontakti (Po, 21-22). Kommunikaatioyhteyden syntyessä tohtorilla on taas pää (Po, 22). Yhteyden syntyminen merkitsee Marinalle askelta kohti paluuta sosiaaliseen yhteisöön, todellisuuteen ja järjestykseen. Liike tapahtuu ikään kuin reunalta kohti keskustaa, aluksi Marina vaikenee, on kokonaan kielen ulkopuolella, sitten yhteys

syntyy nonsense-kielessä. Sitten Marina nukahtaa hetkeksi ja kertoo sen jälkeen näkemästään unesta merkitsevällä kielellä (Po, 25). Liike etenee vaikenemisesta, kielen ulkopuolella olemisesta, vähitellen kielen semioottisen kautta symboliseen.

Kohtaus päättyy kuitenkin konfliktiin. Tohtori tulkitsee Marinan unta freudilaisittain yrittäen redusoida unen monimieliset kuvat kiinteiksi merkityksiksi, siis jäsentää sitä symbolisen järjestyksen mukaisesti (Po, 26). Esitettyään tulkintaansa hän vaatii Marinalta vastausta siihen, mikä hänen unensa vene on todellisuudessa (Po, 27). Hän vaatii Marinaa, joka kohtauksen alussa siis on suostunut kommunikoimaan vain nonsense-kielellä, siirtymään nyt unen kielen logiikasta arkikieleen, jossa merkit ovat järjestyneet kiinteiksi merkityksiksi, siis siihen symboliseen ja sosiaaliseen järjestykseen, jota Marina on paennut. Samalla hän vaatii tätä paljastamaan unensa metaforan todellisen merkityksen. Marina vastaa tohtorille, ettei hän tiedä, ja tohtorin edelleen tiukatessa hän joutuu paniikkiin (Po, 27). Tohtori edustaa tiedettä, vaatii unen kuvan monimielisyyden palauttamista kiinteäksi merkitykseksi.¹⁴ Marina puolestaan on paennut näiden merkityssuhteiden ulkopuolelle. Marinan 'en tiedä' on luettavissa kirjaimellisesti: metaforaa ei voi kääntää tietämisen mielessä, se ei ole palautettavissa symboliseen järjestykseen.

Kohtauksen lopussa Marinan tulee hysteeriseksi ja tohtori päättää lähettää hänet pois (Po, 27). Samalla ensimmäinen näytös päättyy, voimaan jää konflikti joka ennakoi koko hoidon epäonnistumista. Ennakointi mahdollistaa myös konfliktin syyn tulkinnan laajentamisen kohti koko hoitosuhteen epäonnistumisen syytä. Tohtori koettaa sopeuttaa Marinan siihen symboliseen ja edelleen sosiaaliseen järjestykseen, joka on Marinalle sietämätön, mahdoton ja jota vastaan hän kapinoi. Marinan kieltäytyessä vastaamasta tohtori sanoo hänelle tahtovansa vain auttaa (Po, 27). Myöhemmin näytelmässä tohtori toistaa samaa, jolloin Marina protestoi tohtorin yrittävän vain käyttää häneen valtaa.

Marinan varsinainen sairastuminen, ne oireet, joiden vuoksi Amanda tuo hänet hoitoon, alkavat siis sen jälkeen, kun Kleinien perhetuttava Mikael raiskaa Marinan tytön ollessa yksin perheen kesähuvilalla (Po, 42-46). Tuohimaan mukaan kohtaus

muistuttaa myyttiä, jossa nymfi, luonnonjumalatar Daphne pakenee häntä ahdistelevaa Apolloa pyytämällä äitiään muuttamaan hänet puuksi. Tuohimaan tässä siteeraaman Annis Prattin mukaan se on eräs yleisimmin naisten kirjoittamassa fiktiossa toistuvia malleja (Pratt 1981, 5). Hän kutsuu sitä raiskaustrauma-arkkityypiksi, joka kuvaa naisen kokemusta patriarkaatissa, joutumista patriarkaatin vallankäytön kohteeksi. Konkreettinen raiskaus on siis kuva naisen kokemuksesta, jossa hän tulee vastoin tahtoaan miehen ja miehisen vallan objektiksi. (Pratt 1981, 24-25.) *Poltetussa oranssissa* Marina tulee konkreettisesti raiskatuksi, mutta samalla itse tapahtuma kuvaa myös laajemmin hänen asemaansa yhteisössään.

Näytelmässä kohtaus, jossa raiskaustapaus paljastuu, muistuttaa monella tapaa itse raiskausta. Parenteesiin on kohdassa merkitty, että tohtori ja Marina siirtyvät pöydän ympärillä istuessaan tuolilta toiselle niin, että tohtori asettuu aina väistävää Marinaa vastapäätä (Po, 41). Tilanne muistuttaa takaa-ajoa, kysymyksillä ja arvailuilla tohtori saa Marinan kertomaan tapahtuman aina muutama sana kerrallaan.

Marina

Hän kantoi minut huvilaan ja - (siirtyy)

Tohtori

(siirtyy) Olkaa hyvä ja jatkakaa.

Marina

Pani minut sänkyyn ja - (siirtyy)

Tohtori

(siirtyy) Ja sitten?

Marina

(peittää kasvonsa) Tuli totuuden hetki.

(Siirtyminen lakkaa. Kun totuus on tullut esiin, tytön ei tarvitse enää paeta)

Tohtori

Ettekö te pannut vastaan?

Marina

(nyökkää) Sanoin että se on synti. (Po, 44-45)

¹⁴ Symbolisen järjestyksen mukaisesti yhtä merkitsijää vastaa yksi merkitty (Kristeva 1993, 96).

Marinan repliikki "Tuli totuuden hetki." hahmottuu selvästi kahtaalle: tarkoittamaan sekä itse raiskausta että tapauksen paljastumista tohtorille. Tässä pakenemisen lakkaa, mutta samalla Marina peittää käsillään kasvonsa: hän pakenee tällä tavoin yhteyttä tohtorin kanssa. Se muistuttaa tapaa, jolla hän raiskauksen jälkeen pakenee Mikaelia: näkemällä tämän päättömänä. Raiskauksen jälkeen Mikael hylkää Marinan (Po, 46), samoin kohtauksen lopussa tohtori hylkää Marinan suhtautumalla tapaukseen kylmästi ja myötätunnottomasti ja vaatimalla tyttöä muuttumaan parantuukseen (Po, 47-48). Jo heti raiskauksen paljastumisen jälkeen tohtori siirtää vastuuta tapauksesta Marinalle kysymällä, eikö tämä pannut vastaan. Tohtori ja hänen toimintansa rinnastuu Mikaeliin ja edelleen siihen väkivaltaan, jonka kohteeksi Marina on yhteisössään joutunut.

Raiskaus merkitsee minuuden vahingoittamista, sen psyykkiseen ja fyysiseen eheyteen kohdistuvaa loukkausta. Pitkässä yksinpuhelussaan Marina muistelee kokemustaan:

[...] Ja sitten se mies nosti minut veneeseen ja suudelmat tekivät minut ruumiilliseksi olennoiksi.

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

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

(*Menee peilin eteen ja hengittää siihen, niin että pinta huurtuu. Kysyy kuvaltaan ahdistuneesti:*)

Ruumis? Vai sielu? (Po, 29)

Marina pohtii ahdistuneesti kokemaansa ristiriitaa ruumiin ja sielun välillä. Hän sanoo Mikaelin suudemien tehneen hänet ruumiilliseksi olennoiksi, siis olennoiksi, jolla on ruumis, ilmaus sisältää jaon minän ja objektiksi koetun ruumiin välillä.¹⁵ Raiskaus on merkinnyt Marinalle hänen minuutensa jyrkkää jakautumista sielun ja ruumiin, henkisen ja ruumiillisen välille.

