

"HÄN ON TUOLLA ULKONA JA HENGITTÄÄ KUIN LEIJONA!"

Poissaolevan henkilöhahmon poetikkaa
Federico García Lorcan näytelmässä *Bernarda Alban talo*

Eeva-Kaisa Vähänikkilä

Pro gradu -tutkielma
Kirjallisuus
Humanistinen tiedekunta
Oulun yliopisto
Kevät 2024

SISÄLLYS

1 Johdanto	3
2 Lorcan maailmasta ja <i>Bernarda Alban talosta</i>	7
2.1 Näytelmän henkilöistä. Mitä nimet kertovat?	10
2.2 Naiset näyttämöllä	13
3 Henkilötutkimuksen asetelmia	15
3.1 Forsterin jaottelu	16
3.2 Representaatiosta	18
3.3 Henkilö draamassa, draama henkilössä	20
3.4 Aukkoja	22
3.4.1 Aukkoihin ladattu toiminta	24
3.4.2 Näytelmän puheaktista	26
4 Talosta ja tiloista	28
4.1 Ajan ankaruudesta ja suruajan sankaruudesta	33
4.2 Kauniina kuolleet	34
5 Poissaolon merkittävä läsnäolo	38
5.1 Merkityksellinen poissaolo	40
5.1.1 Passiivinen poissaolija	41
5.1.2 Aktiivinen poissaolija	43
5.2 Pepe el Romano, aktiivinen poissaolija	43
5.3 McGuffin?	45
5.4 Konstruktio nimeltä Pepe el Romano	45
5.4.1 Hengittää kuin leijona!	46
6. Päättäjä	50
LÄHTEET	52
Liite 1: Miksi näytelmä?	55
Liite 2: Vastänäytelmä: Pepe el Romanon puutarharakkaus	57

1 JOHDANTO

Käsittelen pro gradu -tutkielmassani poissaolevan henkilöhahmon¹ konstruktiota: hahmon ontologiaa ja ilmenemistä tekstiympäristössään. Tutkimukseni kohteena on espanjalaisen runoilijan ja näytelmäkirjailijan, Federico García Lorcan, viimeiseksi jäänyt näytelmä *Bernarda Alban talo* (*La casa de Bernarda Alba*, 1936. Suom. Pentti Saaritsa 1977. Tästä eteenpäin viitattaessa BAT). Näytelmän alaotsikko on *näytelmä espanjalaiskylien naisista. Bernarda Alban talossa* on henkilöhahmo, joka ei fyysisesti tule lukevan eikä kokevankaan yleisön nähtäväksi. Näytelmän vagarcersinaisten, henkilöluettelossa mainittavien, henkilöhahmojen välisissä dialogeissa kyseinen poissaolija, Pepe el Romano, kuitenkin mainitaan alituisen. Hahmon vaikutus näytelmässä on monitasoisesti merkittävää niin sen rakenteen ja juonen kuin tematiikankin kannalta. Tutkimukseni päämääränä on siis selvittää, millä tavoin poissaoleva henkilöhahmo näytelmässä rakentuu, esiintyy, ilmenee. Onko tällainen hahmo ylipäätään olemassa? Miten näytelmä muuttuisi, jos hahmo näytettäisiin fyysisesti: mikä on *poissaolon* merkitys?

Mikä fiktiivinen henkilöhahmo lopulta on? Henkilötutkimuksen näkökulmaerot henkilöhahmon määrittelemiseen tekstissä koskevat karkeasti jaoteltuna sitä, voiko henkilöhahmon konstruktiota irrottaa fiktiivisestä ympäristöstään, vai onko se puhtaasti osa tekstin narratiivia? Voiko fiktiivisen hahmon persoonallisuutta rekonstruoida tekstiympäristöstä saatujen vihjeiden perusteella pidemmälle, tekstiympäristönsä ulkopuolelle? Henkilöhahmo näyttää inhimillisen samaistuttavuutensa vuoksi yksinkertaisemmalta tekstin elementiltä kuin onkaan. (Ks. esim. Rimmon-Kenan 1983/1999, 43, 49.)

Pepe el Romanon hahmo toimii tutkimuksessani myös vastavuoroisesti työkaluna näytelmää analysoitaessa. Hahmo mobilisoi näytelmää sekä toiminnallisella että symbolisella tasolla. Tutkin siis Pepe el Romanon avulla näytelmää *Bernarda Alban talo*, sekä näytelmän elementtien avulla henkilöhahmoa Pepe el Romano. Pyrin osoittamaan, kuinka poissaolevan hahmon olemassaolo ilmenee suhteessa muihin tekstin elementteihin, kuten toisiin hahmoihin ja miljööseen. Tarina on hahmojensa elintila: täynnä niiden jälkiä.

¹ Englanninkielisessä tutkimuskielisuudessa *offstage/absent* character.

Koska tutkimukseni kohde on näytelmä, käytän teoksen vastaanottajasta sanaparia *lukija tai kokija*. Tarkennan näin viittaukseni koskemaan sekä näytelmää luettuna että mahdollisena näytelmäsovituksena. *Bernarda Alban talo* -näytelmän on suomentanut Pentti Saaritsa vuonna 1977. Viittaan tutkielmassani hänen alkukielelle varsin uskolliseen suomennokseensa. Espanjankieliset viittaukset löytyvät alaviitteinä kunkin näytelmäsitaatin jälkeen.

Henkilöhahmo määritellään esimerkiksi Fotis Jannidisin (2014, 30) mukaan fiktiivisessä tekstissä tai jossain muussa fiktiivisessä mediassa olevaksi, useimmiten ihmiseksi tai ihmisen kaltaiseksi hahmoksi. Hahmo (character) on eri asia kuin henkilö (person). Termit on syytä erottaa toisistaan, jotta vältetään sekaannus fiktiivisen ja todellisen maailman henkilöiden välillä. Käytän tutkimuksessani fiktiiviseen henkilöön viitatessani termiä *hahmo* tai *henkilöhahmo*.

Tutkimukseni olen jakanut viiteen lukuun. Johdannon jälkeen sivuan lyhyesti Lorcan sellaisia elämäkerrallisia anekdootteja, jotka liittyvät *Bernarda Alban talo* -näytelmään. Käsitelen Lorcan tapaa luoda henkilöahmoja ja esittelen lyhyesti näytelmän asetelmia ja sen hahmoja. Irmeli Niemi on todennut Lorcan olleen teatteriakin tehdessään ensisijaisesti runoilija. Niemi toteaa myös Lorcan runojen olevan tarinallisia ja draamallisia. (Niemi 1969, 153.) Lorcan näytelmien henkilöahmot ovat lyyrisiä ja usein abstrakteja.

Kolmannessa luvussa esittelen yleisesti henkilötutkimuksen peruslinjauksia. Käyn lyhyesti läpi perustavanlaatuisia paradigmoja henkilöahmon tutkimukseen liittyen. Henkilötutkimuksen kenttä ei ole kovin yhtenäinen, mutta esittelen sitä kevyesti muutaman kokoavan teorieoksen avulla (esim. Jannidis 2014; Käkälä-Puumala 2001; Rimmon-Kenan 1983/1999). Draamatekstin aukkoisuuteen kätkeytyy merkitysten ja mahdollisuuksien moninaisuus. Lyriikkaan ja proosaan verrattuna draamateksti on lukukokemuksena konkreettisestikin aukkoisempaa. Rivien väleissä on toimintaa ja toiminnan ymmärtämisen edellyttää näiden aukkojen täyttämistä. Draamatekstin sisältämä dynamiikka ja vuorovaikutteisuus, reagoiminen ja reaktion aiheuttaminen antavat erityisiä nyansseja näyttämökirjallisuuden lukemiseen ja tulkittamiseen. Käytän tässä lähteenä mm. dramaturgi Juha-Pekka Hotisen (2001) artikkelia ”Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen”.

Vaikka draamatekstissä henkilöhahmot ovat ainakin näennäisesti konkreettisia lajityypilleen ominaisen toimijuuden vuoksi, on niissä samaa problematiikkaa kuin proosatekstin henkilössä. Draaman henkilöä ja romaanihenkilöä voidaan siis tarkastella samassa olemassaoloa ruotivassa viitekehyksessä. Käsitelen näytelmän henkilöitä luonnollisesti myös näyttämöllisyyden näkökulmasta. Pepe el Romano ei kuitenkaan edusta perinteistä aktiivista toimijaa myöskään näyttämöllä, ja niinpä hahmo asemoituu useiden määritelmien ulkopuolelle sekä proosan että draaman tutkimuksessa.

Pepe el Romanon olemassaolo konkretisoituu myös näytelmän tilan kautta. Toisin sanoen fyysisen, arkkitehtonisen ja henkisen tilan ristivalotuksessa. Näytelmässä on useita konflikteja aiheuttavia vastapareja: talo ja puutarha, vankeus ja vapaus, tunteet ja niistä pidättäytyminen – näitä tilaan liittyviä aspekteja avaavaksi tutkimukseni neljännessä luvussa. Tässä luvussa olen käyttänyt lähteenä muun muassa Una Chaudhurin (1995) artikkelia ”Näytelmien tilat” (Suom. Johanna Savolainen).

Poissaolevasta henkilöstä (offstage-character) on useita ilmentymiä. Olen määritellyt tutkimukseni tarpeita varten termit *merkityksellinen poissaolija*, *aktiivinen poissaolija* sekä *passiivinen poissaolija*. Esittelen näitä ja muita poissaolevan henkilön ilmenemismuotoja tarkemmin luvussa 5. Tiivistetysti merkityksellinen poissaolija tarkoittaa lukijan tai kokijan aistihavaintojen ulottumattomissa olevaa fiktiivistä hahmoa, joka teoksessa on selvästi tarinankulun kannalta merkityksellinen suhteessa muihin, näkyviin henkilöhahmoihin. Aktiivinen poissaolija on läsnä tekstissä siten, että joku (tai jotkut) näkyvistä hahmoista (onstage-character) ovat kontaktissa poissaolijaan tai poissaolija vaikuttaa *toiminnallaan* tapahtumiin. Passiivinen poissaolija vaikuttaa muihin henkilöhahmoihin esimerkiksi muistojen tai menneiden tekojensa kautta, eikä ole kontaktissa näkyviin hahmoihin tarinan aikana. Kehittelemiäni eri luonteisten poissaolojen määritelmiä peilaan Safi Mahfouz (2012) artikkeliin ”The Presence of Absence: Catalytic and Omnipresent Offstage Characters in Modern American Drama”. Humaira Tariqin (2013) artikkeli ”Protagonist: Bernarda Alba or Pepe el Romano? In Lorca’s The House of Bernarda Alba”, joka käsittelee Pepe el Romanon asemaa BAT:ssa, nähdäkseni tukee tutkielmani fokuksittomista ko. hahmon merkityksellisyyteen.

Heta Reitala ja Timo Heinonen kiteyttävät osuvasti, että draaman (niin kuin minkä tahansa jatkuvasti muuttuvan) tutkimus on monimutkaista ja monimuotoista. On hedelmällisempää käsitellä sen elementtejä jatkuvassa muutoksen tilassa kuin pyrkiä rakentamaan vakiintuneita, yleispäteviä määritelmiä. (Reitala&Heinonen 2003, 18.) Koen nämä käyttämäni tutkimusstrategiat ja valitsemani lähestymistavat luonteviksi tavoiksi tulkita teosta, ja päästä mahdollisimman lähelle sen ydintä teoksen omilla ehdoilla. Tutkimukseni teoriaosuus muodostui yllättävän luontevasti ja vuorovaikutuksessa tutkimusnäkökulmani kanssa, vaikka en suoranaisesti käytä yhtä vallitsevaa teoriaa tai metodia.

Poissaolon lisäksi tutkielmani käsittelee myös näytelmän muita teemoja sangen kattavasti. Nähdäkseni tällainen kokonaisvaltainen lähestymistapa poissaolon elementtiä tutkittaessa on tarpeellinen, sillä näyttäytyäkseen aineeton poissaolo tarvitsee läsnäolon kehykset. Näytelmän koneistossa Pepe el Romanon hahmo toimii ikään kuin kulissien kätköön jäävänä hammasrattaana, jonka liikkeisiin lavalla näkyvät hahmot on kytketty näkymättömin sitein.

Pro gradu -tutkielmani oheen kirjoitin *Bernarda Alban talolle* vastanäytelmän (liite 1). Se on kirjoitettu Pepe el Romanon näkökulmasta. Tein sen eräänlaiseksi kaunokirjalliseksi havainnollistukseksi, alkutekstiä kunnioittaen ja mukailien. Siinä on metatekstin lisäksi viittauksia Lorcan runoihin ja muihin *Veren häät* -trilogian näytelmiin. Vastanäytelmä on eräs mahdollinen tulkinta tai analyysi alkuperäisestä tekstistä. Puutarha on talon vastatila, jossa Pepe el Romano näyttäytyy, eli roolit on käännetty toisin päin. Hieman asiayhteydestä irrotettuna, mutta tätä akateemiselle tutkimukselle epäkonventionaalista ratkaisua perustellakseni, lainaan Juha-Pekka Hotisen toteamusta: "-- analyysi ei niinkään kaipaa paljastamisen kuin *peittämisen tekniikoita*; ei esimerkiksi tarkoitushakuiseen selkeyteen pyrkivää, näennäisfaktoilla operoivaa, vaan metaforista, kiertoilmaisuja ja analogioita käyttävää, poeettista, jopa hämärää kieltä" (Hotinen 2001, 207). Näytelmä saateteksteineen löytyy tutkielmani lopusta.

2 LORCAN MAAILMASTA JA BERNARDA ALBAN TALOSTA

Lorcan teatteri on diminiutiivista, herkullista ja feminiinistä. Siinä näkyvät kuitenkin syvempien vesien vakiot: seksuaalisuus ja kuolema.

Francisco Umbral 1968/2005, 241

Tutkimukseni alkuun esittelen ja taustoitan lyhyesti Federico García Lorcan kirjallisia teemoja ja aiheita, sekä hänen tapaansa luoda henkilöhahmoja. Lorcan kirjoittaman hahmon syntyprosessi etenee tyypillisesti konkreettisesta symboliseen – hyvinkin abstraktiin rakennelmaan. Lorca tarkkaili ympäristöstään ja oli kiinnostunut ihmiselämän kurioositeeteista. Hän saattoi ottaa aiheekseen esimerkiksi naapurustossa vallinneen perhekuvion ulkoiset kehykset ja kirjoittaa sen lähtökohdista uuden tarinan. Lorca huomasi ympärillään yksityiskohtia ja saattoi luoda niistä tarinaansa tärkeän symbolin tai avaimen. (Ks. esim. Gibson 1989; Umbral 2005; Niemi 1969). Alaluvussa 2.1 esittelen tarkemmin *Bernarda Alban talon* hahmoja ja tulkitsen esimerkiksi hahmojen nimien symboliikkaa näytelmässä.

Bernarda Alban talo julkaistiin vuonna 1936, vain paria kuukautta ennen kuin kenraali Francon joukot teloittivat Lorcan. Lorca ei siis koskaan ehtinyt näkemään näytelmäänsä näyttämötoteutuksena. *Bernarda Alban talo* on Lorcan muihin näytelmiin verrattuna tyylistään realistisempi – tai vähemmän kryptinen kuin hänen muu näytelmätuotantonsa. Lorcan kerrotaan tehneen tietoisin valinnan, että tekisi tyylistään poiketen näytelmän, jossa ei olisi yhtään runoutta, symboliikkaa eikä surrealistista estetiikkaa. Lorcan elämäkerran kirjoittaja, Ian Gibson (1989, 435) kertoo Lorcan kirjoittaneen näytelmäänsä inspiroituneena ja haltioissaan. Lorca oli siihen tyytyväinen, sillä siitä tuli hänen visionsa mukaisesti selkeä ja konstailematon: puhdasta teatteria.

Jos verrataan esimerkiksi *Veren häät* -näytelmää *Bernarda Alban taloon*, on se parentesejaan myöten täynnä surrealismia sekä erilaisia kielikuvia. Seuraava sitaatti *Veren häät* -näytelmästä ilmentää Lorcan kielen värikkyyttä:

Kerjäläisvaimo: Ehkä pyysinkin sinun silmiäsi! Jäljessäni lentää pilvellinen lintuja, haluatko yhden?

Pikkutyttö: Minä tahdon mennä pois!

2. Tyttö (kerjäläiselle): Älä välitä hänestä!

1. Tyttö: Tulitko sinä puron varren kautta?

Kerjäläisvaimo: Sitä kautta minä tulin.