Marina kysyy peililtä itseään, kumpi hän on, ruumis vai sielu, kummassa hänen minuutensa on. Mannerilla peilikuvat ja heijastukset liittyvät yleensä minuuden hahmottamiseen, peilin avulla voi muodostaa kuvan itsestä itselle (Rojola 1990, 107). *Kromaattiset tasot* -runoelmassa puhuja näkee itsensä pirstoina käyristä peileistä (Manner 1968, 73). Rojola tulkitsee tämän kuvaavan puhujan kokemusta minuuden pirstoutuneisuudesta, kyvyttömyydestä hahmottaa itseä kokonaisena ja selvärajaisena (Rojola 1990, 107). Samankaltaiseksi on tulkittavissa myös Marinan kokemus. Tytön katsoessa peiliin sen pinta huurtuu hänen hengityksestään. Syntyy kuvan ohella konkreettinen yhteys peilin ja tytön välille, hengityksen vesihöyry tekee kuvasta epäselvän. Ruumiillinen häiritsee käsitteellistä ymmärtämistä, semioottinen komplisoi ja kyseenalaistaa symbolisen yksiselitteistä merkitystä. Samalla peilikuvaa himmentävä hengitys viittaa toisenlaiseen käsitykseen ihmisen identiteetistä, joka ei ole pysyvä ja kiinteä ja tietoisuuden hallitsema, vaan prosessien alainen ja läpitunkematon (ks. Rojola 1990,107-108).

Marinan raiskaus rinnastuu hänen lapsuutensa tapaukseen, jonka Marina kertoo tohtorille tämän sanottua hänelle, ettei pelkkä raiskaus riittäisi luhistamaan tervettä tyttöä (Po, 50-51). Marina kertoo, kuinka hän oli leikkimässä kuurupiiloa naapurin Allan-pojan kanssa puutarhan pensaikossa, kun paikalle saapuu raivostunut Amanda, joka vaatii väkivalloin Marinaa tunnustamaan, mitä tämä teki pojan kanssa pensaikossa. Pelloissaan Marina tunnustaa kaiken mitä Amanda haluaa kuulla. Tapauksen jälkeen Marina ei saa enää leikkiä Allanin kanssa. Marina sanoo tunteneensa itsensä nujerretuksi ja lyödyksi. Myös suhde ympäröivään maailmaan oli muuttunut:

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. (Po, 51)

¹⁵ Hökän tutkimuksessaan siteeraamassa artikkelissa Manner käyttää ilmaisua juuri tässä, jakautumisen mielessä: "Kun olin lapsi, en ollut koskaan yksin; koska en tuntenut itseäni ruumiilliseksi olennoksi, en ollut säiliö, vaan lähde [.]"(Hökkä 1991a, 259).

Marinan kuvaama kokemus ilmaistaan samoin sanoin myös *Fahrenheit 121-* kokoelman runossa *Kromaattiset tasot* (Manner 1968, 69). Lea Rojolan tulkinnan mukaan kokemus kuvaa todellisen kosketuksen puuttumista ulkomaailmaan ja sen ilmiöihin, mikä on sosialisaaion tuottaman ruumiillisuudesta eroamisen tulosta (Rojola 1990, 101). Lasikuvun läpi voi nähdä ja hiukan kuulla, mutta muut aistit eivät sen läpi pääse. Juuri näkeminen on länsimaisen kulttuurin etuoikeuttama representaation. Muut aistit liitetään lähemmin ruumiillisuuteen, ja siten ne tulevat arvotetuiksi alemmas kuin hengen ja järjen havaintoon liitetty näkeminen. (Rojola 1990, 102.) Puutarhakohtaus kuvaa sitä, kuinka Marinan ruumiillisuus, hänen aistillisuutensa ja seksuaalisuutensa tuomitaan likaisiksi, hävettäviksi ja kielletään. Tapahtumien rinnastuminen viittaa juuri minuuden dualistiseen jakautumiseen Marinan sairastumisen syynä. Ruumiin kokeminen vieraaksi ja objektiksi merkitsee vieraantumista itsestä, minuuden aistillisesta ja ruumiillisesta puolesta. Samalla se merkitsee eroa ruumiillisuuden kautta koetusta yhteydestä itsen ulkopuolelle, ja edelleen vieraantumista autenttisesta olemisen, kokemisen ja tietämisen tavasta.

Marinan kokema väkivalta on kohdistunut hänen seksuaalisuuteensa ja sukupuoliseen identiteettiinsä. Toisen näytöksen alussa Marina on yksin Kleinien olohuoneessa ja laulaa itsekseen:

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

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

Myöhemmin samassa kohtauksessa, joka jatkuu Marinan yksinpuhelun jälkeen hänen vanhempiansa tullessa huoneeseen ja tytön karatessa, Marina palaa laulaen laulun viimeisen säkeistön ja lisäksi sitten, että kun kissa paranee, tulee kaikki taas hyväksi.

Kissan merkitys korostuu, kun Ernest tarttuu siihen sanoen, että se on vertaus, että eläimet tarkoittavat Marinalla aina jotakin. (Po, 35.) Kissa on Mannerin tuotannossa tulkittu monimielisen feminiiniseksi, ambivalentiksi ja suvereeniksi anarkian symboliksi (Hökkä 1991, 249). Marinan laulun matka rinnastuu hänen näytelmän alussa tohtorin vastaanotolla näkemäänsä uneen, jossa hän ylittää veneellä kapeaa järveä, siis matkaa minuuden eheytymiseen (ks. s. 29). Laulu viittaa myös edellä (ks. s. 30) mainitsemaani intertekstiin, Eliotin runoon *Marina*, joka sekin kuvaa merimatkaa ruhjoutuneella laivalla. Marinan laivan kapteenina on kissa, feminiininen, mutta se sairastuu. Sairastunut kissa kuvaa Marinan naiseuden loukkaamista. Vene tai laiva on tulkittavissa minuuden symboliksi, Marinan laulussa se on seula, mikä kuvaa hänen minuutensa heikkoutta. Kun kissa sairastuu, se jättää laivan. Kuva ilmaisee, kuinka Marina kokee mahdottomana juuri kasvaa naiseksi ja elää naisena ympäröivässä yhteiskunnassa. Mutta kun kissa paranee, kun Marinan naiseus vahvistuu, muuttuisi kaikki taas hyväksi. Marinan laulun sävy kuitenkin on pessimistisempi kuin Eliotin runossa. Sen epätoivo rinnastuu Eliotin runon toivon ja paranemisen teemoihin.

Tuohimaan mukaan Marina ei ole voinut samaistua hirviömäiseen äitiinsä eikä siis löytää identiteettiään naisena (Tuohimaa 1994, 76). Mielestäni Marinan on myös vaikea kasvaa eroon äidistään. Vanhempien ollessa kahden Amanda kertoo Ernestille, kuinka Marina jo aivan lapsena inhosi häntä, kun Amanda kosketti Marinaa, tämä ”rupesi kirkumaan kuin syötävä”. Ernest vastaa, että ehkä Marina luuli äidin aikovan niellä hänet ja syyttää Amandaa liian voimakkaaksi ja tukahduttavaksi. (Po, 31.) Niellyksi tuleminen pelko kuvaa pelkoa tulla imaistuksi takaisin primääriseen äiti-yhteyteen. Marina kertoo tohtorille lapsena rakastaneensa vain koneita (Po, 41). Koneiden voi lukea edustavan järjestystä heikon isän korvikkeena.

Kristevan mukaan yksilöllä on identiteettiään muodostaessaan kaksi eri vaihtoehtoa: identifioituminen äitiin, joka vahvistaa psyyken esioidipaalista puolta tai identifioituminen isään, joka vahvistaa symbolisen järjestyksen kautta kehittyvää identiteettiä. Äitiin identifioituminen merkitsee sellaisen identiteetin kehittymistä, joka patriarkaalisessa symbolisessa ja sosiaalisessa järjestyksessä hahmottuu marginaaliseksi. (Moi 1990, 181.) Se merkitsee identifioitumista siihen, mikä

symbolisen järjestyksen oppisitioiden kautta jäsenyy toiseutena suhteessa hierarkisesti korkeammalle arvostettuun, eli identifioitumista esimerkiksi luontoon, ruumiillisuuteen, feminiiniseen ja alitajuiseen (Rojola 1990, 104-105).