1. Tyttö (arkaillen): Saanko minä kysyä sinulta jotakin?

Kerjäläisvaimo: Minä näin heidät; kohta he tulevat: kaksi koskea, jotka tyrehtyivät lopulta louhikon kiville, kaksi miestä ratsun jaloissa. Kuolleina kauniissa yössä. (Nautiskellen) Kuolleina, niin juuri, kuolleina.

1. Tyttö: Ole vaiti, eukko!

Kerjäläisvaimo: Silmissä särkyneet kukat, ja hampaat kaksi kourallista kohmeista lunta. Ne kaatuivat molemmat, ja morsian palaa veren värjäämin hamein ja hiuksin. Ne kaksi loimilla peitettyinä isojen nuorukaisten harteilla. Niin niin, siinä kaikki. Niin täytyikäydä. Likainen hiekka peittää kultaisen kukan.

(Menee. Tytöt painavat päänsä ja menevät rytmikkäästi pois.)²

(Lorca 1933/1977, 72 suom. Pentti Saaritsa)

Lorcan näytelmien henkilöt voivat yhtä luontevasti olla konkreettisia tai abstrakteja (esim. personifioitu kuu). Tyypillisesti ne ovat symbolisia. Lorcalla on näytelmissään hahmoja, jotka käyvät vain pistäytymässä näyttämöllä. Myös tällaiset ulkopuolisilta vaikuttavat hahmot, kuten tekstisitaatin kerjäläisvaimo (naamioitunut Kuolema) ja tytöt ovat kuitenkin tärkeä osa näytelmää.

Osa Lorcan estetiikkaa ja symbolisten merkitysten luomista on myös hahmojen nimeämättä jättäminen. *Veren häät* -näytelmän henkilöistä mainitaan nimeltä ainoastaan Leonardo. Esimerkiksi *Kunhan kuulu viisi vuotta* -näytelmässä ei ole yhtään henkilöä, jolla on erisnimi. Näytelmän henkilöhahmoihin lukeutuvat mm. Ystävä, Vanha mies, Lapsi, Rugbyn pelaaja, Kissa ja Konekirjoittajatar – hahmot on nimetty ominaisuuden tai tehtävän perusteella.

Irmeli Niemi (1969, 167) toteaa, että Lorca kehittää henkilönsä usein kaavalla, jossa ihmiskuvaus pohjautuu johonkin todelliseen tilanteeseen tai tapahtumaan tai saa alkunsa esimerkiksi uutisesta. Näistä lähtökohdista Lorca laajentaa hahmojaan symbolisiin kehyksiin ja tekee niistä usein intohimon motivoimia toimijoita. Hän yhdistää todellisuutta ja unenomaisuutta. Myös Lorcan omat sukulaiset toimivat usein runojen ja näytelmien hahmojen esikuvina (Gibson 1989, 14).

² **Mendiga:** ¡Pude pedir tus ojos! Una nube de pájaros me sigue: ¿quieres uno? **Niña:** ¡Yo me quiero marchar! **Muchacha 2:** (A la Mendiga.) ¡No le hagas caso! **Muchacha 1:** ¿Vienes por el camino del arroyo? **Mendiga:** Por allí vine. **Muchacha 1:** (Tímida.) ¿Puedo preguntarte? **Mendiga:** Yo los vi; pronto llegan: dos torrentes quietos al fin entre las piedras grandes, dos hombres en las patas del caballo. Muertos en la hermosura de la noche. (Con delectación) Muertos sí, muertos. **Muchacha 1:** ¡Calla, vieja, calla! **Mendiga:** Flores rotas los ojos, y sus dientes dos puñados de nieve endurecida. Los dos cayeron, y la novia vuelve teñida en sangre falda y cabellera. Cubiertos con dos mantas ellos vienen sobre los hombros de los mozos altos. Así fue, nada más. Era lo justo. Sobre la flor del oro, sucia arena. (*Se va. Las Muchachas inclinan la cabeza y rítmicamente van saliendo.*) (Lorca 2014, 58)

Gibsonin mukaan Lorca sai *Bernarda Alban taloon* inspiraation tuntemastaan Frasquita Alba Sierra -nimisen rouvan perheestä. He asuivat aikoinaan Lorcan naapurissa. Pepico el de Roma oli mies, joka meni ensin naimisiin Frasquitan tyttären kanssa ja tyttären menehdyttyä tämän siskon kanssa. Bernarda Alban tyrannialla ei ole kuitenkaan totuudellista pohjaa esikuvansa taholta. Myös La Poncia on saanut nimensä Lorcan elinympäristöstä, samoin Maria Josefa, jonka esikuva oli eroottisista hallusinaatioista kärsivä Garcían suvun vanhempi jäsen, jonka luona Lorca veljineen kävi vierailulla lapsena. (Gibson 1989, 436–437.)

Lorcan tragedioissa on yhteneväisyyksiä ja niissä toistuvat vakioteemat ja -elementit. Hänen esikoisnäytelmänsä oli nimeltään *El maleficio de la mariposa* eli *Perhosen lumous* (1919). Tässä näytelmässä Curianita Silvialla on samankaltainen murheellinen kohtalo *Yerman, Veren häiden* ja *Bernarda Alban talon* sankarittarien kanssa. (Umbral 2005, 241, 243.) Rakkauden ja kuoleman tarinavoimaisuus saa aikaan näytelmien traagiset asetelmat. *Don Perlimplinin ja Belisan puutarharakkaus* -näytelmässä Belisa on moniavioinen – hänellä on viisi kosijaa. (Umbral 2005, 247). Näytelmässä on siis samoja elementtejä kuin *Bernarda Alban talossa*: viisi tytärtä, yhtenä tapahtumapaikkana puutarha sekä teemana rakkauden ja petoksen tuoma konflikti. Lorcan hahmot ovat usein ympäristönsä uhreja, luokkatietoisuus, omaisuus ja uskonto aiheuttavat ristiriitoja ja motivoivat henkilöhahmojen toimintaa (Niemi 1969, 153–154). Gibson (1989, 341) huomauttaa, että Adela ei välitä yhteiskunnallisista paineista, vaan taistelee niitä vastaan, toisin kuin Leonard ja hänen morsiamensa. Silti kaikkien kohtalo on traaginen.

Umbral tulkitsee Bernarda Alban olevan konservatiivisen Espanjan metafora: Lorca ei päässyt pakoon Espanjan aiheuttamia traumoja, kuten Pepe el Romano, joka näytelmän lopussa karauttaa ratsullaan pois (Umbral 2005, 21). Menemättä pidemmälle Lorcan henkilökohtaiseen kokemukseen Espanjasta on näytelmässä voimakas suljetun tilan fyysinen ja henkinen ahtaus. Talon rooli on enemmän kuin olla asumus tai lavaste. Talossaan Bernarda Alba kontrolloi kaikkea, myös sen asukkaita. Hän julistaa miehensä kuoleman johdosta kahdeksan vuoden suruajan, jonka aikana talon ovet ovat suljetut. Nuorin tytär on 20-vuotias, vanhin 39 vuotta, joten suruajan loputtua he kaikki olisivat yhteisönsä ja aikakautensa näkökulmasta verrattain iäkkäitä menemään naimisiin. Se tarkoittaisi ikuista tuomiota Bernarda Alban talossa.

2.1 Näytelmän henkilöistä. Mitä nimet kertovat?

Tutkimukseni tarkoitus on selvittää Pepe el Romanon olemassaolon kehyksiä. Usein henkilöhahmosta saatava informaatio rakentuu toiminnan lisäksi siitä, mitä henkilö itse kertoo, mitä muut hänestä kertovat ja mitä parenteseissa mahdollisesti kerrotaan. Pepe el Romanosta saatava informaatio syntyy suureksi osaksi siitä, mitä muut hänestä kertovat. Siksi on tarpeellista esitellä lyhyesti näytelmän henkilöhahmoja ja heidän välisiä jännitteitä. BAT:ssa hahmoilla on nimet, mutta lorcamaisesti ne edustavat samalla henkilöiden toiminnan perusvirettä. Näytelmässä on esimerkiksi kohtauksia, joiden toiminnan laatu (esim. ironia tai katkeruus) saa nyansseja hahmojen nimien merkitysten myötä.

Näytelmätuotannossaan Lorca rakentaa usein symboliikkaansa käyttämällä henkilöhahmoistaan yleisnimiä erisimien sijaan. Katsaus Lorcan näytelmien henkilögalleriaan osoittaa, että hahmoja luodessaan Lorcalla on ollut visio siitä, onko hahmolla erisnimi vai onko vertauskuvallisempaa, että fokus on hahmon tehtävässä tai olemuksessa. Tulkintani mukaan Lorca käyttää nimiä harkiten myös korostaakseen jonkin tietyn hahmon keskeisyyttä. Ylempänä viittasin *Veren häiden* ainoaan etunimen omaavan Leonardo-nimiseen hahmoon. Leonardon vaimon nimi on näytelmässä vain *Leonardon vaimo*. On huomionarvoinen seikka, että *Bernarda Alban talossa* muutamia sivu- ja taustahenkilöitä lukuun ottamatta kaikilla henkilöillä on erisnimi. Se liittyy Lorcan tavoitteeseen kirjoittaa näytelmä ”ilman symboliikkaa ja surrealismia”, eli jättää puhuvan kuun tai mallinuken kaltaiset hahmot pois. BAT:n henkilöhahmojen nimissä on silti selkeää allegorisuutta, mikä korreloi hahmojen toiminnan kanssa.

Näytelmän matriarkka, tytärten äiti, Bernarda on espanjalainen versio germaanisesta nimestä, joka tarkoittaa ”omata karhun voimat” tai ”vahva kuin karhu”. Alba tarkoittaa sanakirjan mukaan auringonnousua tai aamuhämärää. Näytelmässä Adela vertaa Pepe el Romanoa leijonaan (BAT 151). Eräänlaisesta karhun ja leijonan taistelusta näytelmässä onkin kyse.

Angustiasta, vanhinta tytärtä kuvataan kivulloseksi. Magdalenan sanoin tämä oli jo kahdenkymmenen iässä ”kuin vaatetettu riuku” ja ”talon pimein pilkku, joka honottaakin

kuin isävainajansa”³ (BAT 112). Angustias on saanut kuolleen isäpuolensa perinnön, ja muut ovat sitä mieltä, että se on ainoa puoleensavetävä asia hänessä. Angustias viittaa angstiin, tuskaan, ahdistukseen ja epäilykseen. Angustiasin suhtautuminen Pepe el Romanoon kuvataan kömpelönä. Vastakkainen sukupuoli pelottaa häntä. Romano on tehnyt Bernardan kanssa sopimuksen avioliitosta Angustiasin kanssa.

Magdalena on itsenäinen hahmo, jonka suhtautumistapa asioihin käy pikemmin rationaalisuuden kuin tunteiden kautta. Magdalenasta ei ole luettavissa suoranaisia kiintymyksen merkkejä Pepe el Romanoa kohtaan. Amelia on nöyrä myötäilijä. Hän on kiltti, tyttäristä lojaalein äidilleen ja usein kuuntelijan ja sovittelijan roolissa siskojen välisissä keskusteluissa. Amelia viittaa latinaksi sanaan ahkera, utterra ja hepreaksi se merkitsee ”Jumalan työläistä”.

Martirio, siskoksista toiseksi nuorin, tekeytyy lähes jokaisessa kohtauksessa nimensä mukaisesti marttyyriksi. Martirio oli menossa naimisiin saman kylän miehen, Enrico Humanesin kanssa, mutta Bernarda käännnytti tämän Martirion tietämättä pois, sillä ei halunnut oman sukunsa sekoittuvan rahvaana pitämäänsä sukuun. Martirio on itsekin rakastunut Pepe el Romanoon ja kateellinen siitä, että Adela on löytänyt rakkauden, johon vastataan. Martirio on osatekijä tapahtumien ketjussa, joka aiheuttaa Adelan traagisen kuoleman. Martirio tietää Adelan salaisuuden jo näytelmän alkuvaiheessa, mikä aiheuttaa kitkaa heidän välilleen. Martirio kärsii jonkinlaisesta masennuksesta tai alakuloisuudesta. Tämä ilmenee näytelmän alkupuolella, kun Amelia ja Martirio keskustelevat uuden lääkärin määräämästä lääkkeestä. (BAT 108.)

Adelan nimi viittaa espanjan kielen verbiin adelantar, joka tarkoittaa ”edetä”, ”kiihdyttää”, ”johtaa” ja ”edistyä”. Adela on näytelmän hahmoista rohkein ja vitaalisin. Adela asettuu vastustamaan Bernardaa, ja pyrkii siten rikkomaan talossa vallitsevia tukahduttavia konventioita. Adelan hahmo toimii vastavoimana Bernardan pysähtyneisyyttä ja ahtautta edustavalle hahmolle.

³ ” porque si con veinte años parecía un palo vestido [...] venga a buscar lo más oscuro de esta casa, a una mujer que, como su padre habla con la nariz.” (Lorca 2014, 121–122)

Umbral nimeää palvelijatar La Poncian "--talossa vallitsevan varjoisan alitajunnan maailman ääneksi". La Poncian ja Bernardan välinen tiivis vuorovaikutus on symbioottista: Bernarda edustaa tietoisuutta ja La Poncia alitajuntaa. (Umbral 2005, 281.) Elisa Af Hällström käsittelee pro gradu -tutkielmassaan (2005) La Poncian asemaa näytelmässä. Hällström määrittelee La Poncian roolin muukalaisidentiteetin kautta. (Hällström 2005, 3–5.) La Poncia onkin perheyhteisön ulkopuolinen, olosuhteiden pakosta talon asukkaiden kanssa tekemisissä, yhtäältä heistä välittäen, toisaalta halveksuen.

Maria Josefan nimi on viittaus Jeesuksen maallisiin vanhempisiin. Maria Josefa harhailee omassa maailmassaan esittäen näynomaisia puheenvuorojaan. Kolmannessa näytöksessä hän kantaa lammasta sylissään kuin sitä eksymiseltä suojeleva kristushahmo:

Martirio: Minne te olette menossa isoäiti?

Maria Josefa: Avaatko sinä minulle oven, kuka sinä olet?

Martirio: Kuinka te täällä olette?

Maria Josefa: Minä lähden pakoon. Kuka sinä olet?

Martirio: Menkää nukkumaan.

Maria Josefa: Sinä olet Martirio, minä näen sinut jo Martirio, Martirion kasvoinen. Koska sinä saat lapsen? Minä olen jo saanut tämän.

Martirio: Mistä te otitte lampaan?

Maria Josefa: Minä tiedän kyllä, että se on lammas. Mutta miksei lammas voisi olla lapsi? Parempi lammaskin kuin ei mitään. Bernarda on leopardi, Magdalena on hyeena!⁴

(BAT 147)

Näytelmässä viitataan Pepe el Romanon lisäksi muihin mieshahmoihin vain ohimennen. Miehistä tuodaan esille Bernardan aviomiehet: neljän nuorimman tyttären isä, Antonio Maria Benavides, Angustiasin aiemmin edesmennyt isä, La Poncian mies Evaristo el Colin ja heidän poikansa, Martirion kosija Enrique Humanas ja Prudencian mies. Lisäksi mainitaan muutamia satunnaisia, vähemmän olennaisia mieshahmoja, kuten komeasti laulava suntio Tronchapinos.

⁴ **Martirio:** Abuela, ¿dónde va usted? **Maria Josefa:** ¿Vas a abrirme la puerta? ¿Quién eres tú? **Martirio:** ¿Cómo está aquí? **Maria Josefa:** Me escapé. ¿Tú quién eres? **Martirio:** Vaya a acostarse. **Maria Josefa:** Tú eres Martirio, ya te veo. Martirio, cara de martirio. ¿Y cuándo vas a tener un niño? Yo he tenido es te. **Martirio:** ¿Dónde cogió esa oveja? **Maria Josefa:** Ya sé que es una oveja. Pero ¿por qué una oveja no va a ser un niño? Mejor es tener una oveja que no tener nada. Bernarda, cara de leoparda. Magdalena, cara de hiena. (Lorca 2014, 161–162)

Lorcalla oli lapsuudessaan kontakteja useisiin romaniperheisiin Fuente Vaquerosissa, jossa romanien osuus väestöstä oli noin 10 prosenttia. Hän vieraili usein Sacramonten luolissa, joissa tutustui laulajiin ja tanssijoihin. Näillä kohtaamisilla oli suuri merkitys *Mustalaisballadeja*-kokoelman syntyyn. Gibsonin mukaan Lorca tunsi läheistä yhteyttä romaneihin. Luultavasti Pepe el Romanon nimi viittaa Romillon kaupunkiin. Gibson arveleekin Pepe el Romanon saaneen piirteitään näiltä romaneilta. (Gibson 1989, 29.)

2.2 Naiset näyttämöllä

Näytelmän naisten suhtautuminen miehiin on ristiriitaista. Pepe el Romano on Bernardan tytärten yhteinen rakkaudenkohde. Erityisesti Adelan ja Martirion välinen ristiriita rakentuu näytelmän edetessä hiljalleen. Mitä enemmän Martirio todistaa Adelan ja Pepen välistä kanssakäymistä, sitä suuremmaksi kateus kasvaa. Tämä tapahtuu lukijan tai kokijan näkökulmasta vaivihkaa, sillä Pepen osuutta tapahtumiin jää kullisejen taakse.

Bernarda Alban talossa näkyy (aikakauden kontekstistakin johtuva) kankeus ymmärtää vastakkaista sukupuolta. Miehet jäävät hautajaissaattueestakin ulos seisoskelemaan. Naiset eivät varsinaisesti ole alisteisessa asemassa miehiin nähden, mikä käy ilmi esimerkiksi seuraavassa kohtauksessa, jossa La Poncia kertoo Bernardan tyttärille miehestään:

La Poncia: Sitemmin hän käyttäytyi oikein kunnolla. Sen sijaan, että hän olisi ryhtynyt mihinkään muuhun, hän omistautui häkkilintujen vaalimiseen, aina kuolemaansa asti. Teidän, jotka olette naimattomia, on joka tapauksessa syytä tietää että kaksi viikkoa häiden jälkeen mies lähtee sängystä pöytään ja sitten pöydästä kapakkaan, ja joka ei siihen mukaudu saa itkeä itsensä näännyksiin loukossaan.

Amelia: Sinä mukauduit.

La Poncia: Minä osasin käsitellä häntä!

Martirio: Onko totta, että sinä toisinaan löit häntä?

La Poncia: On! Vähällä etten iskenyt häntä silmäpuoleksi.

Magdalena: Tuollaisia kaikkien naisten pitäisi olla!

La Poncia: Minä olen käynyt sinun äitisi koulun. Kerran mieheni sanoi minulle, mitä mahtoi sanoakaan, ja minä tapoin kaikki hänen häkkilintunsa huumaren nuijalla.

(Kaikki nauravat)⁵ (BAT 120)

Näytelmä käsittelee alaotsikkonsa mukaan espanjalaiskylien naisia. Siinä nostetaan esiin paitsi sukupolvien myös sukupuolien välistä kitkaa. Tästäkin syystä on perusteltua, että keskeisintä mieshahmoa ei näytetä.

Yksi kiinnostava näytelmässä toistuva kuvio on isättömät lapset ja irtosuhteita harrastavat naiset. Toisen näytöksen loppukohtauksessa kerrotaan Libradan vanhapiikatyttärestä, joka epätoivoissaan oli haudannut avioliiton ulkopuolisen lapsensa. Libradan vanhapiikatyttären lisäksi Bernardan palvelijattarella on myös lapsi, jonka voidaan olettaa olevan Bernardan edesmenneen miehen, Antonio Maria Benavidesin, avioton lapsi. (Näytelmän alussa palvelijatar suree vuolaasti miehen kuolemaa). Myös Adelalle on syntymässä avioton lapsi, jonka isä on näytelmän merkityksellisin poissaolija, Pepe el Romano. Adela samastuu voimakkaasti Libradan vanhapiikatyttären kohtaloon.

⁵ **La Poncia:** Luego se portó bien. En vez de darle por otra cosa, le dio por criar colorines hasta que murió. A vosotras, que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre a los quince días de [la] boda deja la cama por la mesa, y luego la mesa por la tabernilla. Y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón. **Amelia:** Tú te conformaste. **La Poncia:** ¡Yo pude con él! **Martirio:** ¿Es verdad que le pegaste algunas veces? **La Poncia:** Sí, y por poco lo dejo tuerto. **Magdalena:** ¡Así debían ser todas las mujeres! **La Poncia:** Yo tengo la escuela de tu madre. Un día me dijo no sé qué cosa y le maté todos los colorines con la mano del almirez. (*Rien.*) (Lorca 2014, 130)

3 HENKILÖTUTKIMUKSEN LINJAUKSIA

Tässä luvussa otan esille teoreettisemmin henkilötutkimuksen linjauksia, henkilöhahmosta tehtyjä huomioita ja henkilötutkimukseen liittyvää problematiikkaa. Seuraavissa luvuissa tulen tarkentamaan tekstin aukkoihin, näytelmän tiloihin ja syvemmin niihin poissaolon rakenteisiin, joista Pepe el Romanon hahmo syntyy.

Jo Aristoteleen (384–322 eKr.) *Runousopissa* henkilöhahmoa tarkastellaan sekä ulkoisen että sisäisen toiminnan näkökulmasta. Henkilöhahmo on käsitteenä varhain vakiintunut fiktiivisen tekstin osaksi, mutta henkilöhahmon tutkimus ja teoria on kehittynyt järjestelmällisemmäksi verrattain myöhään. Viime vuosina henkilöhahmon tutkimus on keskittynyt hahmon näennäisen ilmeisyyden kyseenalaistamiseen. Henkilöhahmon käsitteleminen ihmisyyttä representoivana olentona on vaihtunut sen tarkasteluun, kuinka henkilö tekstikontekstissaan rakentuu. (Käkelä-Puumala 2001, 244.)

Rimmon-Kenan (1983/1999, 40) näkee henkilötutkimuksen olevan epäsystemaattista. Jannidis toteaa samansuuntaisesti. Hänen mukaansa merkittävää yhtenäistä tutkimuskenttää henkilöhahmon käsitteelle ei ole ollut aikaisemmin. Henkilöhahmon tutkimus on ollut lähinnä irrallisia huomioita koskien enimmäkseen henkilöhahmon olemassaoloa: hahmo suhteessa toimintaan, nimeensä, luonteeseensa, sekä reseptiivistä tutkimusta siitä, kuinka lukija hahmottaa hahmon. Jannidis huomioi tilanteen kuitenkin kehittyneen viime vuosikymmenten aikana uudemman tutkimuksen myötä. Useimmat näistä tutkimuksista perustuvat kognitiivisten tieteiden malleihin tulkita tekstiä ja tehdä hahmosta päätelmiä eli *kognitiiviseen narratologiaan*. Vaikka henkilötutkimuksen kenttä onkin muodostumassa yhtenäisemmäksi, jää sen ulkopuolelle edelleen monia irrallisia näkemyksiä. (Jannidis 2014, 32.) Kysymykset henkilöhahmon rakentumiseen liittyen ovat monisyisiä ja monimutkaisia, mutta erilaisten tulkintojen ei tarvitse sulkea toisiaan pois (Käkelä-Puumala 2001, 266).

Fiktiivisen henkilön olemassaoloon liittyy pääpiirteittäin kaksi eriävää näkemystä. Puristinen, tekstikeskeinen, kirjallisuustiedehistoriallisesti venäläisen formalismin ja uuskritiikin lähtökohdista ponnistava lähestymistapa korostaa, että henkilöt ovat olemassa vain siinä määrin kuin he ovat osa heitä kantavia ja liikuttavia kuvia ja tapahtumia. Tämän tulkinnan mukaan hahmoa ei voi irrottaa kontekstistaan, saati käsitellä ihmisen kaltaisena.

Muun muassa barthesilainen koulukunta ajattelee henkilöahmon olevan vain piirrekimppuja, joita kuvaillaan sanoin. Roland Barthes (1970) edusti näkemystä, jonka mukaan hahmo koostuu erilaisista vaikutelmista, joille annetaan erisnimi. Fiktiivinen hahmo ei siis ole ihminen, vaikka siitä annetut vaikutelmat vastaavat ihmismäisiä piirteitä. (Jannidis 2014, 32.) Esim. Barthes (1970), Chatman (1978) ja Garvey (1978) ovat pohtineet, millä perusteella tällainen henkilöahmon *nimeäminen* tapahtuu. Luonteenpiirteet ja hahmon toimintaan tai titteliin liittyvät tekijät ovat osa sen jäsentymistä. Rimmon-Kenan näkee ongelmallisena sen, että tätä kautta tapahtuva määrittely sisältää aina yleistyksiä. Hänen mukaansa hahmo rakentuu tarkemmaksi yksityiskohtien kautta. Niitä keräämällä ja yhdistämällä saadaan laajempaa, hienovaraisempaa ja yksilökohtaisempaa informaatiota. (Rimmon-Kenan 1983/1999, 49–50.)

Realistinen lähestymistapa määrittelee henkilön päinvastaisista lähtökohdista. Toiminnan edetessä henkilöt itsenäistyvät tapahtumista, joissa elävät. Hahmoja voi olla hedelmällistä tarkastella myös jossain määrin tekstikontekstista irrallaan. (Rimmon-Kenan 1983/1999: 43.) Näkemys antaa lukijalle mahdollisuuden rakentaa henkilölle lisäominaisuuksia ja tulkinnan variaatioita, vaikka tekstistä ei suoranaisesti saisikaan täyttä informaatiota. Mm. Hochman (1985) puolusti näkemystä henkilöahmosta ihmisenkaltaisena moraalisiin ja esteettisiin argumentein. Henkilöahmon selittäminen pelkästään sanoiksi ei ole riittävää ja tarpeeksi tyhjentävää sekä käytännöllisten että teoreettisten ongelmien vuoksi. (Jannidis 2014, 33.)

Fiktiivinen henkilöahmo on konstruktio, joka rakentuu lukijalle tarinan edetessä sen informaation perusteella, minkä muu kehys, tarina, tarjoaa. (Ks. Rimmon-Kenan, 1983/1999, 49.)

3.1 Forsterin jaottelu

Henkilötutkimuksen yhteydessä on aiheellista mainita Edward Morgan Forsterin kehittämä klassinen jaottelu, jossa hahmot kategorisoidaan litteisiin ja pyöreisiin hahmoihin. Tämä karkea kahtiajako on kriitikistä huolimatta edelleen pitänyt oman paikkansa henkilötutkimuksen piirissä.

Henkilöhahmojen struktuureja on pyritty määrittelemään pienempiin ja tarkentaviin kategorioihin. Useimmat kehitelmät ovat epäkäytännöllisen monimutkaisia tai tieteellisesti arveluttavia, minkä vuoksi ne eivät ole usein käyttökelpoisia. Jannidis toteaa, että Forsterin jako pyöreään ja litteään hahmoon on loppujen lopuksi edelleen yleispätevyytensä vuoksi käytetyin. (Jannidis 2014, 41.) Forsterin jaon avulla voidaan tehdä perustavanlaatuisia linjanvetoja. Rimmon-Kenan pitää kahtiajakoa sinänsä merkittävänä, mutta kritisoi muutamia seikkoja. Termi *litteä* on kaksiulotteisuutensa vuoksi riittämätön kuvaamaan monia sellaisia henkilöahmoja, jotka on määriteltävä litteiksi, mutta silti voivat olla syviä ja merkityksellisiä. Lisäksi tällainen dikotomia jättää huomiotta monia erilaisille teoksille olennaisia ja ominaisia nyansseja. Läheskään aina myöskään Forsterin määritelmä, jossa litteä hahmo on yksinkertainen eikä kehity tarinan mukana ja pyöreä taas monimutkainen ja kasvaa ja syventyy, ei toteudu systemaattisesti. On olemassa henkilöahmoja, joiden kohdalla tämä asetelma toimii jopa päinvastoin. (Rimmon-Kenan 1986/1999, 54.)

Käkelä-Puumala viittaa Fokkeman huomautukseen siitä, että aidon ja keinotekoisien hahmon välinen ero on yksi Forsterin pyöreän ja litteän hahmon määrite-eroja. Pyöreitä hahmoja voidaan pitää aitoutensa vuoksi oikean ihmisen kaltaisina, litteän hahmon tehtävä on lähinnä edistää toimintaa tarpeellisissa tilanteissa, mahdollisesti myös rakentaa kontrastia sille, että pyöreä hahmo vaikuttaisi vielä aidommalta. (Fokkema 1991, 23, sit. Käkelä-Puumala 2001, 252.)

Käkelä-Puumala kirjoittaa, että henkilön pintaa on kaikki se ulkoinen tieto, joka lukijalle käy ilmi tekstistä. Syvyyttä taas on rivien väliin jäävä tieto: ulkoisten puitteiden avulla pääteltävä henkilön sisäisen maailman toiminta, psykologiset käänteet ja hahmon toimintaa motivoivat tekijät. Pinnallisena pidetystä hahmosta saadaan informaatiota minimaalisesti. Mitä monimutkaisemmaksi henkilö on rakennettu sitä syvemmältä se arvatenkin vaikuttaa. Siksi moniulotteisempi henkilöahmo arvotetaan kirjallisilta ansioiltaan korkeammalle. Tämä näkyy myös kirjallisuudentutkimuksen linjauksissa ja fokuoitumisessa. (Käkelä-Puumala 2001, 245–246.)

Kirjallisuudentutkimuksessa on ollut tapana kuvata postmoderni henkilöahmo psykologisesta realismista erkaantuvalla tavalla. Henkilöahmo saa symbolisempia, abstraktimpia ja muutenkin ikään kuin ääriivoiltaan hämäämpiä piirteitä. (Käkelä-

Puumala 2001, 254–255.) Kirjallisuushistoriallisesti kyse ei kuitenkaan ole näiden piirrekimppujen muodostamien uusien tulokkaiden tiivistymistä. Jo modernismin kaudelta nousevat mieleen esimerkiksi Franz Kafkan (1915) hahmot, jotka edustavat kuvatonlaisia rakenteita. Kafkan kuuluisimman hahmon, Gregory Samsan, muodonmuutos kauppatkustajasta suureksi hyönteiseksi on kaikkea tätä.

Erona 1800-luvun kirjallisuuteen – kun hahmot klassisen realismin mukaan saavat tarkat määritteet ja ne voidaan kuvata hyvinkin yksityiskohtaisesti – modernin ja postmodernin henkilöhahmon kuvaus jää usein kaukaisemmaksi ja epämääräisemmäksi. Näin myös lukijan rooli päätelmien tekijänä ja hahmon hahmottajana sekä vuorovaikutus tekstin kanssa korostuvat. (Käkelä-Puumala 2001, 260–261.)

3.2 Representaatiosta

Henkilöhahmoa ei voida tyhjentävästi tulkita pelkäksi ihmisen representaatioksi, sillä hahmo edustuu kaunokirjallisuudessa lukuisin eri tavoin. Tiina Käkelä-Puumala mainitsee tästä konkreettisenä esimerkkinä eläinhahmot ja kyborgit. Tällaisten satuhahmojen esikuvana voi olla todellinen henkilö, tai ne voivat toimia jonkinlaisina allegorioina. Henkilöhahmo on joka tapauksessa aina *jonkin* representaatio. (Käkelä-Puumala 2001, 241.)

Jannidis painottaa, että vaikka hahmot näyttäisivät kertomuksessa itsenäisiltä, eivät ne silti ole sitä: tarinan ja henkilöhahmojen rakentuminen ovat samaa yhtenäistä prosessia. Hahmot toimivat merkittävinä rakennuspalikkoina tarinan kulussa. Hahmot ovat myös osa teemaa ja symboliikkaa, ei vain tarinan kehyksessä, vaan myös tekstikokonaisuudessa. (Jannidis 2014, 39.)

Kun lukija rekonstruoi hahmon tekstistä, saa hahmo usein tarkastelukehikseen lukijan käsityksen – ja tätä kautta ymmärryksen – elävästä ihmisestä. Sekä antropologisen, biologisen että psykologisen tarkastelun kautta hahmo saa ominaisuuksia, joista lukija rakentaa mielikuvan hahmosta vihjeiden perusteella. (Jannidis 2014, 32.) Henkilöhahmoon mielletyt asiat ovat myös kulttuurisidonnaisia ja liittyvät sekä yhteisölliseen että yksilölliseen ihmiskuvaan. Kirjallisuuden tutkimuksen moninaisen teoriakirjon lisäksi

henkilöhahmoon liittyvää terminologiaa sekoittaa eri tieteenalojen, kuten psykologian, filosofian, kielitieteen ja yhteiskuntatieteiden termien epäeksakti käyttö. Näissä konteksteissa puhutaan minuudesta, identiteetistä ja subjektista ja nämä kaikki termit saavat erilaisia nyansseja ja merkityksiä tieteenalasta riippuen. Poikkitieteellinen termien lainailu ei siis ole ongelmatonta. (Käkelä-Puumala 2001, 242.)