3.5 Marginaalissa

Dafne pakenee häntä ahdistelevaa Apolloa pyytämällä äitiään muuttamaan hänet puuksi. Annis Pratt kiinnittää huomiota myös siihen, kuinka nainen tässä myytissä ja sen toisinnoissa pakenee sulautumalla luontoon. Nainen pakenee miestä tai miehistä valtaa, joka yrittää tehdä hänestä objektia, hallita häntä omien tarkoitusperiensä mukaisesti, muuttamalla itsensä tavoittamattomaksi. (Pratt 1981, 25.) Patriarkaalisessa kulttuurissa konstruoituneiden mallien mukaan nainen ja luonto samaistetaan samaksi toisen, miehelle ja sivistykselle marginaalisen alueeksi. Luonto hahmottuu naisen omaksi, oman itsen alueeksi. (Pratt 1981, 17.) Prattin mukaan naisten kirjoittamissa naisten kehityskertomuksissa esiintyy usein niin sanottu vihreän maailman arkkityyppi, joka kuvaa naisen kaipuuta löytää autenttinen minuus patriarkaalisessa yhteiskunnassa ja kulttuurissa (Pratt 1981, 16). Siinä nainen samaistaa itsensä vahvasti luontoon, kokee luonnon oman itsensä alueeksi vastakohtana miehelle kulttuurille, jossa hän ei koe tarjoutuvan itselleen tilaa, jossa hän voisi elää itsenään (Pratt 1981, 17). Patriarkaalinen yhteiskunta näyttäytyy tukahduttavana ja riistävänä vastakohtana luonnon tarjoamalle vapaudelle ja rauhalle. Yhteys luontoon merkitsee naiselle itsen löytämistä ja säilyttämistä (Pratt 1981, 21).

Marina pakenee häntä lähestyvää Mikaelia hyppäämällä veneestä veteen (Po, 43). Tämä on tulkittavissa edellä kuvatun kaltaiseksi pakenemiseksi. Marinan nimi merkitsee merta, hän siis tavallaan pakenee itseensä, omaan elementtiinsä. Vesi assosioituu myös tiedostamattomaan, veteen hyppääminen tiedostamattomaan vajoamiseen ja pakenemiseen.

Mies ja yhteiskunta näyttäytyvät tällaisissa malleissa väkivaltaisina riistäjinä ja luonnon harmonian rikkojina (Pratt 1981, 25). Marinan kertoessa tohtorille kuinka

Mikael sitten vetää hänet vedestä, tohtori kysyy "Siis pelasti teidät?". Mutta Marina kieltäytyy hyväksymästä tätä toistamalla, että Mikael veti hänet ylös. (Po, 44.) Yksinpuhelussaan Marina kysyy itseltään, miksi hän ei hukkunut kun hyppäsi. Hän toivoo että olisi hukkunut. Marina kertoo tohtorille Mikaelin sanoneen hänelle raiskauksen jälkeen, että kaatajat eivät puhu (Po, 46). 'Kaataminen' sisältää myös merkityksen, jossa metsästäjä kaataa saaliinsa. Tämä vahvistaa tulkintaa miehestä väkivaltaisesti luontoon tunkeutuvana, sitä vahingoittavana ja naisesta läheisemmin luontoon kuuluvana, siihen samaistuvana uhrina.

Naisen, feminiinisen liittäminen olemuksensa mukaisesti luontoon vastakohtana sivilisaatiolle ja yhteiskunnalle sulkee naisen tässä yhteiskuntajärjestyksessä syntyvän ihmisyyden ulkopuolelle. Se merkitsee siis marginaalista asemaa suhteessa siihen ihmisyyteen, jonka patriarkaalinen ja porvarillinen sosiaalinen järjestys on luonut. Se tarjoaa naiselle turvapaikan tämän järjestyksen vieraantuneisuudesta, mutta samalla se määrittää tämän turvapaikan hänelle vankilaksi. (Pratt 1981, 17.)

Yhteiskunnallisen, sosiaalisen järjestyksen ulkopuolella oleminen näyttää tarjoavan aseman, jossa on mahdollisuus löytää yhteys johonkin, joka on aitoa ja todellisempaan, vapaana järjestyksen kahleista. Viimeisessä kohtauksessa tohtori, joka sanoo katuvansa sitä, että nuorena suostui ympäristön vaatimuksiin ja muuttui opiskellen tiedemieheksi, sanoo: "Minusta hullut ovat kaikkein mielenkiintoisimpia ihmisiä. Hullut ja -tehtäköön se myönnötyt- taiteilijat ja lapset. Muiden elämä on pelkkää rutiinia. Hullut runoilijat ovat elämän kukka, sen täyteläisin teriö." (Po, 102) Hullut, taiteilijat ja lapset ovat sosiaalisen järjestyksen ulkopuolella ja siinä mielessä vapaampia. Marina on vapaa siinä mielessä, että hän voi tehdä ja sanoa niin kuin kokee. Hänen ei tarvitse -ja hän ei voi- sopeutua vieraannuttavaan ja teennäiseen järjestykseen. Tämä näkyy selvästi juuri vertautuessaan tohtoriin. Hän osoittaa Marinalle ymmärrystä, asettuu tämän puolelle ollen samaa mieltä sosiaalisen järjestyksen valheellisuudesta ja vääristyneisyydestä, mutta hän jää kuitenkin aina roolinsa rajoihin, hänen roolinsa, asemansa sosiaalisessa järjestyksessä rajoittaa häntä.

Ulkopuolisessa asemassaan Marinalla on myös mystiseltä vaikuttava yhteys. Hän esittää ilmestyksenomaisia ennustuksia lähestyvistä sodasta, ja tohtori huomaa, kuinka hän joskus puheissaan ja runoissaan siteeraa tunnettuja kirjoituksia, vaikkei myönnä lukevansa kirjoja (Po, 89).

Läsnä on kuitenkin myös tämän vapauden toinen puoli, yksinäisyys ja eristyneisyys, vaikeus muodostaa identiteettiä. Marinan hulluus eristää hänet muista. Ympäristö vieroksuu poikkeavasti käyttäytyvää, joka ei sopeudu sen järjestykseen, yhteisön ulkopuolelle joutuminen merkitsee Marinalle lopulta sitä, että hän menettää toivonsa, hänen identiteettinsä luhistuu. Marina ei kestä yksinäisyyttä, johon hän on joutunut, hän murtuu kokiessaan tullessa tohtorinkin hylkäämäksi.

Marginaalinen asema merkitsee Marinalle myös tulemista suljetuksi vakavasti otettavan ja vaikuttavan ulkopuolelle, yhteisön taholta tulevaa mitätöintiä. Marinan tekemiset sanomiset mitätöidään sanomalla että hän on hullu. Kun Ernest käy pohtimaan, mitä kissa Marinan laulussa voisi tarkoittaa, Amanda tyrmää hänet, hullun tytön hullussa laulussa ei ole merkitystä (Po, 36). Marinan puheissa ei voi olla merkitystä, kun hänet työnnetään sosiaalisen järjestyksen, merkitsevän järjestyksen ulkopuolelle.