Jannidis jakaa kolmeen sektoriin sellaiset fiktiiviset hahmot, joita voidaan tarkastella suuremmitta ongelmitta narratologisten analyysien avulla. Ensimmäisessä kategoriassa on perinteinen normityyppi, joka edustaa rakenteeltaan perustavanlaatuaista, tiedostavaa ihmishahmoa. Toiseksi hahmot voidaan jakaa tyylilajin tai vakiintuneen hahmotyyppin mukaan – Jannidis mainitsee esimerkiksi *femme fatale*- tai *hard boiled dekkari* -tyyppiset hahmot. Kolmannessa ryhmässä ovat sellaiset hahmot, joiden edesottamuksia voidaan päätellä irrallaan tekstistä, perustuen tietoon inhimillisestä ihmisestä tai genretietoisuuden avulla. Eli hahmoa voidaan ikään kuin prosessoida näillä työkaluilla eteenpäin. (Jannidis 2014, 30.)

Koska tarinan tapahtumat usein kerrotaan henkilöhahmojen näkökulmasta tai kiedotaan hahmojen ympärille, on loogista käsitellä tapahtumia hahmolähtöisesti. Usein henkilö on myös nimetty tarinaan sopivasti. Nimi voi edustaa jotakin tarinaan liittyvää symboliikkaa tai se voi olla kontekstin mukaisesti vaikkapa "kerjäläinen" tai "autokuski" eli hahmo voi olla nimetty attribuuttinsa tai olennaisimman tehtävänsä mukaisesti. (Jannidis 2014, 31.) Kuten yllä kirjoitin, *Bernarda Alban talossa* tyttärien nimissä on heidän luonteenpiirteilleen ominaista symboliikkaa (Martirio: marttyyri, Angustias: tuska, ahdistus.) Saduissa tämä on tietenkin yksioikoisempaa. Esimerkiksi kansansadussa *Lumikki ja seitsemän kääpiötä* ovat sekä kääpiöt (esim. Jörö, Nuhanenä, Vilkas) että Lumikki saaneet nimensä johonkin ominaisuuteensa perustuen. Tämä toimii myös päinvastoin. Joistain tunnettujen tarinoiden henkilöiden nimistä voi tulla merkittäviä vaikkapa tunteille tai ilmiöille. Kanonisoiduimpien teosten henkilöhahmoihin voi (ainakin teoriassa) huoletta viitata ja tietää tulewansa ymmärretyksi. Kenen tahansa reaaliwailman ihmisen ominaisuuksia tai luonteenpiirteitä voidaan kuvata vertaamalla häntä esimerkiksi nuoreen Wertheriin, Frankensteiniin tai (Suomessa) Koskelan Jussiin.

Käkelä-Puumala tuo esille mielenkiintoisen seikan: individualismiin pyrkivä henkilöhahmo usein pyrkii vapaaksi myös tarinan miljööstä ja olosuhteista, mikä voi näkyä vapauden kaipuuna, yhteisöstä tai yhteiskuntaluokasta irti pyrkimisenä. Juuri tällaiset hahmot usein jäävät elämään teoksen ja tekstin ulkopuolista elämää. Niistä voi tulla esimerkiksi populaarikulttuurin hahmoja erilaisissa kulttuurisissa konteksteissa. Hahmoista tulee itsenäisiä, ja myös lukija voi samaistua niiden oletettuihin ominaisuuksiin. (Käkelä-Puumala 2001, 252.) William Shakespearen prinssi Hamlet on yksi lukuisista kulttuurisen siirtymän (tai laajentuman) tehneistä hahmoista. Useista itsenäisistä hahmoista on tehty ja tehdään erilaisia jatkoteoksia: oopperoita, elokuvia, näytelmiä, kuten vaikkapa Goethen *Faustista*. Hahmot jäävät usein elämään erilaisissa konteksteissa. Niistä tulee symboleita, esikuvia, jopa termistöä.

Myyteiksi muodostuneet henkilöhahmot ovat luonteeltaan, symboliikaltaan ja toiminnaltaan vakiintuneet tietynlaisiksi, ja niiden positio on itseään toistava. Tällaisiin hahmoihin liitetään automaattisesti määrätyt vakiintuneet piirteet. Monikerroksisesti myyttisten henkilöiden avulla ja samastumispinnan kautta lukija ymmärtää myös itseään ja yhteisönsä toimintaa. (Käkelä-Puumala 2001, 256.)

3.3 Henkilö draamassa, draama henkilössä

Kuinka draama muotonsa kautta vaikuttaa henkilön olemassaolon tapaan? Millainen on draaman henkilön representaatio? Ulkoisesti ja näyttämöllisyyden elementin vuoksi draamahenkilö voi vaikuttaa romaanihenkilöä konkreettisemmalla. Teatteriteoreetikko ja -ohjaaja Konstantin Stanislavski esittää vaiheittain etenevän kuvauksen siitä, kuinka näytelmän henkilö perinteisesti rakennetaan. Konkreettinen osa prosessia on henkilön olemuksen löytäminen, kehollisuus, viestiminen: puhe ja eleet (ks. Stanislavski 1949). On kuitenkin yllättävää, kuinka eläväksi Pepe el Romanon hahmo muotoutuu, vaikka perinteinen hahmon *rakentaminen* jää toteutumatta. Sen sijaan muut BAT:n henkilöt, esimerkiksi Bernarda, Adela, Martirio, Angustias, La Poncia ja Maria Josefä paljastavat lukijalle tai kokijalle oman toimintansa ja reaktioidensa kautta erinäisiä asioita Pepe el Romanosta.

Martin Esslin on todennut, että draamassa, toisin kuin pelkästään kirjallisessa fiktiossa, henkilöhahmot saavat näyttelijöiden ruumiillisuuden kautta vakuutuksen olemassaolostaan. Se on kouriintuntuvampaa, konkreettisempaa – jollain tavoin todistetumpaa. (Esslin 1976/1980, 118.) Ihmisen kautta on luontevaa tutkia ihmistä ja ihmisyyttä.

Henkilökuvauksen tehokkuus perustuu henkilöhahmojen toiminnalle. Sanomatta jättäminen tai se mitä ei suoraan näytetä, kaikki mikä jää subtekstien aallokoihin on kiinnostavinta draamassa niin kuin missä tahansa tarinassa. (ks. Esslin 44–46.) Myös näytelmän lukija tai kokija muodostaa käsityksen Pepe el Romanosta mm. tytärten dialogiin perustuen. Kokemus ja käsitys Pepe el Romanon olemassaolosta syntyy kuin huomaamatta.

Dramaturgi Juha-Pekka Hotisen näkemyksen mukaan näytelmän hahmo voi rakentua hyvinkin epäkonventionaalisista elementeistä. Hotinen korostaa ihmisen ja ihmiskuvan sekä henkilöhahmon olennaista eroavaisuutta. Hänen mukaansa ihmisellä ja henkilöhahmolla ei ole paljoakaan yhteistä tarttumapintaa. Ihmiskuva itsessään on käsitteenä ongelmallinen: ihmiskuva edustaa yleistä ja ulkoista, vaikka usein termiä käytettäessä viitataan sisäiseen. Kun puhutaan kuvasta, puhutaan jostakin toisesta, toiseudesta. Hotinen kärjistää, että taidetta ja ihmistä ei pitäisi sotkea yhteen tai puhua ihmisen ilmenemisestä taiteessa. Johtopäätöksiä oikeista ihmisistä ei voi juurikaan tehdä fiktiivisten, todellisuuteen vain viittaavien olentojen perusteella. Reaalimaailmassa voidaan jollain tavalla käyttää ihmiskuvan käsitettä, mutta taiteeseen sitä ei Hotisen mukaan pidä soveltaa. Hotinen huomauttaa, että toki fiktiivisessä maailmassa henkilöhahmot pitävät toisiaan ihmisinä, koska eivät useimmiten tiedä olevansa fiktiivisiä. (Hotinen 2002, 359.)

Hotisen mukaan käsitys siitä, että taiteessa ilmenee ihminen tai ihmiskuva, jättää käyttämättä taiteen erityisluonnetta ja rajattomat mahdollisuutensa olla muutakin kuin elämän näköistä. Hotinen näkee teatteria latistavana tavan rakentaa henkilöitä oikeisiin ihmisiin ja heidän piirteisiinsä perustuen. Jos henkilöhahmo on rakennettu ihmisen mukaan, sen kaikki mahdolliset ominaisuudet rajoittuvat ihmisen ominaisuuksiin. Myös ohjaajan tai näyttelijän käsitys henkilöstä usein jäljittelee ihmisen ominaisuuksia. (Hotinen 2002, 359–360.)

Useimmiten henkilöhahmolle annetaan inhimillisiä piirteitä, jotta hahmosta tulee katsottavampi. Hotinen huomauttaa, että myös “kultakalaan, puuhun, autoon tai

saariryhmään voi projisoida inhimillisiä piirteitä” (Hotinen 2001, 360). Samastuminen voi olla tärkeä, joskaan ei välttämätön osa prosessia. Henkilön voi kuvitella joksikin tuntemakseen ihmiseksi, jopa tuntea empatiaa ja ymmärrystä sitä kautta. Samastumisen kohdetta ei ole syytä tai tarpeellista arvottaa sen kummemmin, se voi periaatteessa olla vaikkapa jokin täysin arkipäiväinen esine. (Hotinen 2001, 360.)

3.4 Aukkoja

Näytelmätekstissä toiminta ilmenee muun muassa henkilöiden välisessä vuoropuhelussa, toki myös monologissa. Näytelmän lukuprosessi edellyttää vuorosanojen väliin jäävien aukkojen täyttämistä, päätelmiä sekä tapahtuvasta että tapahtuneesta. Aristoteelisen ajatuksen mukaan näytelmätekstissä on oltava luettavissa kaikki se, mitä näyttämösovitukselta on nähtävissä. Aristoteles piti tekstin itsenäistä taiteellista arvoa korkeimpana, jopa olennaisempana kuin siitä rakennettua näytelmää. (Reitala&Heinonen 2003, 18–19.)

Jokainen tekstiä lukeva poimii siitä skeemojensa mukaisia vihjeitä, joista järjestää ja jäsentää kokonaisuuden. Informaatio voi tulla yhden tai useamman tahon tai vihjeen kautta prosessoitavaksi, ja tämä prosessi tapahtuu jälleen niiden palikoiden avulla, joita olemme keränneet. (Reitala&Heinonen 2003, 9.) Menemättä pidemmälle siihen, mitä ylipäättään voidaan pitää totuutena minkäkin tieteenalan näkökulmasta, vallitsee kirjallisuuden tutkimuksessa vielä omanlaisensa totuuden tai todellisuuden kerrokset. Suurta osaa 1900-luvun ajattelun suuntauksista ohjaa kysymys tekstin, siitä tehdyn tulkinnan tai tulkinnan totuudellisuuden suhteesta. (Reitala&Heinonen 2003, 13.)

Näyttämösovituksessa näyttelijöillä, lavastajilla tai valo- ja äänitaiteilijoillakin on ohjaajan ja dramaturgin lisäksi oma osuutensa siihen, millaisena teksti tulkitaan. Aarne Kinnunen huomauttaakin, että draaman rakenteita purettaessa on otettava huomioon, että kaikki sen osat ovat toisiinsa vuorovaikutteisessa suhteessa. Eri kategoriat muotoon ja sisältöön liittyen operoivat käsitteellisellä tasolla ja ovat analyysin työkaluja. (Kinnunen 1985, 92.)

Tekstistä tehtävien tulkintojen moninaisuus ja niiden oikeellisuuden arvioiminen on osin mahdotonta, koska todistusaineistoa voi kerätä tekstin sisältä ja sen ulkopuolelta. Esimerkiksi kertojan tai kertojien luotettavuus vaikuttaa siihen, mikä tekstin maailmassa osoittautuu todellisuudeksi. (Reitala & Heinonen 2003, 9). Jos todellisuuden luonne perustetaan vihjeiden luotettavuudelle ja sovelletaan sitä vaikkapa tutkimukseni kohteeseen, on ilmeistä, että hahmo, josta ei saada aistihavaintoa tekstissä tai näyttämölläkään, on vielä kryptisempi olemassaolonsa suhteen kuin toimiva ja näkyvä henkilö. Tutkimani henkilöhahmo on siis niin sanotusti toisen käden tietoa.

Draamatekstissä informaation välittyminen on suureksi osaksi erilaisten kommunikaation muotojen varassa, henkilöhahmojen toimesta tai heidän kautta tehty mahdollinen totuuden manipulointi on osa kerrontaa. Katsojalle luodaan kuvia ja vihjeitä henkilöistä ja tapahtumista, jonka jälkeen katsojan pääteltäväksi jää, kuinka luotettavia ja totuudenmukaisia ne ovat. Proosatekstissä voidaan liikkua henkilöiden sisäisyydestä niiden ulkopuolelle objektiivisen kertojan avulla. Draamassa ajatellaan henkilön ja sen sekä ulkoisen että sisäisen toiminnan olevan pikemminkin yhteen nivoutunutta. Proosan näkökulmasta draamasta jää puuttumaan perinteisen kertojan funktio. Perinteisen kertojan sijaan draamasta löytyy omanlaisia kerronnan keinoja. Prologi, epilogi, kuoro, syrjänpuhuminen, monologi jne. ovat tällaista varsinaisen toiminnan ulkopuolella tapahtuvaa kerrontaa. (Reitala&Heinonen 2003, 20–21.) Kerronta voi olla myös näiden välitiloissa liikkumista, eli yhtä aikaa tapahtumien sisällä, kuitenkin niissä jokseenkin etäällä olevaa: toimintaa voi kuljettaa eteenpäin ohikulkija, kuu, puiston juoppo tai jokin vastaavassa passiivisessa positiossa oleva, silti tapahtumia tarkkaileva, näytelmään kirjoitettu hahmo.

Bernarda Alban talossa tällaisesta kertojakonventiosta esimerkkinä voisi pitää Bernardan äitiä, Maria Josefaa. Näyttämölle yllättäen ilmaantuvan, seniilin hahmon sekavalta vaikuttavassa puheessa (ja myöhemmin laulussa) on profeetallinen käänne:

Maria Josefa: (Martiriolle) Kun minun naapurini sai lapsen, minä vein sille suklaata, ja hän toi minulle ja niin oli aina, aina, aina. Sinun tukkasi muuttuu valkoiseksi, mutta naapureita ei kuulu. Minun täytyy lähteä, mutta minua pelottaa, että koirat purevat minua. Lähdetkö sinä minun seurakseni pelloille? Minä pidän pelloista. Minä pidän taloistakin, mutta avoimista taloista ja sen sāngyillä loikovista naapureista lapsineen ja ulkopuolella tuolilla istuvista miehistä. Pepe el Romano on jättiläinen. Kaikki te rakastatte häntä, mutta hän syö teidät

suuhunsa koska te olette vehnänjyviä. Ette vehnänjyviä. Kielettömiä sammakoita! ⁶ (BAT 147–148)

Maria Josefa summaa ja ennakoi tapahtumia kuin Sofokleen *Kuningas Oidipuksen* Oraakkeli.

3.4.1 Aukkoihin ladattu toiminta

Draaman merkitysten, jännitteiden, rytmin, taiteellisen vision ja yleisen toimivuuden näkökulmasta, sekä näytelmätekstistä että näyttämöltä useimmiten karsitaan kaikki ylimääräinen tai epäolennaiseksi arvioitu. Lukija tai kokija saa tarpeellisen tai ainakin harkitun määrän vihjeitä tekstin ei-selitetyn osan prosessoimiseen. Teksti rakentuu aina joiltain osin täytettävien aukkojen varaan ja aukkokohdat antavat tulkitsijalle vaihtoehtoja. Tekstistä voidaan päätellä tai tulkita myös kirjoittamattoman kommunikaation ja tapahtumien kulkua. Tekstissä on vihjeitä, josta lukija prosessoi jatkumon. Fiktiivisen teoksen maailma, oli se sitten näytelmä tai jokin muu kaunokirjallinen teksti, ei ole koskaan valmiiksi kuvattu tai selitetty. (Ks. Reitala&Heinonen 2003, 48–49.)

Oivallukset, jotka lukija saa lukiessaan fiktivistä tekstiä, perustuvat tiettyjen lainalaisuuksien tunnistettavuudelle. Siksi tekstiä ei tarvitse selittää läpikotaisin. Maailmat, joissa draamassa liikutaan, ovat reaali maailman heijastuksia. Näillä konstruktioilla on omat tekstuaaliset ja metatekstuaaliset viitekehyksensä ja koodistonsa, jotka vastaanottaja pystyy tunnistamaan. Tulkintaa tehdään perustuen draaman maailman ulkopuoliseen maailmaan, siinä vallitseviin konventioihin ja tiloihin. Näytelmäteksti on siis tavallaan vapaa näiden asioiden erillisestä määrittelystä tai voi luottaa vastaanottajan kykyyn ymmärtää esimerkiksi rakkauden ja vihan käsitteet tai joidenkin kulttuuriset merkityssuhteet näytelmän tapahtumiin. (Reitala&Heinonen 2003, 48.) Lukukokemus olisi puuduttava ja epätydyttävä, mikäli teos olisi kirjaimellisesti aukoton. Aukot tuovat teokseen kiinnostavaa

⁶ **María Josefa:** Cuando mi vecina tenía un niño yo le llevaba chocolate y luego ella me lo traía a mí, y así siempre, siempre, siempre. Tú tendrás el pelo blanco, pero no vendrán las vecinas. Yo tengo que marcharme, pero tengo miedo de que los perros me muerdan. ¿Me acompañarás tú a salir del campo? Yo quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas, y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos, y los hombres fuera, sentados en sus sillas. Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no. ¡Ranas sin lengua! (Lorca 1953, 162)

epävarmuutta ja mahdollisuuksien moninaisuutta. Wolfgang Iser on tutkinut aihetta *konkretisaation prosessina*. Iser näkee lukijan osatekijänä tekstin merkityksen rakentamisessa. Toisin sanoen lukija mielikuvituksensa avulla operoi niissä kohdissa, jotka kirjailija on jättänyt avoimeksi. (Carlson 2005, 61.)

Freddie Rokemin näkemyksen mukaan teatterikommunikaatio perustuu erilaisiin katsomisen ja tarkkailemisen konventioihin. Katsoja tarkkailijan positiossaan on ikään kuin osa näytelmää, osa teatterikommunikaatiota. Rokem huomauttaa aristoteelisen ajatuksen mukaisesti, että tarkkailun prosessikin on sisäänkirjoitettuna jo tekstiin itseensä, ja se on olemassa jo ennen näyttämötoteutusta. (Rokem 2003, 109.) Myös Reitala ja Heinonen toteavat draaman merkitysten muodostumisen olevan reseption perustuva prosessi. Teos tarvitsee vastaanottajaa. (Reitala&Heinonen 2003, 49.) Draamatekstit ja nekin tekstit, joita ei alun perin ole kirjoitettu varsinaisesti näyttämölle, pitävät sisällään draamallisia rakenteita, joissa katseleminen, tarkkaileminen ja näistä seuraavat katsojan reaktiot ovat kiinteä osa tarinan todellisuutta. Tekstissäkään näiden rakenteiden ei tarvitse olla suoraan luettavissa ollakseen osa näyttämötoteutusta: ne tulevat luontevaksi osaksi draamallista kokonaisuutta. (Rokem 2003, 109–110.)

Juha-Pekka Hotinen toteaa teatterillisuuden hyödyntävän aukkoisuutta ja myös tahattomia lipsahduksia tekstissä. Analyysin eheyden kannalta tällaiset piirteet tekstissä voivat olla ristiriitaisia, mutta teatterillisuus itsessään antaa esitykselle tarpeelliset lähtökohdat. (Hotinen 2001/2003, 209.) Draamatekstillä on omanlaisensa johdatteleva, arvaamatonkin ominaispiirteensä, joka antaa vastaanottajalle joitain faktoja ja vihjeitä. Näistä vastaanottaja joutuu rakentamaan oman tulkintansa, ilman että saa sille vahvistusta. Vastaanottaja joutuu sietämään epävarmuutta. (Reitala&Heinonen 2003, 50.)

Aukot tekstissä antavat tekstile ilmavuutta ja kiinnostavia tulkintojen polkuja. Interrogatiivisen lukutavan periaatteen mukaisesti Hotinen toteaa, että olennaisin tarkasteltava kysymys ei ole se, ”mikä on mahdollista, vaan se mikä ei ole mahdotonta” (Hotinen 2001/2003, 210). Hotinen (2003, 206) huomauttaa, että tekstin sisältöä voidaan tarkastella merkitysten variaatioina, ei yhtenä lukkoon lyötynä totuutena.

3.4.2 Näytelmän puheaktista

Draamassa puheaktilla on monipuolisempi tehtävä kuin osoittaa keskustelun etenemistä eri henkilöiden välillä. Useassa näytelmissä puhuttu dialogi on tyypillisin kommunikaation muoto. Sen merkitys informaation välittäjänä on silti laajempi. Puhe ei pelkästään viittaa toimintaan, vaan myös aiheuttaa toimintaa. Siinä on sisäänrakennettuna eriasteista toimintaa. Draamassa kommunikaation prosessia voidaan tarkastella sekä sisältä että ulkoa päin. Sisäinen on fiktiivisessä maailmassa henkilöhahmojen välillä tapahtuvaa kommunikaatiota. Ulkoinen kommunikaatiojärjestelmä taas viittaa ulkoiseen todellisuuteen, eli tekstilähtöisyyteen, sen ominaisuuksiin ja vastaanottoon. (Reitala & Heinonen 2003, 51–53.) *Bernarda Alban talon* tapahtumat ja toiminnan kerrokset ilmenevät pääasiassa näytelmän henkilöiden välisistä dialogeista. Näyttämölle tuotu toiminta on minimaalista. Näytelmän jännitteet syntyvätkin fyysisestä pysähtyneisyydestä. Audiitiiviset keinot (kellojen sointi, seinää potkiva ori jne.) antavat harvoja, suurempia vihjeitä joistain tapahtumista. Pepe el Romanolla ei ole yhtään repliikkiä, eikä hahmosta saada muitakaan audiitiivisiä vihjeitä.

Näytelmätekstin lukuprosessi vaatii lukijalta aukkojen täyttämistä kokonaisuuden hahmottamiseksi. Lukijan tehtäväksi jää esimerkiksi vuoro- ja yksinpuhelujen väliin jäävän toiminnan tulkitseminen. *Bernarda Alban talossa* on useita hyvin hienovaraisia vihjeitä, jotka kuitenkin ilmaisevat merkittäviä tapahtumia tai niiden ketjuja. Esimerkiksi Adelan raskaus voidaan päätellä seuraavasta lainauksesta. Näytelmän toinen näytös loppuu kohtaukseen, jossa talon väki kuulee Libradan vanhapiikatytären saaneen aviottoman lapsen, tappaneen ja haudanneen hänet ”kätkeäkseen häpeänsä”. Kylän miehet ovat ryhtyneet rangaistustoimenpiteisiin:

La Poncia: - -Nyt ne haluavat tappaa hänet. Häntä raahataan katua alaspäin, ja sivuteiltä ja oliivimailta tulee juoksujalkaa miehiä karjhdellen niin että maa järehtelee.

Bernarda: Niin juuri, tulkoot kaikki oliivikeppeineen ja kuokanvarsineen tappamaan hänet.

Adela: Ei, ei, ei tappamaan.

Martirio: Kyllä, ja juuri sinne lähdemme mekin.

Bernarda: Se saakoon maksaa, joka loukkaa säädyllyisyyttä!

(Ulkoa kuuluu naisen huutoa ja ankaraa melua.)

Adela: Päästäisivät hänet pakoan! Älkää te menkö sinne!

Martirio: (Katsoen Adela) Maksakoon tekonsa!

Bernarda: Tehkää hänestä loppu ennen kuin santarmit tulevat. Tulinen kekäle hänen syntinsä paikkaan!

Adela: (*Tarttuen vatsaansa*) Ei! Ei!

Bernarda: Tappakaa! Tappakaa!

(Tekstin kurssiivit tekijän) (BAT 136)⁷

Tässä kohtauksessa paljastuu merkityksellinen käänne, josta voi päätellä Adelan olevan raskaana ja samastuvan toisen aviottoman lapsen synnyttäneen naisen kohtaloon. Kuten sanottua, vihje on hienovarainen ja ilmaistaan toiminnan tasolla parenteesissa (”Tarttuen vatsaansa”) Tämä on esimerkki sellaisesta tekstin aukosta, jonka täyttäminen jää lukijan tehtäväksi. Adelan raskauteen ei myöskään vihjata näytelmässä ennen kohtausta eikä sen jälkeen. Sen huomaaminen ei varsinaisesti ole näytelmän teeman tai tarinankaan kannalta välttämätöntä. Se selittää osaltaan Adelan päämäärätietoista käytöstä ja uhmaa, mutta Adelan toiminnalle on riittävä motiivi ilman tietoa raskaudesta. Esimerkiksi Elisa af Hällströmin (2005) BAT:a käsittelevästä pro gradu -tutkielmasta ei löytynyt Adelan raskaudesta mainintaa.

BAT on puhenäytelmä. Vaikka lähes kaikki toiminta näytelmässä voidaan päätellä puheaktien perusteella, paljastuu näytelmän rakenteesta myös merkittävää näkymätöntä toimintaa, esimerkiksi yllä mainittuun viitaten: tapahtumat, jotka ovat johtaneet Adelan raskauteen.

⁷ **La Poncia:** [...] Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos. **Bernarda:** Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla. **Adela:** ¡No, no, para matarla no! **Martirio:** Sí, y vamos a salir también nosotras. **Bernarda:** Y que pague la que pisotea su decencia. (Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor.) **Adela:** ¡Que la dejen escapar! ¡No salgáis vosotras! **Martirio:** (Mirando a Adela.) ¡Que pague lo que debe! **Bernarda:** (Bajo el arco.) ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado! **Adela:** (Cogiéndose el vientre.) ¡No! ¡No! **Bernarda:** ¡Matadla! ¡Matadla! (Lorca 2014, 149–150)

4 TALOSTA JA TILOISTA

Me vanhat näemme seinien läpi

La Poncia

Tässä luvussa käsitelen näytelmätekstissä mainittuja ja siitä välittyviä erilaisia tiloja. Tilaa on syytä tarkastella hieman omana osa-alueenaan, sillä tila ja tilattomuus toimivat BAT:ssa teemana ja motiivina. Suljettu talo tilana on hyvin konkreettinen ja samastuttava elementti. Tila ehdollistaa Pepe el Romanon olemassaoloa.

Tila näytelmässä on monitahoinen fyysinen, psykologinen ja arkkitehtoninen elementti. Una Chaudhuri (2005, 83) toteaa, että olkoonkin sattumaa, mutta englanninkieliset sanat *plays* ja *place* ovat äänneasultaan yhteneväiset samoin kuten näytelmä ja tila ovat käsitteinä yhteneväiset. Niitä on usein mahdotonta erottaa toisistaan. Kun tila on tarkkaan määritelty tietynlaiseksi, siinä ja sen kautta toimivien henkilöiden teot saavat uusia merkityksiä (Chaudhuri 2005, 85). Näin todetessaan Chaudhuri käsittelee teatterirakennuksen tilaa, mutta tätä voi mielestäni soveltaa myös näyttämötilaan – siellä vallitsee sama substanssi.

Lorcalla on selvä visio näyttämön estetiikasta. Tilan kuvailu pyrkii fyysisen ja henkisen tilan yhtälöön, tietynlaisen tunnelman saavuttamiseen. Ei ole yhdentekevää miltä talo näyttää – se ei ole pelkkä rakennelma toiminnan harjoittamiselle. Lorca määrittelee parenteseissa, miltä talon tulee näyttää:

Vitivalkea huone Bernardan talossa. Paksut seinät. Kaariovia, joiden juuttiverhot päättyvät tupsuihin ja röyhelöihin. Korituoleja. Seinillä epätodellisia maisemia, täynnä nymfejä ja tarukuninkaita. On kesä. Varjoisa hiljaisuus lepää näyttämöllä. Väliverhon noustessa näyttämö on tyhjä.⁸ (BAT 97)

Tilaa koskevasta kuvailusta käy ilmi vuodenaika, talon rakenteisiin ja sisustukseen liittyviä seikkoja, sekä absurdirakenteita kerrotaan, millaisia aiheita seinillä olevissa tauluissa on. Mainitaan valkoisuus, hiljaisuus ja tyhjyys. Nymfit ja tarukuninkaat seinien maisemissa vastavoimana vitivalkealle huoneelle – tämä herättää kirkkaampia mielikuvia talosta kuin

⁸ Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. (Lorca 2014, 105)

jos interiööriä olisi kuvailtu esimerkiksi pelkästään rakennusteknisesti. Peter Brooks tarkoittanee tämän kaltaista *epäloogisuutta* huomauttaessaan, että teatteritilan suunnittelu ei voi perustua loogisuuteen samalla tavalla kuin vaikka sairaalan suunnittelu. Tällöin tulos olisi tylsä ja sovinainen. (Chaudhuri 2005, 83.)

Tarkka tilan kuvaus on yhtä tilan ilmapiirin ja tunnelman kanssa. Vaikka näytelmästä tehtäisiin kokeellinen sovitus, jossa Bernardan talo olisi esimerkiksi Lars von Trierin ohjaaman elokuvan, *Dogvillen* (2003) rakennusten kaltainen ääriivakulissi, talon suljettu tunnelma välittyisi tekstin muiden osatekijöiden kautta (kenties näkymättömyytensä johdosta jopa voimakkaammin). Talo ja sen suljetut ovet edustavat ennen kaikkea psykologista tilaa. Tila näkyy henkilöiden toiminnassa: heidän kauttaan miljöön henkinen ahtaus käy ilmi, vaikka sitä ei näyttämötilaratkaisuisissa luotaisikaan konkreettiseksi.

Esimerkkinä henkisestä ahtaudesta nostan esiin pienen yksityiskohtan, esinmotiivina toimivan viuhkan. Adela tuo värikkään viuhkan tilaan ja tilanteeseen, johon se ei sovi. Tähän pieneen esineeseen kiteytyy heti näytelmän alussa paljon merkityksiä. Näytelmässä kuvaillaan tilan piinaavaa kuumuutta. Viuhkan tunnistettava käyttötarkoitus osoittaa lukijalle/kokijalle sen, että tilassa on tukalaa. Vääränlaisen viuhkan ilmaantumisen kohtaukseen paljastaa samalla hieman ristiriidoista, joita tilassa kärvistelevien henkilöhahmojen välillä vallitsee. Adela ojentaa äidilleen tämän pyynnöstä värikkään viuhkan, mikä ei tietenkään ole suvaittua surujuhlassa:

Adela: Tässä on. (Ojentaa pyöreän viuhkan, jossa on punaisia ja vihreitä kukkia)

Bernarda: (Paiskaten viuhkan maahan): Tällainenko viuhka annetaan leskelle? Tuo musta ja opi kunnioittamaan isäsi muistoa.

Martirio: Ottakaa minun viuhkani.

Bernarda: Entäs sinä?

Martirio: Minulla ei ole kuuma.

Bernarda: Hae sitten itsellesi toinen, sinä tarvitset sitä kyllä. Suruajan kahdeksana vuonna ei tähän taloon saa tulla tuulenhenkäystääkään kadulta. Meidän ajatuksissamme on nyt ovet ja ikkunat muurattu tiilillä umpeen.--. (BAT 104) ⁹

⁹ Tome usted. (Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes.) **Bernarda:** (Arrojando el abanico al suelo.) ¿Es este el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre. **Martirio:** Tome usted el mío. **Bernarda:** ¿Y tú? **Martirio:** Yo no tengo calor. **Bernarda:** Pues busca otro, que te hará falta. En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos, puertas y ventanas. (Lorca 2014, 113–114)

Tässä keskustelussa tulee esille myös Martirion uhrautuvainen luonne. Adelan värikäs viuhka edustaa tämän erilaista asemaa muihin siskoihin nähden. Adela erottuu näytelmän alusta asti muista tyttäristä toimimalla konventioiden vastaisesti. Toisessa kohtauksessa Adela pukeutuu suruajalle sopimattomaan vihreään pukuun. Pienenä anekdoottina mainittakoon, että yhdellä Lorcan serkuista, Clotilde Garcíalla, oli samankaltainen vihreä puku kuin Adelalla. Myöskään Clotilde ei ollut saanut käyttää suosikkipukuaan suruaikana. (Gibson 14.) Adela rikkoo odotuksia oikeastaan kaikenlaisen näytelmässä olevan tilan suhteen. Hänen tilansa ulottuu ikkunoita etäämmälle talosta, puutarhaan.