Laajemmin tämä asettuu kuvamaan marginaaliin luettujen asemaa yleisimmin. Kun Amanda valittaa Ernestille, kuinka kauheaa on kun Marina kulkee ympäriinsä hourailleen ennustuksiaan, Ernest lausuu 'Kassandra' tarkoittaen Marinaa ja jatkaa "Jos hän tietää. Jotkut tietävät, eivätkä kestä sitä. Ehkä maailmaa tosiaan uhkaa suuri vaara"(Po, 32). Kassandra viittaa myyttiin, jossa Troijan kuninkaan Primaoksen tytär Kassandra, joka oli saanut Apollolta näkijän lahjan, mutta torjuttuaan tämän rakkauden, oli tullut kirotuksi niin, ettei kukaan uskonut hänen ennustuksiaan. Kassandra ennusti Troijassa tulevan sodan, mutta häntä pidettiin hulluna eikä kukaan uskonut hänen ennustuksiaan. (Bullfinch 1994, 286.) Viittaus avaa tulkinnan viisaasta hullusta, näkijästä, jota yhteisö onnettomuudekseen ei usko.

Mannerin draamoissa toistuu sosiaalisen dialogin ja yhteiskunnan ulkopuolelle jäävien ihmisten aihe (Hökkä 1991a, 110). Yhteiskunnallisesti marginalisoidut,

lapset, hullut ja taiteilijat, edustavat usein yhteyttä autenttisempaan ja vieraantumattomampaan tietoon ja olemiseen. Samalla hänen näkemyksensä marginalisoitujen elämisen ja yhteiskunnallisen vaikuttamisen mahdollisuudesta on hyvin pessimistinen, heidän osakseen jää edustaa oudoksuttavaa tai onnistuneimmillaan ihmeteltävää (Hökkä 1991a, 288). Nämä marginalisoidut henkilöt, useimmiten naiset, myös aina tavalla tai toisella tuhoutuvat (Hökkä 1991a, 109, 111). Kuitenkin ajatus marginalisoitujen uudistavasta funktiosta on Mannerin tuotannossa vahvasti läsnä (Hökkä 1991a, 288). Kärsivä ja tuhoutuva ihminen tai eläin toimii eräänlaisena merkinä, joka saattaa herättää muistuman autenttisemmasta olemisen tavasta ja kokemuksen vallitsevan olemisen tavan vääristyneisyydestä (ks. Hökkä 1991a, 109).

4 Tapahtuminen

4.1 Tapahtumattomuus

Edellä olen esittänyt kuinka näytelmässä staattinen tila, situaatio ja asioiden syklinen toistuminen painottuvat tapahtumien juonellisen kehityksen sijaan. Tämä on hallitseva tendenssi modernissa draamassa, juonellinen toiminta vaihtuu usein staattisten tilojen ja tilanteiden, situaatioiden, kuvaukseksi (Szondi 1987, 45; Pfister 2000, 200). Ihmiset eivät toimi, asioita vain tapahtuu heille, tai on tapahtumatta (Pohjola 1986, 409). Objektiivisten olosuhteiden määrittämät tilanteet vahvistuvat hallitseviksi juonellisen tapahtumisen ja henkilöiden autonomisen toiminnan sijaan (Szondi 1987, 32, 46).

Analysoidessaan Millerin dramatiikkaa Szondi huomauttaa, kuinka siinä eräs syy tapahtumattomuuteen on se, että ihmiset elävät eristäytyneinä eivätkä kohtaa toisiaan, tällöin mitään varsinaista tapahtumistakaan ei pääse syntymään. Näytelmän aika-tila on pirstoutunut erillisiksi tiloiksi, näytelmässä ei ole kirjaimellisesti tilaa varsinaiselle tapahtumiselle, yhteistä, jaettua todellisuutta, jossa asiat voisivat objektiivisesti tapahtua. (Szondi 1987, 94.)

Tämä ihmisten erillisyys on merkittävin tekijä *Poltetun oranssin* tapahtumissa ja ennen kaikkea tapahtumattomuudessa. Näytelmän maailma on kokoonpantu monista erillisistä maailmoista (ks.edellä s. 35). Mahdottomuudet ja umpikujat syntyvät konfliktoivista ajatus- ja tunnemaailmoista, joiden välille ei synny siltaa, ymmärrystä. Koska henkilöt elävät niin eri maailmoissa, kyvyttöminä kohtaamaan toisiaan, kaikki todellinen tapahtuminen näytelmän maailmassa on mahdotonta.

Keskeisenä teemana tapahtumattomuus esiintyy esimerkiksi absurdissa draamassa (Pohjola 1986, 409). Esslinin mukaan absurdissa teatterissa intentiona ei niinkään ollut kertoa tarinaa kuin esittää kuvaus yksilön peruskokemuksesta, välittää kuva

inhimillisestä olemassaolosta ja sen ehdoista. Tämän vuoksi absurdissa teatterissa draama rakentuu pikemminkin poeettisen kuvan logiikan mukaisesti. (Esslin 1985, 403.) Kuvallisuus ja sen varaan rakentuvat assosiaatiot painottuvat (Esslin 1985, 404). *Poltetussa oranssissa* (jossa mukana on myös selvä juonellinen elementti) kuvallisuudella on keskeinen rooli näytelmän kompositiossa. Metaforiset, metonymiset ja symboliset elementit luovat näytelmään merkitystasoja, jotka nousevat juonellisen tapahtumisen tasoa tärkeämmiksi. Näytelmän keskeiset kuvat, tuli ja vesi tuhoutumisen ja todellisemman olemisen tavan löytämisen ristiriitaisten merkitysten kuvina, hevoset minuuden ja yhteiskunnallisen, sosiaalisen todellisuuden mielettömyyttä kuvaavat sirkusmotiivin ympärille jäsentyvät kuvat toistuvat näytelmässä luoden siihen semanttisia ulottuvuuksia, jotka laajentavat sen tematiikkaa varsinaisia juonen konkreettisia tapahtumia laajemmalle. Tämä muistuttaa Riitta Pohjolan mainitsemää erästä draaman komponoinnin keinoa, 'metaforisista kiinnittämistä'. Siinä johtomotiivien tavoin toistuvat sanamotiivit, kuvat tai kuvaryhmät liittävät kohtauksia yhteen luoden näytelmään piilevää suhdeverkostoa. Tekstuuri ikään kuin ottaa struktuurin paikan näytelmän kompositiossa. (Pohjola 1986, 417).

Hökän mukaan Georg Büchner on Mannerin tärkeimpiä draamallisia esikuvia (Hökkä 1991a, 10, 106-107). Esseessään Büchnerin *Woyzeckista* Manner vertaa näytelmän rakennetta kansanballadin rakenteeseen. Kuten balladissa, *Woyzeckissa* jyrkät siirtymät saavat erilaiset elementit, kuvat ja soinnit asettumaan rinnakkain ja päällekkäin, traaginen ja groteski, lyyrisyys ja kyynisyys limittyvät. (sit. Hökkä 1991a, 107-108.) Kuvaus sopii hyvin myös *Poltettuun oranssiin*, näytelmä onkin alaotsikoitu balladiksi. *Poltetussa oranssissa* tematiikkaa, merkityksiä välittyy paljolti kuten balladissa, kuvallisuuden ja musiikillisten elementtien, vastakohtien, kertausten ja toistojen kautta. Syklinen kuvien ja motiivien kertaus eri yhteyksissä varioiden, vastakkain asettuvat asennoitumiset ja tunnelataukset sekä voimakkaan dramaattiset, vahvoja tunteita sisältävät kohtaukset välittävät merkityksiä (ks. myös Grünthal 1997, 10, 25-26).

Szondin mukaan draaman ydin on dialogissa, draama on olemukseltaan ennen kaikkea dialogista. (ks. s. 40). *Poltetussa oranssissa* varsinainen henkilöiden välinen

dialogi päättyy umpikujiiin. Mutta näytelmässä dialoginen liike tapahtuu juuri erilaisten elementtien rinnastamisesta, niiden käymästä vuoropuhelusta ja sen synnyttämistä merkityksistä. Vastakkaisten elementtien yhteenpunominen synnyttää Mannerin ilmaisulle tyypillistä groteskia (Hökkä 1991a, 112-113). Hökkä mainitsee Mannerin eksplikoivan useaan kertaan, kuinka traagisen ja koomisen, lyyrisen ja arkisen, subliimin ja groteskin yhteensolmiminen on hänen draamallisessa ilmaisussaan olennainen tavoite (Hökkä 1991a, 108). Vastakkaiset elementit kiistävät toisiaan, estävät merkityksen pysähtymisen, kiinnittymisen, pitävät sen liikkeessä.