Monitieteellinen nykytutkimus tarkastelee tilaa dynaamisena ja muuttavana rakenteena. Tilan merkitys vaihtelee ympäröivän maailman mukaan, ja siihen vaikuttavat yhteiskunnalliset ja erilaisiin kulttuureihin liittyvät prosessit. Tila on monimuotoinen ilmiö, joka on osa tekstiä ja elää sen mukana. (Ks. Reitala&Heinonen 2003, 59–61.)

Bernarda Alban talossa tilat toimivat vuoro- ja ristikkäisvaikutuksessa, kuten päätilat, talo ja puutarha. Suljetun ja vartioidun talon vastatilana on ympäröivä puutarha, joka taas on hallitsematonta tilaa. Puutarha edustaa vapautta, vitalisuutta ja luontoa. Vaikka puutarha onkin hoidettu tila (eli ei varsinaista villiä luontoa) ja on talon läheisyydessä, on Bernarda kykenemätön kontrolloimaan talon ulkopuolista tilaa. Puutarhassa piileskelevän Pepe el Romanon presenssi sen sijaan vallitsee myös sisällä talossa. Umbral toteaa, että Lorcan näytelmissä (ja näytelmissä yleensäkin) maskuliiniset viettelijähahmot saapuvat taloon tyypillisesti ikkunan kautta. Näin tekee Pepe el Romanon lisäksi esimerkiksi *Kunhan kuulu viisi vuotta* -näytelmän rugby pelaaja. (Umbral 1968/2005, 253.) Suljetun talon vartioimatta jääneet ikkunat mahdollistavat yksityisten ja sosiaalisten rajojen rikkomisen. Ikkunoiden avaaman tilan käyttäminen edellyttää rohkeutta ja röyhkeyttä. Tilat, joissa näytelmässä toimitaan, ovat myös poissaolevan henkilön vaikutuksen alaisia, sillä niissä on viitteitä hahmosta. Tilat siis todistavat osaltaan Pepe el Romanon olemassaoloa. Talo on näkymättömänkin toiminnan kulissi.

Tapahtumien keskiö, hermeettinen talo, on symbolinen ja konkreettinen yhtä aikaa. Se sulkee asukkaansa sisälleen vaihtelevin motiivein. Taloa vasten itse Bernarda Albasta, hänen tyttäristään, äidistään ja palvelijoistaan ilmenee kustakin persoonallisuuden piirteitä, jotka voisivat jäädä piiloon jossain toisessa, vähemmän ahtaassa tilassa. Irmeli Niemi kirjoittaa

Lorcan henkilöhahmojen rakenteelle olevan tyypillistä, että "--luonto purkautuu ihmisen kautta sekä hyvässä että pahassa, ja sen tueksi hahmottuu usein alusta lähtien tunnelmalle keskeinen esinesymboli, draamallisen kehityksen väline, joka valottaa kaikkea toimintaa ja liittyy eri henkilöihin. *Bernarda Alban talossa* se on umpeen muurattu tila, ahdistava huone ja *Veren häissä* veitsi, jonka raju dynaaminen merkitys on Lorcalla pysyvästi läheinen jo 20-luvun runoista alkaen." (Niemi 1969, 156–157.) (Vrt. yllä mainitsemani viuhka).

Lorcan alkukuvauksessa näyttämö on tyhjä, kun väliverho aukeaa. Yleisön ja talon ensikohtaamiselle syntyy oma pysähtynyt hetkensä. Ensimmäisenä tulevat palvelijat laittamaan taloa valmiiksi surujuhlaa varten. Ilman näkyvää käännettä Bernarda karkottaa talostaan surijat. Ulkopuoliset likaavat talon "kieltensä myrkyllä ja hameittensa hiellä!" (BAT 103). Paradoksaalisesti Bernarda keskeyttää hautajaisrituaalin, vaikka on toisen rituaalin, suruajan, suhteen tinkimätön. Bernarda haluaa itsensä ja tyttärensä pysyttelevän ulkopuolella kyläyhteisöstä, jota moneen otteeseen näytelmän aikana arvostelee ja paheksuu. Kahdeksan vuoden ehdoton suruaika tarkoittaa tyttärille käytännössä loppuelämän yksinäisyyttä. Kahdeksan vuoden jälkeen he ovat kaikki suhteellisen iäkkäitä päästäkseen avioliiton kautta pois kotitalonsa vankeudesta. Vahtiessaan tyttäriään ja pitäytymällä pois muusta yhteisöstä, myös Bernarda on oman talonsa vanki.

Näytelmän henkilöillä on jokaisella oma yksilöllinen tilan kokemuksensa talosta. Eri motiivit selittävät heidän suhdettaan taloon ja Bernardaan. Yksi oletusarvo talolle on olla koti. Vaikka koti ei näytelmässä olisikaan varsinaisesti käsittelyn kohteena, yleensä näytelmän hahmot määrittelevät oman tilansa, johon kokevat tai eivät koe kuuluvansa, ainakin tekstiin sisäänrakennetuissa diskursseissa. Koti on usein modernin draaman tilallisuuteen liittyvä motiivi. (Chaudhuri 2005, 91.)

Bernarda Alban talossa tyttäret ovat riippuvaisia talosta, kodistaan, taloudellisista, ylläpidollisista syistä ja näin ollen Bernarda Alballe talo on vallankäytön väline. Bernarda kiristää esimerkiksi palvelijoitaan tai muita kylän asukkaita. Hänen henkiset hyökkäyksensä kohdistuvat niihin, joilla on suvussa likaisia salaisuuksia tai niihin, jotka Bernardalle edustavat alhaisempaa syntyperää. Kun La Poncia kysy Bernardalta, miksi Martirio lta kiellettiin avioliitto erään kyläläisen, Enrique Humanasin kanssa, vaikuttaa Bernarda kiivastuvan jo pelkästä ajatuksesta:

La Poncia (jatkuvan säälimättömästi): Bernarda, tässä on kyse suurista asioista. Minä en halua syytellä sinua, mutta sinä et ole antanut tyttärillesi vapautta. Martirio on lemменkipeä, sano mitä sanot. Miksi et antanut hänen mennä naimisiin Enrique Humanaisn kanssa? Miksi sinä lähetit samana päivänä kun hänen piti tulla ikkunan luo kehotuksen olla tulematta?

Bernarda: Tekisin sen tuhat kertaa uudestaan, Minun vereni ei sekaannu Humanasien veren kanssa niin kauan kuin elän. Hänen isänsä oli renki.

La Poncia: Ja näin käy sinun kun et luovu kopeudestasi!

Bernarda: Minä pidän sen koska pystyn siihen. Ja sinä et, koska tiedät varsin hyvin oman alkuperäsi.¹⁰ (BAT 132)

Myös La Poncia on omaa mainettaan suojellakseen Bernardan talon suojasta riippuvainen. Bernardan Maria Josefa -äiti on kirjaimellisesti talon vankina lukkojen takana terveydentilansa vuoksi. Näytelmän talo ei täytä kodin tunnusmerkkejä emotionaalisessa mielessä.

Pepe el Romanon ei tarvitse mennä sisälle taloon vaikuttaakseen siellä. Hän saa talon ikkunoita auki, verhoja heilumaan ja valoja syttymään tyttärien huoneissa. Pepe el Romano aiheuttaa jännitteitä talon asukkaiden välillä. La Poncia liikkuu huoneesta toiseen ja näkee, kuulee ja ymmärtää, mitä avoimissa ikkunoissa ja tytärtien mielissä tapahtuu. Se on tilan näkökulmasta mielenkiintoista. Päätilojen välissä on yksityisempi tila, jota edustavat tietyt ikkunat. Bernardalle talo on väline kiristämiseen ja kontrolloimiseen. Pepe el Romanon tila on puutarha, jonne myös Adela on laajentanut omaa tilaansa (mm. kohtaamisiin Romanon kanssa hevostallissa). Näytelmän tilat muodostavat oman tulkinnallisen kartastonsa.

Una Chaudhuri käsittelee tilan elementtiin liittyen myös henkilöhahmon *omaa tilaa*. (Chaudhuri 2005, 102–103) BAT:n hahmoilla on näytelmässä kielletty tila, sallittu tila ja oma tila. Jännitettä ja ristiriitoja näytelmässä aiheuttavat nimenomaan tilat, joissa ei saa olla, tilat, joissa ei haluaisi olla ja yksityinen tila, jota ei käytännössä ole (paitsi Adelalla kielletyssä tilassa).

¹⁰ **La Poncia:** (Siempre con crueldad.) No, Bernarda, aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres. Martirio es enamoradiza, digas lo que tú quieras. ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanes? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado que no viniera? **Bernarda:** (Fuerte.) ¡Y lo haría mil veces! ¡Mi sangre no se junta con la de los Humanes mientras yo viva! Su padre fue gañán. **La Poncia:** ¡Y así te va a ti con esos humos! **Bernarda:** Los tengo porque puedo tenerlos. Y tú no los tienes porque sabes muy bien cuál es tu origen. (Lorca 2014, 145–146)

Talon hermeettisyys tehostaa symbolisia rakenteita. Ovi on suljettu, mutta ikkuna on avoin - sitä kautta on Angustiasilla virallinen ja säädyllinen lupa, Adelalla salattu ja kielletty mahdollisuus kohdata Pepe el Romano. Talossa vallitsevan ankaran ja tarkkaan vaalitun järjestyksen rikkoo protestin siemen, joka kirjaimellisestikin pääsee ikkunasta sisään. Pepe el Romano on fyysisestä puuttumisestaan huolimatta intensiivisesti läsnä koko ajan vaikuttaen tapahtumiin talon sisällä.

Umbral on tehnyt osuvan huomion Lorcan roolihahmojen luonteesta ja toiminnasta yleisemmin. Tyypillinen Lorcan luoma hahmo elää yhteisöstään vieraantuneena yhteisön paineesta johtuvien tekijöiden, kuten traditioiden tai tapojen takia. Tällaisten rationaalisiksi naamioitujen elementtien takana suurin emootio on yleensä pelko ja ennakkoluulot. Vastavoimaksi konservatiiviselle yhteisölle on tehty perinteitä ja konventioita vastustava kapinallinen hahmo, joka Umbralin mukaan edustaa aina "vapauden seksuaalista rumiillistumaa". Sankarin tai sankarittaren taistelu päättyy aina traagisesti vapauden kaipuun voimakasta merkitystä korostaen. Umbral sanoo *Veren häät* -trilogian tragedioiden olevan todellisia tragedioita, sillä ne näyttävät vapauden takana olevan pahuuden. (Umbral 2005, 260–261.)

Chaudhuri kiteyttää, että kotiin ja kodittomuuteen liittyvät kielikuvat, joihin liittyy jonkinlainen paradoksi (kuten "kodittomuuden hilpeys"), ovat modernin draaman kiinnostavimpia (Chaudhuri 2005, 96). Vapauden kokemusta kuvataan kodittomuuden kautta. Lähtökohtaisesti myös *Bernarda Alban talossa* -näytelmän teemassa talottomuus edustaisi vapautta.

4.1 Ajan ankaruudesta ja suruajan sankaruudesta

Tilan lisäksi näytelmän yhtenä teemana on aika. Lorcan teemoja ovat useimmiten absurdin ja todellisuuden tuottamat paradoksit tai konfliktit. (Esim. Umbral 1968/2005, 255). Kuten 2. luvussa kirjoitinkin, kahdeksan vuoden pituinen suruaika (tai tieto siitä) motivoi kaikkien hahmojen toimintaa ja ratkaisuja.

Näytelmän henkilöiden iät mainitaan henkilöluettelon yhteydessä. Iän määrittely osoittaa, ketkä kuuluvat mihinkin sukupolveen. Tulkitsen kuitenkin, että henkilöiden iän määrittelyyn liittyy muitakin yksityiskohtia. Esimerkiksi Angustiasin ja toiseksi vanhimman tyttären, Magdalenan, välillä on yhdeksän vuotta ikäeroa. Angustiasilla on eri isä kuin muilla tyttärillä. Mikäli Angustiasikin on kunniallisesti avioliiton sisällä syntynyt, on Bernarda jäänyt ensimmäisen kerran leskeksi heti Angustiasin synnyttyä. Biologiaan perustuvan laskutoimituksen myötä voi todeta, että ensimmäisen miehensä kuoleman jälkeen Bernarda on itsekin viettänyt tarkalleen kahdeksan vuoden suruajan, jonka jälkeen on välittömästi alkanut odottaa seuraavaa lastaan. Muiden tyttärien välillä on vähemmän ikäeroa. Bernarda on siis käytännöllisesti katsoen itsekin rikkonut suruajan pyhää kahdeksan vuoden yksinäisyyttä ja tavannut uuden miehensä sen aikana. Tämä parenteesien kätköihin jäävä tiedonmurunen, jota ei näytelmän katsoja saa tietoonsa repliikeistä, luo yhden ulottuvuuden lisää Bernardan tyrannian motiivien tulkintamahdollisuuksiin. Bernarda vaikuttaa olevan pelkästään hyvillään siitä, että saa olla isolaatiossa muusta yhteisöstä ja näyttäytyä sen silmissä eräänlaisena sankarina tai marttyyrina, joka läpikäy jo toista kauttaan suruaikaa.

Vanhimpien hahmojen iät ovat pyöreitä kymmeniä. Bernarda 60, La Poncia 60, Maria Josefa 80, Prudencia 50 – ikään kuin vuosien kulumisella ei enää olisi niin suurta merkitystä. Vuosikymmen on periodi, jota voi käsitellä ajan kulumisen kontekstissa epämääräisempänä. Nuorempana yksittäiset vuodet ovat merkittävämpiä. Ajan kulumisen konkreettisuus korostaa tilanpuutteen konkreettisuutta.

4.2 Kauniina kuolleet

Ei keskustelua siitä, miltä heistä tuntui tai mitä he elämältään halusivat, vain aleneva hierarkia – isoäiti, äiti, tyttäret – ja ulkona takapihalla sade ja kuollut kasvima.

Eugenides, Virgin Suicides

Kaunokirjallisuudessa on kosolti muitakin esimerkkejä, joissa talon (tai kodin) tilaa tai tilan puutetta käsitellään. Tyypillistä on myös vastatilojen syntyminen eli kielletyn ja sallitun tilan välinen ristiriita. Esimerkiksi Jeffrey Eugenidesin romaani *Virgin Suicides – Kauniina*

kuolleet (1993) käsittelee tilan ja tilanpuutteen kokemusta samasta näkökulmasta kuin Bernarda Alban talo. Tyyliiltään, aikakaudeltaan ja lajiltaan teokset ovat täysin erilaiset, mutta asetelmissa on hämmästyttävän paljon yhtäläisyyksiä.

Virgin Suicides -romaanissa on siis useita samoja piirteitä kuin *Bernarda Alban talo* -näytelmässä. Suljettu elinpiiri on molempien teosten tunnelmaa määrittävä tekijä. Kummassakin teoksessa talojen asukkaat ovat eristyksissä, mutta ikkunat (romaanissa myös katto) implikoivat viiden tyttären hetkellisen vapauden tiloja. *Bernarda Alban talossa* kerronta tapahtuu sisältä päin, kun taas romaanissa taloa tarkastellaan ulkoa päin (kertojakonventiona toimivat naapurin pojat). Molempien talojen pihalla siis joku tarkkailee.

Lisbonin tytöistä nuorin, Cecilia, tekee itsemurhan ensimmäisenä, samoin kuin Adela. Cecilian siskot päätyvät vuotta myöhemmin samaan ratkaisuun. Bernarda Alban tytärten tarina päättyy Adelan itsemurhaan – muiden sisarten kohtalo jää auki. Toki yhtenä tulkintana voidaan esittää, että muutkaan tyttäret eivät jää taloon Adelan vapaustaistelun jälkeen. Murtautuminen vapauteen on traaginen, mutta vääjäämätön. Kuten Amelia toteaa: "*Mitä tapahtuu meistä yhdelle, tapahtuu meille kaikille!*"¹¹ (BAT 21). Molempien tarinoiden tytärten henkinen ja fyysinen vankila särkyä vasta yhden tai useamman kuoleman myötä. Lisbonien talo alkaa hiljalleen rapistua, perheen kulissit romahtavat. Molemmissa teoksissa on yhteiskuntakriittisyyttä: sukupolvelta toiselle siirtyvän näennäismoraalin ja häpeän tunteen kuvaus ja kyseenalaistaminen. Ja tietysti seksuaalisuus ja kuolema.

Näytelmässä yksi paheksunnan kohde on kevytkenkäinen ”paljettipukuinen nainen”, jonka korostetaan olevan toiselta paikkakunnalta, mutta joka houkuttelee kylän miehiä ja poikia haureuden harjoittamiseen. Synti asemoituu vartioidun tilan ulkopuolelle uhkaavana. Se ei ole lähtöisin lähiympäristöstä ja lähintä ympäristöä on siltä myös suojeltava. Vierasta naista seurataan ikkunasta. La Poncia on silti antanut pojalleen rahaa vastaanlaisessa tilanteessa, koska ”Miehet tarvitsevat sellaista” (BAT 33).

Antonin Artaud sanoo todellisen vapauden olevan synkkää ja liittyvän sukupuoliseen vapauteen, jota pidetään myös synkkänä, vaikka ei enää muistetakaan miksi. Libidoon,

¹¹ Lo que sea de una será de todas. (Lorca 2014, 123)

elämän jatkumisen kannalta olennaiseen, liitetään vastenmielisyys ja häpeä, mutta se ei estä ihmistä yhä uudelleen toteuttamasta ”mustaa luomisaktiaan”. (Artaud 1964, 38.) Tämä ristiriita vietin, vimman ja vapauden sekä ulkopuolelta tulevien odotusten, määräysten ja vankeuden välillä tulee kouriintuntuvaksi:

Amelia: Naiseksi syntyminen on rangaistuksista pahin.

Magdalena: Eivät edes meidän elämämme kuulu meille¹² (BAT 33)

Vaikka Adela on siskoksista nuorin ja jollain tavalla viattomin, voidaan hänen olettaa olevan siskoksista ainoa, joka ei ole seksuaalisesti kokematon. Viattomuuteen liittyy myös Adelan peloton tendenssi vastustaa tilan ja ajan riistämistä.

Talon kaikki asukkaat vievät toisiltaan tilaa tarkkaillessaan toisiaan vaihtelevin motiivein, kuten La Poncian ja Adelan Martirioa koskevasta vuoropuhelusta käy ilmi:

La Poncia: Hänhän on sinun sisaresi, ja lisäksi se, joka rakastaa sinua eniten.

Adela: Hän seuraa minua kaikkialle. Välillä hän kurkistaa huoneeseeni nähdäkseen nukunko minä. Häneltä ei voi hengähtääkään. Ja aina sama virsi: ”Sääli noita kasvoja”, sääli tuota vartaloa jota kukaan ei saa omakseen!” Se ei pidä paikkaansa! Minä annan itseni sille, jota rakastan.¹³ (BAT 29–30)

Pepe el Romano on välillisesti syynä siihen, että Adela riistää henkensä. Kun lopussa tilanne kärjistyy, katkaisee Adela äitinsä ”käskijänkep’in”, syöksyy ulos talosta ja hirttäytyy. Adelan itsemurhan voisi ajatella olevan vääjäämätön ja näytelmän teeman kanssa johdonmukainen tapahtuma. Symbolisesti Adelan vapautuminen edellyttää irtautumisen talosta, äidistä ja siskoista. Talon ovia ei voi tapahtuman jälkeen sulkea samalla tavalla. Talosta vapautuminen vaatii tragedian. Siskoaan kadehtinut Martirio tuumaa: ”Tuhannesti onnellinen Adela; hän pystyi pitämään miehen omanaan!”¹⁴ (BAT 152)

¹² **Amelia:** Nacer mujer es el mayor castigo. **Magdalena:** Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen. (Lorca 2014, 136)

¹³ **La Poncia:** ¡Adela, que es tu hermana, y además la que más te quiere! **Adela:** Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre: “¡Qué lástima de cara! ¡Qué lástima de cuerpo, que no va a ser para nadie!”. ¡Y eso no! ¡Mi cuerpo será de quien yo quiera! (Lorca 2014, 131)

¹⁴ **Martirio:** Dichosa ella mil veces que lo pudo tener. (Lorca 2014, 167)

Näytelmä loppuu Bernarda Alban sanoihin: "Bernarda Alban nuorin tytär on kuollut koskemattomana. Kuulitteko? Hiljaa, hiljaa minä sanoin! Hiljaa!¹⁵" (BAT 152). Talon ovi on aukaistu ja sieltä on lähdetty. Adelan ratkaisu muuttaa tilaa. Adelan mukana myös Romano häviää. Talo muuttuu tyhjäksi ja sen järjestys järkkyy samalla, kun henkilöiden väliset jännitteet purkautuvat.

¹⁵ Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! (Lorca 2014, 167)

5 Poissaolon merkittävä läsnäolo

”On harhaluulo puhua poissaolosta olemattomuutena, sillä poissaolo on aktiivinen prosessi.”

Sartrea mukailen

Poissaolevalla henkilöahmolla on yleensä jokin olennainen tehtävä tai merkitys tekstin narratiivissa. Poissaolijan funktio voi olla jopa merkittävämpi kuin tarinan varsinaiseksi henkilöksi mielletyn, näkyvän hahmon funktio. Poissaolevan hahmon tehtävänä voi olla esimerkiksi toiminnan motivoiminen, tapahtumien tai juonikuvion taustoittaminen sekä muiden henkilöiden piirteiden selittäminen tai täydentäminen.

Tutkielmassani määrittelen poissaolevan hahmon sellaiseksi konstruktioksi, josta ei saada lainkaan aisteihin perustuvia, konkreettisia vihjeitä tai todisteita. Poissaolevasta hahmosta voidaan saada informaatiota, mutta se tapahtuu jonkin muun tekstissä olevan elementin välityksellä. Hahmosta saatavat vihjeet eivät välttämättä ole totta, vaan aina reflektio siitä tekstin elementistä, jonka kautta informaatio saadaan. Poissaolevaa hahmoa tulkittaessa pitää mahdollisesti ottaa huomioon epäluotettavan kertojan luotettavuus. Poissaoleva henkilö on mielenkiintoinen summa ympäristönsä narratiivista.

On kosolti fiktiivisiä henkilöahmoja, jotka ovat näennäisesti poissaolevia, näkymättömiäkin, mutta jotka ovat kuitenkin läsnä itse tarinan todellisuudessa, sillä heistä tehdään jokin konkreettinen havainto. Esimerkiksi William Shakespearen *Hamlet*-näytelmässä Hamletin isä, Hamlet vanhempi on kuollut, mutta näyttäytyy pojalleen haamuna. Kuolleen isän haamu, vaikka hänet tulkittaisiinkin Hamletin harhaksi, näyttäytyessään Hamletille näyttäytyy myös yleisölle, eikä siinä mielessä täytä tutkielmassani kuvatun poissaolijan keskeisiä kriteereitä. Näytelmässä Hamlet vanhempi on kuollut ja hänen kohtalonsa motivoi ja selittää prinssi Hamletin toimintaa – näiltä osin Haamu vaikuttaa poissaolevalta hahmolta. Hamlet vanhempi kuitenkin tulee näyttämölle ja käy dialogia poikansa kanssa. Haamun ontologiaan liittyy kurioositeetti siitä, onko haamu olemassa tarinan maailmassa. Joissain näyttämösovituksissa näyttämöllä Hamletin seurassa ovat Horatio ja Marcellus kuulevat Haamu-kuninkaan jyrähtävän Hamletille: ”Swear!” ja reagoivat (hätkähtäen) äänen kuullessaan. Näytelmän parenteeseissa ei suoraan kerrota,

miten ympäristön tulisi reagoida ääneen: onko ääni prinssi Hamletin päänsisäinen, vai kuuluuko ääni myös Horatiolle ja Marcellukselle, eikä sitä yksiselitteisesti voi päätellä heidän repliikeistäänkään. (Ks. *Hamlet* act 1, scene v, lines 149–191.)

Kuninkaan haamun voisi ajatella olevan Hamletin harha. Se voi kuitenkin olla myös taruolennoiksi määriteltävä haamu. Kummassakaan tapauksessa hahmoa ei voida pitää poissaolevana henkilönä, sillä fiktiivisessä maailmassa vallitsevat erilaiset läsnä- ja olemassaolon ehdot. Myös toisen henkilön uni tai kuvitelma voi ruumiillistua fiktiivisen maailman henkilöksi.

Populaarikulttuurin piiristä hieman erilainen poissaolija on NBC:n TV-sarjassa *Frasier* (1993–2004) Frasierin veljen Niles Cranen vaimo, Maris Crane. Hänet pidetään mukana läpi yhdentoista tuotantokauden, mutta koko aikana häntä ei näytetä kertaakaan. Katsojalle tarjotaan hänestä vain muutama karikatyyrinen piirre pedanttina, hemmoteltuna ja luonnottoman lahana hahmona. Tällainen lioittelu toimii sit-comin tyylilajissa luontevasti, sillä poissaolo mahdollistaa fysiikan lakien vastaisetkin koomiset luonnehdinnat. Marisin ominaisuuksista kerrotaan niukasti, mutta näitä harvoja paljastettuja ominaisuuksia lioitellaan, mikä taas synnyttää koomisuutta ja vahvoja mielikuvia hahmosta. Myös Marisin hahmo on rakennettu ympäristöönsä niin, että se samalla värittää sarjan muiden hahmojen ominaisuuksia.

Charles M. Schultzin *Tenavat*-sarjakuvan Jaska Jokusen haaveiden kohde, ”pieni punatukkainen tyttö”, on myöskin lukijalta piilotettu (lukuun ottamatta yhdessä stripissä esiintyvää siluettia) Tällä hahmolla ei ole nimeä. Näkymättömyyden ja nimettömyyden johdosta lukija voi samaistua Jaska Jokusen asemaan – tyttö on ja pysyy tavoittamattomissa.

David Lynchin ja Mark Frostin *Twin Peaksin* (1990) Laura Palmer on hahmo, joka heti sarjan alkaessa paljastuu kuolleeksi: hänen ruumiinsa löytyy rannalta. Sarjan edetessä Laura Palmer on mukana useissa takaumissa. Poissaolevan Laura Palmerin olemassaoloa pidetään yllä myös esimerkiksi niin, että kamera tarkentaa hänen muotokuvaansa. Laura Palmer on lähes jokaisessa sarjan käänteessä jonkinlainen taustamotiivi tai liikuttaja – oli kyseessä bisnesmiesten rikolliset kuviot tai teinien väliset suhteet. Laura Palmerin hahmo on

monisyinen ja arvaamaton, vaikka ensivaikutelma antaa hänestä harmittoman mutkattoman kuvan. Nuoren tytön vaikutus koko kyläyhteisöön on suuri, outo ja kompleksinen.

Seuraavissa alaluvuissa kartoitan yksityiskohtaisemmin merkityksellistä poissaoloa. Ajatukseni lähtee siitä, että myös poissaoleva henkilö voi olla aktiivinen tai passiivinen. Molempien poissaolo on aina merkityksellistä. Käsitelen poissaolevia henkilöitä heidän toimijuutensa näkökulmasta tällaisen kahtiajaon avulla.

5.1 Merkityksellinen poissaolo

Läpikäymässäni tutkimuskirjallisuudessa ei mielestäni tunnisteta riittävällä tarkkuudella merkityksellisen poissaolon eroa käytännöllisestä poissaolosta. (ks. esim. Mahlfouz 2012; Meriem, 2019) Poissaolon monet hienovaraiset mahdollisuudet jäävät nähdäkseni analysoimatta. Tutkielmassani koen tarpeelliseksi eritellä tarkemmin poissaolon luonnetta: kuka tai mikä on poissa, ja millaisia vaikutuksia tai merkityksiä tällä poissaololla on. Erottaakseni tarinan dynamiikkaan painokkaasti vaikuttavan poissaolon pelkästä käytännöllisestä poissaolosta on olennaista tehdä hienojakoisempi erottelu. Tällaista painokkaasti poissaolevaa hahmoa nimitän *merkitykselliseksi poissaolijaksi*. Merkityksellinen poissaolija on nimensä mukaisesti aistihavaintojen ulottumattomissa oleva hahmo, jonka merkitys on kuitenkin huomattava teoksen kannalta. Merkityksellisellä poissaololla tarkoitan sellaista kirjailijan tietoista ratkaisua, jossa toiminnan osana tai jopa sen keskiössä oleva hahmo pidetään fyysisesti lukevan ja kokevan yleisön aistimaailman ulottumattomissa.

Merkityksellinen poissaolija voi olla moniulotteisempi kuin läsnä oleva hahmo. Hahmo ei ole itse toteuttamassa eikä rajoittamassa olemassaoloaan ja sitä kautta olemustaan. Tällainen hahmo on sekä tekstin muiden hahmojen että lukijan tai kokijan tulkinnan tuote. Sen olemus ja olemassaolo on toisen käden tietoa.

Merkityksellisen poissaolijan yksi rakenteellinen tehtävä on antaa muille hahmoille väyliä ja motiiveja kehittyä eri suuntiin. Tämä toimii myös toisin päin: poissaolevan hahmon toimintaa voidaan motivoida läsnä olevien hahmojen taholta.

Poissaolevaan henkilöön kohdistuu tyypillisesti muiden henkilöhahmojen taholta epärealistisia odotuksia, toiveita tai pettymyksiä sekä mahdollisesti ääripäiden tunteita: esimerkiksi rakkautta, vihaa, pelkoa tai katkeruutta. Tällaiset hahmot ovat ominaisuuksiltaan liioiteltuja, jopa karikatyyrejä. Esimerkiksi Miguel de Cervantesin luoman *Don Quioten* rakkauden kohde, Dulcinea, on hahmo, johon Don Quiote projisoi kaikki ne tunteet, jotka hänen kohdallaan edustavat rakkautta. Jos Dulcinea olisi läsnä oleva hahmo, ei rakkaus välttämättä olisikaan totta tai täydellistä – se ei enää toteutuisi pelkästään Don Quioten tahdon mukaan. Dulcinean hahmo avaa siis Don Quijotesta lukijalle uusia piirteitä.

Merkityksellisiä poissaolijoita on kaikenlaisissa fiktiivisissä teksteissä sarjakuvista elokuvakäsikirjoituksiin. Kuka tahansa poissaolija ei kuitenkaan ole merkityksellinen poissaolija. Esimerkiksi kaikki edesmenneet tai ohimennen mainitut taustahenkilöt eivät ole merkityksellisiä poissaolijoita vain sen perusteella, että heitä ei nähdä tai kuulla. Merkityksellisen poissaolon voisi karkeasti määritellä niin, että poissaolon on oltava motivoitua, ja että henkilö voitaisiin tuoda näytelmään (tai muuhun teokseen) myös läsnä olevana (vaikka se muuttaisikin näytelmän/teoksen luonnetta).

Hahmon poissaolo on sisäänrakennettu näytelmään. Näytelmän rakenteen eheys ja terävyys, jopa sen koko idea kärsisi, mikäli poissaolevaksi luotu henkilöhahmo tehtäisiin näkyväksi. (Ks. esim. Mahfouz 2012, 395.) Myös tapa, jolla merkityksellinen poissaolija merkityksensä tuottaa, riippuu ratkaisevasti siitä, onko se tai hän osa staattista taustatarinaa vai tarinan aikana toimiva ja toiminnallaan tapahtumiin vaikuttava tekijä. Niinpä erittelen *merkityksellinen poissaolon* alakategorioiksi *passiivisen* ja *aktiivisen* poissaolon.

5.1.1 Passiivinen poissaolija

Passiiviseksi poissaolijaksi nimitän henkilöhahmoa, jonka *toiminta* ei vaikuta tarinan kulkuun, mutta hahmon olemassaolo on silti merkityksellinen ja saattaa suurestikin vaikuttaa muihin hahmoihin tai välillisesti ohjata keskeistä toimintaa. Passiivinen poissaolija on poistunut tai kaukana tapahtumien keskiöstä. Esimerkiksi edesmenneet hahmot tai sellaiset hahmot, jotka ilmenevät muiden henkilöiden tarinoissa tai muistojen kautta ovat passiivisia poissaolijoita.

Safi Mahmoud Mahfouz (2012) analysoi artikkelissaan *The Presence of Absence: Catalytic and Omnipresent Offstage Characters in Modern American Drama* amerikkalaisia klassikkodraamoja (esim. Williams, Albee, Miller) ja niissä esiintyviä poissaolijoita, joissa tyypillisesti poissaolevan hahmon funktio on edeltää läsnä olevan hahmon (onstage character) defenssinomaisesta mielen romahdusta.