4.2 Vapauden kysymys

Situationaalisuus ilmentää modernissa draamassa käsitystä ihmisestä eri tavoin determinoituna. Toisin kuin aiemmassa draamassa, ihmisen ei koeta olevan samalla tavoin vapaa tahdonalaiseen toimintaan. Yksilö nähdään epäautonomisena, erilaiset sosiaaliset ja geneettiset vaikuttimet rajaavat hänen kykyään tehdä omaehtoisia päätöksiä. Draaman henkilöt eivät niinkään toimi, asioita pikemminkin tapahtuu heissä ja heidän ympäristössään. (Pfister 2000, 200.)

Tähän liittyy myös henkilökuvien staattisuus.¹⁶ Staattisen henkilökuvauksen taustalla on myös ajatus ihmisestä eri tavoin biologisesti, psykologisesti ja sosiaalisesti determinoituna. Sille vastakkainen dynaaminen henkilökuvauksessa taas perustuu ajatukseen siitä, että yksilöllä on autonominen tietoisuus ja tahto, joka sitten joutuu konfliktiin ulkomaailman ehtojen kanssa. Staattisessa henkilökuvauksessa henkilöt pysyvät muuttumattomina, heissä ei tapahdu kehitystä. (Pfister 2000, 177.) *Poltetussa oranssissa* henkilöhahmot ovat staattisia. Heissä ei näytelmän kuluessa tapahdu muutosta tai kehitystä, konfliktit eivät johda muutoksiin. Tosin Marinassa näyttää tapahtuvan kehitystä hänen avautuessaan tohtorille, mutta kuten olen edellä maininnut, muutos osoittautuu lopulta näennäiseksi.

¹⁶ Staattisessa ihmiskuvauksessa näytelmän henkilöt säilyvät muuttumattomina koko näytelmän ajan. Henkilöissä itsessään ei siis tapahdu muutosta, vain katsojan käsitys heistä saattaa vähitellen kehittyä, laajentua tai muuttua näytelmän edetessä. Dynaamisessa ihmiskuvauksessa henkilöt käyvät läpi kehitysprosessin: heissä tapahtuu merkittävä muutos lineaarisen prosessin tai jonkin yksittäisen tapahtuman kautta. (Pfister 2000, 177-178.)

Tahdonvapauden kysymys tulee näytelmässä eksplisiittisesti esiin sen viimeisessä kohtauksessa tohtorin keskustellessa Marinan vanhempien kanssa. Keskustellaan tohtorin nuoruudessa tapahtuneesta muutoksesta:

Hra Klein

Suuri voimanponnistus... se oli kai tahtomista... suurta tahtomista

Tohtori

Se oli aineenvaihduntaa. Jokin muutos... yllättävä vilkastuminen. En usko tahdonvapauteen. (*Tauko*) Uskotteko te?

Hra Klein

(*hitaasti*) Minun ei ole koskaan tarvinnut tahtoa mitään... kaiken olen saanut valmiina, tehtaan, viran, kodin. Vain vaimoani, tuota Amandaa olen tahtonut... joskus nuorena. No niin. Enää en usko tahdonvapauteen, vaimoni tahtoo minun puolestani. (Po, 96-97)

Muuttuminen on merkinnyt tohtorille sopeutumista vieraantuneeseen yhteiskuntaan (ks. s. 23). Ernestin esittäessä, että muuttuminen on vaatinut tohtorilta suurta tahdonvoimaa, tohtori kiistää tämän ja selittää muutoksen biologiseksi. Tässä hän kieltää ihmisen tahdonvapauden vetoamalla biologiseen determinismiin.

Kuitenkin edellä näytelmässä hän on vaatinut Marinalta tahdonalaisia tekoja ja muuttumista (Po, 60). Tohtorin on vaikeaa hyväksyä nuorena tekemäänsä päätöstä sopeutua yhteiskuntaan ja luoda tieteellinen ura (ks. s. 23), niinpä hän selittää tapahtuneen tahdostaan riippumattomilla syillä. Ernest taas kokee olleensa ja olevansa aina jonkin ulkopuolisen tahon vallan alla.

Erich Frommin mukaan vapaus vaistojen ohjaamasta ja määräämästä toiminnasta on inhimillisen olemassaolon keskeisiä määreitä (Fromm 1976, 29). Ihmisen erottaa muusta luonnosta juuri se, etteivät biologiset, geneettiset ja vaistoihin perustuvat tekijät määrää hänen toimintaansa. Tämä ihmisen asema on kahtalainen, toisaalta se riistää häneltä välittömän luontosuhteen suoman turvan ja vaistonvaraisen tiedon, toisaalta se mahdollistaa inhimillisen kulttuurin kehityksen. (Fromm 1976, 36.) Inhimillinen kehitys on irtautumista luontoyhteydestä ja alkukantaisista siteistä kohti kasvavaa ymmärrystä omasta yksilöllisyydestä. Tässä ihmisen historiallinen kehitys vertautuu ihmisyyksilön biologiseen kehitykseen, yksilö irtautuu biologisista ja

yhteisöllisistä siteistään erilliseen, yksilölliseen olemassaoloon. (Fromm 1976, 29.) Tässä prosessissa on kaksi puolta, toisaalta se merkitsee yksilöllisen minuuden vahvistumista, toisaalta erillisyyden ja yksilöllisen olemassaolon vastuun synnyttämää pelkoa (Fromm 1976, 33). Prosessin päämääränä on saavuttaa inhimillisen olemuksen mukainen yhteys luontoon ja ihmisiin, yhteys, jossa ihminen ei menetä yksilöllisyyttään (Fromm 1976, 32). Tämä merkitsee liittymistä maailmaan spontaanisti työn ja rakkauden avulla, toteuttamalla emotionaalisia, aistien ja älyn kykyjä (Fromm 1976, 126). Toinen mahdollisuus on välttää erillisyyden tuottamaa pelkoa ja ahdistusta taantumalla ja luopumalla vapaudesta yrittäen häivyttää itseään ja ulkomaailmaa erottavan kuilun pakenemalla erilaisiin riippuvuussuhteisiin, jotka sitten vieraannuttavat ihmisen hänestä itsestään ja hänen inhimillisistä kyvyistään (Fromm 1976, 126-127).

Vapaus on siis yksilön kehityksen päämäärä. Se on yksilöllistymisprosessin tulos. Ihminen kasvaa eroon riippuvuussuhteista ympäristöönsä ja kehittyä olemaan suhteessa siihen uudella tavalla. Vieraantumislmiöt ovat tavalla tai toisella kykenemättömyyttä tähän vapauteen. *Poltetussa oranssissa* kaikki henkilöt elävät erilaisissa riippuvuussuhteissa. Amanda ja Ernest elävät symbioottisessa suhteessa, lisäksi molemmat ovat riippuvaisia yleisestä mielipiteestä, terveestä järjestä. Myös tohtori itse alistuu myös yleisen mielipiteen ja sopivaisuuden auktoriteettiin, vaikka esittääkin sen vastaisia ajatuksia. Marina pakenee yksinäisyyttä ja erillisyyttä hulluuteen ja järjettömään rakastumiseen.

Kysymys vapaudesta asettuu näytelmässä kuitenkin myös muilla tavoin. Menneisyyden tapahtumat ja alitajuisen voimat näyttävät määräävän henkilöiden käyttäytymistä ja toimintaa heidän tietoisista tahtoaan vahvempina. Psykoanalyysin vapauttava pyrkimys ei Marinan hoidossa toteudu, menneisyyden tapahtumien käsittely ei vapauta häntä niiden tuhoavasta vaikutuksesta eikä tiedostamattoman tietoinen analyysi onnistu. Ihmisen rationaalisuus ja siihen perustuva vapaus kyseenalaistuu näytelmässä vahvasti. Tohtori on kykenemätön auttamaan Marinaa frommilaisessa mielessä, koska ei ole itsekään terve.

Läsnä on myös metafyyminen ulottuvuus, joka tulee esiin ajan representaation kautta. Enteet ja viittaukset asioiden toistumiseen viittaavat todellisuuskäsitykseen, jossa kysymys vapaudesta asettuu toisin, kuin se länsimaisen metafysiikan traditiossa on totuttu mieltämään. Mannerin käsitys ajasta, jossa kaikki mennyt ja tuleva on läsnä ihmistä ympäröivänä tilana, häivyttää kysymystä ihmisen tahdonvapaudesta (ks. Hökkä 1991a, 141-142). Ihminen ei ole lopulta erillinen maailmasta, vaan sidoksissa siihen ehdottomammin kuin kykenee tiedostamaan. Ihmisen luoma järjestys ei vapauta ihmistä, vaan on keinotekoinen ja johtaa vierauteen (Hökkä 1991a, 141). Tämä asettuu selvästi vastakkain Erich Frommin ajattelun kanssa.

4.3 Sanan ja veren ansat

Näytelmän alaotsikon mukaan se on balladi sanan ja veren ansoista. Sana ja veri nousevat näytelmässä keskeisiksi, arvoituksellisiksi symboleiksi. Niihin on viitataan suoraan muutaman kerran, selvimmin kohtauksessa, jossa Marina on kertonut tohtorille raiskauksesta. Marina sanoo näkevänsä päättömän Mikaelin nyt kaikkialla, myös kirjan lehdillä hänen lukiessaan. Tohtori kommentoi tähän:

Tohtori

Niin on, aina. 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 poistuu ovelle. Sanoo mennessään salaperäisesti, Rochesteria käännellen ja väännellen:)

Tohtori

Runous on ansa, mielisairaalassa paljon tilaa. Varokaa! Runonne surettavat teitä, mutta huvittavat meitä... niin kuin psykopaattiset muusat. (Po, 47)

Edellä Marina on kertonut rakastavansa Mikaelia (Po, 41). Tämä tuntuu ristiriitaiselta, mieshän on tehnyt Marinalle väkivaltaa, mikä on johtanut tytön sairastumiseen. Tuohimaa selittää tulkinnassaan tätä kokemuksen ristiriitaisuuden ja roolien päällekkäisyyden kautta (Tuohimaa 1994, 79). Mielestäni asetelma sopii kärjistymänä kuvaamaan myös Erich Frommin ajatusta masokistisesta rakastumisesta, joka pyrkii hävittämään itsen ja alistumalla rakastetulle sulautumaan tähän (Fromm 1976, 154-155). Tohtori kehottaa Marinaa olemaan haluamatta mitään, sillä tavoin hän löytäisi rauhan. Haluaminenhan Erich Frommin mukaan on vieraantuneisuuden oire ja seuraus, sen synnyttämän tyhjiön täyttämistä objekteilla.

Sekä 'sana' että 'veri' löytyvät metaforina Erich Frommin teoriasta. Ne kuvaavat kahta eri tapaa, joilla ihminen on pyrkinyt pakenemaan yksilöllistymisprosessin synnyttämää ahdistusta. Hän käyttää veri-metaforaa kuvaamaan ihmisen luonnollisia juuria, historiallisella tasolla ihmisen alkuperäisen luontoyhteyden siteitä, yksilötasolla sidettä äitiin, ennen kaikkea esioidipaaliseen yhteyden kokemukseen (Fromm 1971, 48-49). Ihminen, joka ei kykene aitoon yksilöllisyyteen, voi pyrkiä häivyttämään oman yksilöllisyytensä ja sitä kautta erillisyytensä samaistamalla itsensä johonkin näitä luonnollisia siteitä vastaavaan tai edustavaan, kuten perheeseen tai heimoon, valtioon tai kansakuntaan (Fromm 1971, 50). Psykopatologisissa tapauksissa tämä voi ilmetä neuroottisena kaipuuna palata takaisin kohtuun (Fromm 1971, 49). 'Veren ansat' ovat tulkittavissa viittaukseksi tähän taipumukseen paeta yksilöllisyyden aiheuttamaa eristyneisyyttä taantumalla kohti alkukantaisia siteitä.

Vastaavasti 'sanat' ovat tulkittavissa viittaukseksi siihen, minkä Fromm liittää isän ja patriakaalisen yhteiskunnan lakiin ja voimaan perustuvaan valtaan ja sen ihmisiä sitovaan, alistavaan ja sortavaan vaikutukseen (Fromm 1971, 55-56). Ihminen estyy olemasta ja toimimasta yksilönä paetessaan yksilöllisyyttään erilaisiin autoritäärisiin suhteisiin (Fromm 1971, 65). Hän luopuu vapaudestaan toimia ja ajatella itsenäisesti ja alistuu jonkin auktoriteetin, kuten papin, tiedemiehen,

valtiollisen johtajan tai yleisen mielipiteen ja “terveen järjen” valtaan (Fromm 1976, 210).

Molemmat ansat siis tarjoavat pakomahdollisuuden yksilöllistymisen tuottaman erillisyyden synnyttämästä ahdistuksesta, mutta samalla ne merkitsevät ihmiselle vieraantumista itsestään ja kyvyistään. *Poltetussa oranssissa* sanan ansat kuvaavat sovinnasta sosiaalista järjestystä ja sen mukaista olemisen tapaa. Veren ansat taas kuvaavat tämän järjestyksen ulkopuolista, sille vastakkaista tilaa, johon Marina pakenee. Molempiin ansoihin joutuminen merkitsee sairastumista. Frommilaisessa mielessä näytelmän kaikki henkilöt ovat sairaita, näytelmässä kuvatun yhteiskuntajärjestyksen mukaan kuitenkin vain Marinan sairaus nimetään sairaudeksi.

Erich Frommin mukaan mielisairas voi olla on eräällä tapaa kärjistymä ja myös varoitus yhteiskunnan ihmisiä vaurioittavista vääristymistä (Fromm 1971, 26-28). Myös Manner kutsuu näytelmästä kirjoittaessaan Marinaa varoitukseksi, hätävaloksi, joka muuttuu yhä punaisemmaksi kunnes leimahtaa tuleen. Hänen mukaansa hullu on eräänlainen liioiteltu ihminen, jossa monet normaali-ihmisen tendenssit kasvavat ilman kontrollia. (Manner 1969, 223.) Marina on sairaudessaan kärjistymä modernista ihmisestä ja hänen sairaudestaan, hän on myös varoitus siitä: Marinan sytyttämä tulipalo vertautuu tuleviin maailmansotiin, ‘maailmanpaloon’.

Analysoidessaan *Fahrenheit 121* -kokoelman *Kromaattiset tasot* -runoelmaa Lea Rojola kirjoittaa, että hänen siinä tulkitsemansa projekti asettuu vaihtoehdoksi *Poltetun oranssin* hulluudelle (Rojola 1990, 111). Molemmissa on hänen mukaansa kyse naisen yrityksestä torjua patriarkaatin konstruoimaa symbolista ja sen mukaista rajoittavaa identiteettiä (Rojola 1990, 110). Kromaattisissa tasoissa kuvataan paluuta luolaan, jonka Rojola rinnastaa Mannerin tyhjään ja Kristevan semioottiseen, se on keino ylittää symbolinen, sen määrittelyt ja löytää mielekkäämpi ja todenmukaisempi, oma kieli ja diskurssi, naisen symbolinen (Rojola 1990, 112-113). Mutta kuinka luolaan palaaminen eroaa Marinan hulluudesta, tulkittuna juuri primääritilaan, semioottisen alueelle pakenemiseksi? Veren ansa, johon Marina joutuu, edellyttää jakautumista, dualismia, eron tekoa rationaaliseen ja

irrationaaliseen, henkeen/järkeen ja ruumiiseen. Tämän dualismin sisäistäminen merkitsee sairautta, Marinalle joutumista veren ansaan, näytelmän muille henkilöille joutumista sanan ansaan.

Patriarkaalisen symbolisen mukaisesti semioottinen jäsentyy irrationaalisenä. Rojolan mukaan luola, johon *Kromaattisten tasojen* puhuja palaa, ei ole patriarkaalisen symbolisen mukaan hahmottuva luola, vaan selityksistä tyhjennetty luola (Rojola 1990, 110). Hökkä analysoi tätä reduktiona olemiseen sekä samalla metafysiikan alkuperään ja olemukseen, joka tapahtuu tyhjään astumisen kautta (Hökkä 1991a, 160). Tyhjän elämys purkaa opitut ajattelun ja kokemuksen konstruktiot ja tuo ihmisen lähemmäs olevan alkuperäistä olemusta (Hökkä 1991a, 160-161; Rojola 1990, 117). Esihistoriallinen ja esioidipaallinen eivät Mannerilla näyttäyty kehitymättömyytenä, vajaan rationaalisuutena negatiivisessa mielessä, vaan niissä näyttäytyy yhteys syvempään tietoon, kaikkitietoon, viisauteen, yhteyden ja osittamattomuuden kokemukseen joka menetetään sosialisatiossa, ihmiseksi kasvamisen myötä (Rojola 1990, 108). Näytelmässä Marina taas pakenee rationaalisen oppositiona hahmottuvaan irrationaaliseen, primääritilaan sellaisena kuin se kulttuurisesti on määritetty.

Erich Frommin vieraantumisen käsite hahmottuu kahdessa eri mielessä. Vieraantuminen on ihmisen kehitykseen välttämättömänä kuuluvaa irtautumisena luonnosta, ihminen kokee itsensä vieraaksi maailmassa, koska ei tietoisuuden kehittyttyä ole enää yhtä sen kanssa. (Funk 1982, 80.) Vieraantuminen on siis eräässä mielessä ihmisen olemukseen kuuluvaa ja kehitykselle välttämätöntä. Toisaalta Fromm puhuu vieraantumisesta kielteisessä mielessä, vieraantumisena itsestä ja itse luodusta. (Funk 1982, 79.) Tässä mielessä vieraantunut tila on merkki vajaan, vielä epätäydellisestä kehityksestä. Ihmisen päämäärä on olla vapaa, mikä merkitsee sitä, että hän elää olemuksensa mukaisesti, järjensä ja rakkautensa hallitsemassa suhteessa itsensä ulkopuolelle.

Näytelmässä Erich Frommin ajatukset ihmisten vieraantuneisuudesta jälkimmäisessä mielessä sekä analyysi yhteiskunnan tilasta ilmenevät oikeina ja osuvina. Sen sijaan Frommin optimistinen kehitysajattelu, järjen ja rakkauden kehityksen kautta

tapahtuva emansipaatio asettuu näytelmässä skeptiseen valoon. Vieraantuminen luonnosta ja järjen asettaminen ihmisen keskeiseksi ja korkeimmaksi ominaisuudeksi eivät näytelmässä, kuten eivät yleisemminkään Mannerin tuotannossa, merkitse myönteistä vaan kielteistä, väkivallan, alistamisen ja menettämisen kehitystä (ks. Hökkä 1991a, 68). Manner näkee ihmisen ja luonnon primääriin ykseyden olevan osallisuutta autenttiseen olemiseen ja sen mukaiseen logiikkaan (Hökkä 1991a, 169). Primääritila ei siis hahmotu järjettömyytenä, vaan yhteytenä luonnossa ja maailmankaikkeudessa olevaan sekä sen logiikkaan ja tietoon (Hökkä 1991a, 55-56). Kartesiolainen dualismi, järkeen ja tietoisuuteen perustuvan ajattelun ja olemisen tavan leikkaaminen erilleen ruumiillisena hahmottuvasta tunneperäisestä vaisto- ja viettitiedosta ja intuitiosta, merkitsee Mannerilla yhteyden menettämistä luonnossa olevaan tietoon (Hökkä 1991a, 55-58). Puhuessaan kokemastaan sielun ja ruumiin ristiriidasta Marina kysyy, kuka erotti sielun ja ruumiin toisistaan, ennen sitä hän ei ollut ihminen vaan henki (siteerattu, ks. s. 64). Myöhemmin, jouduttuaan mielisairaalaan, hän sanoo vastaanottoapulaiselle, että kaikki ovat olleet kerran korkeampia olentoja, hevosia (Po, 105). Nämä ovat luettavissa alluusioiksi Platonin *Faidros*-dialogin kuvaukseen ihmisen sielusta (Thesleff 1989, 238-239). Siinä sielu muodostuu siivekkästä parivaljakosta ja ajomiehestä, hevoset ovat sielun tunneperäiset osat ja ajomies järkiosa (Thesleff 1989, 238). Luonnollisessa tilassaan sielu on kosmisessa lennossa, jumalien joukossa, mutta ajomiehen taitamattomuuden vuoksi sielu vajoaa maan päälle, menettää siipensä ja inkarnoituu ruumiiseen, ihmiseksi (Thesleff 1989, 239). Se, että Marina sanoo ennen sielun ja ruumiin jakautumista olleensa henki, viittaa ajatukseen sielun jumalallisesta alkuperästä. Hän sanoo korkeampien olentojen olleen hevosia, Platonin mallin mukaan tulkittuna hän siis samaistaa itsensä sielun tunneperäiseen osaan. Marinan hevosen kuolema kuvaa hänen sielunsa tunne- ja vaistoelämän tuhoutumista, yhteyden menettämistä, sielun kuolemaa.

Näytelmä päättyy tohtorin yksinpuheluun, jonka lopussa hän kuuntelee muuttavia lintuja ja hänen mieleensä tulee tähtikuvio Ajomiehen matka:

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 syöksyy imaginäärinen Ajomies ohi väsyneen maan? (Po,109)

Tähtien muodostama kuvio, kuvitteellinen ajomies ohittaa matkallaan maa-planeetan.
Sama aihe toistuu myös *Fahrenheit 121* -kokoelman *Misericordia*-sarjassa:

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

maan yli, tuon yhä elävän, kauhean tähden. (Manner 1968, 136)

Hökkä tulkitsee kohdassa kosmisen, universaalisen ajan asettuvan maailman ja ihmisen historiallisen ajan rinnalle. Historiallinen aika, historia on tehnyt maa-planeetasta kauhean. (Hökkä 1991a, 136.) Kosminen aika asettuu sen rinnalle suhteellistaen sitä, ihmisen historia näyttäytyy lyhyenä monin verroin laajemman kosmisen ajan rinnalla. *Poltetussa oranssissa* maata sanotaan väsyneeksi. Ihmisen historia ja sen seurauksista kärsivä maailma ovat väsyneitä, ehkä lähellä loppuaan. Näkymä ihmisen ja ihmiskunnan tulevaisuudesta on pessimistinen. Ihmisen historiaa suurempi kosminen aika ja liike kuitenkin jatkuvat, Ajomies jatkaa matkaansa yli Maa-planeetan. Kosminen, maailmankaikeuden aika saa ihmisen historiaa ja sen sisältöä suuremman ja todellisemmän merkityksen. Ihmisen tragedia on tämän ajan yhteydestä vieraantuminen.

5 Päätäntö

Tutkimusalueeni ulkopuolelle rajautui melko pitkälle näytelmän psykoanalyttinen aines. Freudilaisen psykoanalyysin ja sen kulttuurin käsittely näytelmässä tarjoaisi mielenkiintoisen lähtökohdan jatkotutkimukselle. Mannerin suhde psykoanalysiin on yleisimminkin jäänyt selvittämättä, hänen tuotantonsa suhdetta eri filosofioihin sen sijaan on tutkittu runsaasti. Frommin teorian tuominen tekstin rinnalle avasi kuitenkin sen yhteiskunnallista ulottuvuutta, joka Mannerin tuotannon tutkimuksessa on myös jäänyt melko vähälle huomiolle. Yksilön ja yhteisön välinen ristiriita on kuitenkin hänen tuotannossaan tärkeä teema, samoin kuin näytelmän syntyajan kulttuurisessa keskustelussa.

Olen tutkimuksessani selvittänyt näytelmän suhdetta länsimaisen modernin draaman traditioon, johon sillä osoittautui olevan selkeä yhteys. Mielenkiintoista olisi selvittää sen suhdetta myös aikansa suomalaiseseen draamaan ja yleisemmin ajan kulttuurihistorialiseen ympäristöön.

Lähteet

Birket-Smith, Kaj 1972 *Kulttuurin tiet 2. (Kulturens veje, 1966. Suom. E. A. Virtanen.)* Porvoo: WSOY.

Bullfinch, Thomas 1994 *The Golden Age of Myth and Legend*. London: Senate.

Eliot, T.S. 1972 (1949) *Autio maa. (The Waste Land, 1922. Suom. Yrjö Kaijärvi, Sinikka Kallio-Visapää, Kai Laitinen, Juha Mannerkorpi, Kai Mäkinen, Leo Tiainen ja Lauri Viljanen.)* Keuruu: Otava.

Esslin, Martin 1985 (1980) *The Theatre of the Absurd - Third Edition*. Harmondsworth: Penguin Books.

Evans, Gareth Lloyd 1977 *The Language of Modern Drama*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.

Freud, Sigmund 1981 *Johdatus psykoanalyysiin. (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse ja Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1940. Suom. Erkki Puranen.)* Jyväskylä: Gummerus.

Fromm, Erich 1971 *Terve yhteiskunta. (The Sane Society, 1955. Suom. Annikki ja Matti Kannosto.)* Rauma: Kirjayhtymä.

Fromm, Erich 1976 (1962) *Pako vapaudesta. (Escape from Freedom, 1941. Suom. Markku Lahtela.)* Jyväskylä: Kirjayhtymä.

Funk, Rainer 1982 *Erich Fromm: The Courage to be Human. (Mut zum Menschen, 1978. Transl. by Michael Shaw.)* New York: Continuum.

Funk, Rainer 1999 "Erich Fromm Frankfurtin koulussa. Psykoanalyttinen sosiaalipsykologian käsite". Teoksessa *Kritiikin lupaus. Näkökulmia Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan*. Toim. Olli-Pekka Moisio. Jyväskylä: SoPhi, 44-67.

Grünthal, Satu 1997 *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*. Helsinki: SKS.

Hökkä-Muroke, Tuula 1981 *Eeva-Liisa Manner, Paraabelien lyyrikko. Aspekteja modernin runon merkitykseen runoilijan, lajin ja lukijan kannalta*. Oulu: Oulun yliopisto, Kirjallisuuden laitos.

Hökkä, Tuula 1991a *Mullan kirjoitusta, auringon savua. Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernisuuteen*. Helsinki: SKS.

Hökkä, Tuula 1991b *Eeva-Liisa Mannerin kirjailijatyön ja tutkimuksen bibliografia*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Kotimaisen kirjallisuuden laitos.

Itkonen, Matti 1991 "Ajallisuuden ajattomuus: Musiikki ja luvut Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa", teoksessa *Läpi lentävän peilin. Esseitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta*. Toim. Sinikka Tuohimaa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Kirjallisuuden laitos, 60-82.

Itkonen, Matti 1994 *Zenit - Ulkoisesta sisäiseen. Askeleet fenomenologiseen aikaan ja sen tajunnallistumismoduksiin Eeva-Liisa Mannerin lyriikassa*. Tampere: SUFI.

Koskimies, Rafael 1964 *Maailman kirjallisuus III*. Keuruu: Otava.

Kristeva, Julia 1993 *Puhuva subjekti*. (Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen.) Tampere: Gaudeamus.

Lilja, Jenny 1991 "Sisäkkäiset todellisuudet: Psykologisesta ja filosofis-metafyysisestä kerrostumasta Eeva-Liisa Mannerin näytelmässä *Toukokuun lumi*".

Teoksessa *Läpi lentävän peilin. Esseitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta*. Toim. Sinikka Tuohimaa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Kirjallisuuden laitos, 99-133.

Lundgren, Svante 1998 "Erich Frommin sosialismikäsite". Teoksessa *Sosialismi - mitä etsivä löytää?* Toim. Jukka Heiskanen. Helsinki: KSL-kirjat.

Lyytikäinen, Pirjo 1997 *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

Manner, Eeva-Liisa 1968a *Poltettu oranssi. Balladi sanan ja veren ansoista*. Helsinki: Tammi.

Manner, Eeva-Liisa 1968b *Fahrenheit 121*. Helsinki: Tammi.

Manner, Eeva-Liisa 1969 "Miten kirjani ovat syntyneet". Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet*. Toim. Ritva Rainio. Porvoo: WSOY, 211-228.

Mattila, Pekka 1972 *Anomalioiden osuus Eeva-Liisa Mannerin lyriikassa II*. Turku: Turun yliopisto.

Myllymäki, Hertta 1981 "Eeva-Liisa Manner: Elämä on tehnyt minusta erakon." *Anna* 2/1981.

Moi, Toril 1990 *Sukupuoli/teksti/valta. Feministinen kirjallisuusteoria. (Sexual/Textual/Politics: Feminist Literary Theory, 1985. Suom. Raija Koli)* Tampere: Vastapaino.

Niemi, Juhani 1999 "Draaman kautta vallankumoukseen?". Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3*. Toim. Pertti Lassila. Vammala: SKS, 172-173.

Nägele, Rainer 1991 *Theater, Theory, Speculation. Walter Benjamin and the Scenes on Modernity*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Pfister, Manfred 2000 (1988) *The theory and Analysis of Drama. (Das Drama, 1977. Transl. by John Halliday.)* Cambridge: Cambridge University Press.

Pohjola, Riitta 1986 "Näytelmäkirjallisuus - dramatiikka". Teoksessa *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. Toim. Marja-Leena Palmgren. Juva: WSOY, 387-449.

Pratt, Annis 1982 *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: The Harvester Press Limited.

Rojola, Lea 1990 "Salainen, tyhjä kirjoitus. Eeva-Liisa Manner Platonin luolassa". Teoksessa *Marginaalista muutokseen*. Toim. Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, 97-122.

Szondi, Peter 1987 *Theory of the Modern Drama. A Critical Edition. (Theorie des modernen Dramas, 1965. Transl. and ed. by Michael Hayss.)* Cambridge: Polity Press.

Styan, J.L. 1981 *Modern drama in theory and practise. Volume 3*. Malta: Cambridge University Press.

Thesleff, Holger 1989 *Platon*. (Suom. Marja Itkonen-Kaila.) Keuruu: Otava.

Tuohimaa, Sinikka 1986 *Empiirisen minän kokemuksia. Heijastussymboliikkaa Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Tuohimaa, Sinikka 1994 *Kapina kielessä. Tutkimus feminiinisen ilmenemisestä kirjallisuudessa*. Tampere: Gaudeamus.

Vilkuna, Kustaa 1988 *Uusi suomalainen nimikirja*. Keuruu: Otava.

Wellwarth, George E. 1986 *Modern Drama and the Death of God*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.