Toisen henkilön muistelemisen on yksi tyypillinen passiivisen poissaolijan olemassaolon muoto. Mahfouz mainitsee useamman poissaolevan hahmon, jotka ovat tarinassa menehtyneet ja siksi poissa. Esimerkiksi Tennessee Williamsin useammassakin näytelmässä edustuu tällainen hahmotyyppi. Näille hahmoille on tyypillistä nuoruus ja vitaalisuus, he myös edustavat usein seksuaalista vähemmistöä. Williamsin poissaolijat kuuluvat usein yhteiskunnan marginaaliin. Sosiaalisen pudokkaan ahdinko edustaa aitouden ja kunniallisuuden katoamista. Tämä ajaa näytelmän läsnä olevia hahmoja henkisesti epätasapainoiseen tiloihin. (Mahfouz 2012, 404–405.) Muisteltava henkilö kuuluu useimmiten menneisyyteen ja edustaa passiivista poissaoloa.

Edward Albeenin näytelmässä *Kuka pelkää Virginia Woolfia (Who's Afraid of Virginia Woolf, 1962)* Marthan ja Georgen avioliitto repeilee. Heidän avioliittonsa suurin tragedia on lapsettomuus. Heillä on kuitenkin salaisuus: yhdessä keksitty kuvitteellinen poika. Marthan puheissa poika on opiskelemassa toisella paikkakunnalla. Marthan ja Georgen välien selvittelyn eskaloituessa he tulevat ”tappaneeksi” poikansa, joka on heidän yhteinen tarinansa, kuvitelmansa ja salaisuutensa. Pojan olemassa olemattomuuden selviäminen myös lukijalle ja kokijalle onkin peripeteia, käännekohta, joka odotusten vastaisesti kääntyykin Marthaa ja Georgea yhdistäväksi siteeksi. Kuviteltu poika on passiivinen poissaolija, jonka ”tappaminen” poistaa viitepisteen muiltakin kaatuneiden unelmien harhakuvilta, jotka ovat heidän välejänsä tulehduttaneet.

Absurdin teatterin kuuluisin poissaolija, Godot, Samuel Beckettin näytelmässä *Huomenna hän tulee (ransk. En attendant Godot, 1949)* on näytelmän muiden hahmojen ajatusten ja dialogien keskiössä. Vladimir ja Estragon odottavat Godota – näytelmän jännite syntyy odotuksesta. Ja Godothan ei tule. Hahmon raameja ei voida määritellä. Näytelmän idea perustuu epämääräisyydelle ja epätietoisuudelle, johon lukija tai kokija odottaa aristoteelisen

ajatuksen mukaista draamankaareen kiinnittyvää täyttymystä. Godot'n olemassaolo on ristiriitainen ja kyseenalainen, abstrakti ja absurdi. Godot on myös passiivinen poissaolija. Hän ei itse toimi taustalla.

5.1.2 Aktiivinen poissaolija

Aktiiviseksi poissaolijaksi nimitän henkilöhahmoa, joka aiheuttaa tarinan sisäistä toimintaa: kuohuntaa, kriisejä, ristiriitoja – jotain, mikä vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Aktiivinen poissaolija ei ole ulkoisesti havaittavissa, mutta hahmon vaikutukset lisäävät tarinaan toimintaa ja käänteitä. Aktiivinen poissaolija on tarinan muille henkilöille läsnä oleva, elävä hahmo. Aktiivinen poissaolija voi tulla esimerkiksi muiden hahmojen kohtaamaksi. Tämä on merkittävin ero suhteessa passiiviseen poissaolijaan, joka ei itse ole toimija näytelmän tapahtuma-ajassa (vaikka toimintaa aiheuttaisikin). Esimerkiksi aiemmin käsittelemäni *Frasier*-televisiosarjan hahmo, Maris Crane, on aktiivinen poissaolija, jonka edesottamukset ovat eritoten Nilesin hahmoon monessa kohtaa ratkaisevasti vaikuttavia.

Aktiivinen poissaolija on preesensissä. Aktiivinen poissaolija on metaforinen polttopullo, joka lentää näyttämön ulkopuolelta sen tapahtumien keskiöön. Verhot voivat lehahtaa palamaan, mutta heittäjästä ei näy vilaustakaan. Aktiivisesta poissaolijasta ei passiivisen poissaolijan lailla saada aistihavaintoja. Erityisesti visuaaliset, mutta toki myös auditiiviset havainnot rikkoisivat poissaolon taikaa.

5.2 Pepe el Romano, aktiivinen poissaolija

Siinä missä Godot on passiivinen, filosofinen hahmo, on Pepe el Romano aktiivinen ja psykologisesti latautunut hahmo. Pepe el Romano on konkreettinen, itsessään yksinkertainen henkilö, joka toisin kuin Godot, tulee näytelmän muiden hahmojen kohtaamaksi. Yhteistä näillä kahdella on, että yleisö/lukija ei näe eikä kuule kumpaakaan, molempiin hahmoihin kohdistuu odotuksia ja poissaolollaan he nousevat itseään suuremmiksi odottajiensa mielissä.

Pepe el Romano on malliesimerkki aktiivisesta poissaolijasta. Hän ei tule lavalle, mutta vaikuttaa olemassaolonsa ja toimintansa kautta lähes jokaiseen näytelmän käännekohtaan. Angustiasin ja Adelan kerrotaan tavanneen Pepe el Romanoa. Hän fyysisestikin ”hengittää” talon ulkopuolella.

Myös Mahfouz toteaa yleisön käsityksen poissaolevasta henkilöstä syntyvän muiden, lavalla olevien henkilöiden kautta (Mahfouz 2012, 398). Mitä mutkikkaampi näiden henkilöiden oma tilanne on, sitä vääristyneempi tai värityneempi on myös yleisön poissaolevasta henkilöstä saama kuva. Pepe el Romano on hahmo, jonka toiminnan seuraukset koskettavat vaihtelevasti koko talon väkeä. Esimerkiksi Adelan kautta saatava informaatio on vääjäämättä subjektiivista, sillä siihen liittyvät Adelan omat motiivit. Pepe el Romanon läsnäolo saa myös Bernardan toltaaan, vaikkakin eri syistä.

Pepe el Romanon hahmon ei ole tarpeen olla moniulotteinen: hänessä ei ole erityistä tarttumapintaa eikä hänelle ole luotu pitkälle vietyä persoonallisuutta. Pepe el Romanoa ei tarkastella realistisesti, sillä hänen hahmostaan saatu käsitys on tytärten ihastuksen kautta myös yksipuolinen ja subjektiivinen. Hänestä puhutaan suurella intensiteetillä. Tähän intensiiviseen kerrontaan myös lukija joutuu suhtautumaan kehittäessään itselleen mielikuvaa hahmosta. Pepen hahmon avulla kerrotaan vastavuoroisesti myös tyttäristä ja näytelmän muista hahmoista.

Kuten todettua, havainnot Pepe el Romanon hahmosta perustuvat epäluotettavien kertojien varaan. Hän voisi periaatteessa olla talon naisten yhteinen päiväuni, kollektiivinen harha. Pepe el Romano on voinut syntyä tyttärien voimakkaasta tarpeesta itsenäisyyteen ja pyrkimyksestä vapauteen. Oikeastaan se ei ole näytelmän tematiikan kannalta edes olennaista: tarvitaan talon seiniä ravisuttava voima. On yhdentekevää, onko se puskutraktori vai Pepe el Romano.

5.3 MacGuffin?

Poissaolevan henkilöhahmon teoriassa yhtenä työkaluna voisi toimia myös niin sanottu *MacGuffin*. MacGuffin on *Alfred Hitchcockin* (1899–1980) keksimä termi sellaiselle elementille, joka motivoi ja ohjailee tarinaa ja tarinan henkilöiden toimintaa, mutta jonka tärkeyttä ei lukijalle tai yleisölle perustella. (Ks. esim. Kurland.) Selkeimpiä esimerkkejä MacGuffinista löytyy runsaasti Hitchcockin omista elokuvista (esimerkiksi *Muukalaisia junassa*, *Strangers on a Train*, 1951, joka perustuu Patricia Highsmithin samannimiseen romaaniin.) Koska MacGuffin on toimintaa voimakkaasti motivoiva tekijä, ja koska siitä ei ole keksijänsä auktorisoimaa tarkkarajaista teoriaa, voi löyhästi määriteltynä alkaa nähdä MacGuffinin jokaisessa voimakkaassa motiivissa. Tällä tavoin käytettynä termi kuitenkin menettää alkuperäisen merkityksensä. Vaikka MacGuffin onkin toimintaa voimakkaasti motivoiva tekijä, kaikki toimintaa voimakkaasti motivoivat tekijät eivät ole MacGuffineita. Usein MacGuffinit ovat esinemotiiveja, mutta sellaisena voisi toimia myös abstraktio.

Tietyissä mielessä myös Pepe el Romanoa voisi pitää MacGuffinina. Fyysisesti näkymättömänä pysyttelevä hahmo vaikuttaa eri tavoin lähes jokaiseen näytelmän hahmoon, ja vavisuttaa suljetun talon rakenteita. Kuitenkin muiden henkilöiden kautta hän saa konkreettisiakin piirteitä. Godot on tällaisena motivoivana mutta poissaolevana henkilö nä lähempänä MacGuffinia. Godot’lle ei anneta mitään piirteitä, motiiveja tai ylipäättään olemusta. Hänen oletetulla ja odotetulla tulemisellaan on koko absurdia kuviota määrittävä sävy. Ratkeamattomassa näytelmässä Vladimir ja Estragon vain jatkuvasti toistelevat Godot’n saapumisen ratkaisevan “kaiken”.

5.4 Konstruktio nimeltä Pepe el Romano

Tutkimukseni kohteena olevaa henkilöhahmoa tarkastellessa on otettava kaikki tekstin elementit huomioon. Tutkimukseni lähtökohtana on ajatella henkilöhahmoa konstruktiona, joka koostuu erilaisista tekstistä saatavista vihjeistä (ks. esim. Lyytikäinen&Tonteri 2003, 11.) Fiktiivisen henkilön ontologian tarkasteluun tarvitaan tekstiympäristöä, jossa hahmo esiintyy. Usein se tarkoittaa koko teosta, tai ainakin sitä viitekehystä, jonka kanssa hahmo on vuorovaikutuksessa. Tekstin eri elementtien merkitys korostuu sellaisten

henkilöhahmojen kohdalla, joiden olemassaolo ja olemus ovat teoksen muista osatekijöistä saatavien vihjeiden varassa. Pepe el Romano on olennainen osa tarinaa ja sen teemoja, mutta ilmenemisensä (näkyttömyytensä) vuoksi kompleksisempi. Pepe el Romano on konstruktio, joka rakentuu muiden konstruktioiden päälle. Hänen olemuksensa on keskeinen elementti näytelmässä. Näytelmän alaotsikko, *näytelmä espanjalaiskylien naisista*, kuvaa jo itsessään mihin tarina fokusoituu. Näytelmässä on kosolti aika- ja kulttuurisidonnaista naisten asemaa ja naiseutta pohdiskelevaa dialogia. Pepe el Romanon yksi tehtävä on toimia projisointipintana naisten ajatuksille ja reaktioille.

Forstersin jaottelun mukaan Pepe el Romano olisi varmaankin *litteä* hahmo verrattuna ainakin lavalla näkyvien hahmojen ”pyöreäteen”. Hahmon ominaisuuksia ei eritellä, se ei sinällään ole syvälinen, eikä kehity toiminnan mukana. Lukijan/kokijan on helppo tulkita hänen toimintansa motiivit yksinkertaisiksi ja suoraviivaisiksi. Sen sijaan Pepen hahmo indikoituu esimerkiksi Adelan, Martirion tai Angustiasin mielentilassa ja lähes kaikkien näytelmän hahmojen toiminnassa ja on sikäli olennainen osa pyöreäksi luokiteltavia hahmoja.

Pepe el Romanon hahmon määrittelemisessä ei ole oikeastaan tarpeen mennä sen pidemmälle. Koska hahmo rakentuu näytelmän muista elementeistä, kuvaa termi *konstruktio* hahmon olemassaolon luonnetta. Näyttämötoteutuksessa Pepe el Romanon tapauksessa muut näyttelijät näyttelevät poissaolijan puolesta. Syntyy konkreettinen mielikuva henkilöstä, vaikka tämä konstruoituu täysin muiden henkilöiden ja tilan kautta.

5.4.1 Hengittää kuin leijona!

Pepe el Romano voidaan tulkita fyysisesti olemassa olevaksi henkilöksi, mikä on loogista ja perusteltua, mutta olisi mahdollista leikitellä ajatuksella, että hän olisi haave, mielikuva tai (varsinkin Lorcan ollessa kyseessä) uni. Tekstin dramatisoijalla on mahdollisuus vahvistaa näistä mitä tahansa tulkintaa. Pepe el Romano on aukkojen takana oleva meta-aukko, jota lukijan tai katsojan on prosessoitava näytelmän vihjeiden avulla. Kuten aiemmin mainitsin, näinkin rakennetusta hahmosta voi tulla hyvin konkreettinen. Eräs Oulun kaupunginteatterin näyttämösovituksen *Bernarda Alban talosta* vuosia sitten nähnyt henkilö muisti omasta

mielestään selvästi Pepe el Romanon olleen lavalla. Mielestäni tämä on hyvä esimerkki siitä, kuinka Pepe el Romanon hahmo on kirjoitettu – aistihavainto ei ole välttämätön tekemään hahmosta konkreettista.

Jos *Bernarda Alban talon* näyttämöversioon sovittaisi näkyvän, konkreettisen roolin Pepe el Romanolle, hahmo ei sen jälkeen olisi enää yhtä vaikutusvoimainen. Tällöin se olisi tehty lukijalle tai kokijalle valmiimmaksi, viety kauemmaksi vastaanottajan omista mielikuvista. Tämä olisi verrattavissa efektiin, jossa itselle merkittävästä romaanista tehdyssä elokuvassa joku henkilöistä esiintyy väärän näköisenä ja oloisena – omien tulkintojen vastaisena.

Pepe el Romano on koko näytelmän ajan ulkona, tulee välillä ikkunaan, mutta ei fyysisesti sisälle taloon. Se on draamallisesti tehokkaampaa. Hänen henkinen ja fyysinen asemansa näytelmässä kiteytyy Adelan vuorosanoissa: ”Hän tulee hallitsemaan tätä taloa! Hän on tuolla ulkona vahvana kuin leijona!”¹⁶ (BAT 151.)

Humaira Tariq (2013) pohtii Pepe el Romanon roolia artikkelissaan ”Protagonist: Bernarda Alba or Pepe el Romano? In Lorca’s “The House of Bernarda Alba”. Onko Bernarda Alba vai Pepe el Romano näytelmän todellinen protagonist. Tariqin artikkelin johtoajatus on, että vaikka Bernarda Alban rooli ja hahmon määräysvalta on näytelmässä näennäisesti suuri, on Pepe el Romanon vaikutus suurempi ja kokonaisvaltaisempi. Tariq nimeää Pepe el Romanon näytelmän päähenkilöksi. Kuten yllä totesin, lähes kaikki näytelmän toiminta on jollain lailla suoraan tai epäsuorasti Pepe el Romanoon liittyvää. Tariq listaa esimerkiksi tytärten väliset riidat, Bernardan hurjistumisen Martirionille (kun tämä on anastanut Pepen valokuvan tyyneysä alle) sekä tietysti Adelan tragedian. (Tariq 2013, 36.)

Tariq huomauttaa myös, että Pepe el Romano on ainoa mies, jonka Bernarda hyväksyy. Esimerkiksi Enrique Humanas, Martirion kosija, ei alhaisemman syntyperänsä vuoksi saa Bernardan hyväksyntää avioliitolle. Sekä Angustiasin että Bernardan mielestä on hyväksyttävää, että ilmiselvästi Pepeä motivoi naimakauppoihin Angustiasin perintö. (Tariq 2013, 36.) Paradoksaalisesti Bernarda siis sallii pahimman valtakilpailijansa päästä taloonsa,

¹⁶ Ahí fuera está, respirando como si fuera un león. (Lorca 2014, 166) Saaritsan käännösratkaisua ”vahvana kuin leijona” täsmällisempi suomennos olisi tutkielmani otsikkoon päätynyt ”hengittää kuin leijona”. (esp. *respirando* = (akt. indik. pres.) hengittää)

lähelle tyttäriään ja sitä kautta itseään. Bernarda haluaa eristäytyä ympäröivästä yhteisöstään, eikä päästä Pepe el Romanoa lukuun ottamatta ketään taloonsa. Hän tuntuu sokeutuneen sille, kuinka Romano vaikuttaa talon ilmapiiriin ja hänen omaan matriarkan asemaansa.

Objektiivisesti tarkastellessa Pepe el Romanosta ei löydy perinteisen sankarin piirteitä. Hän on kylän keikari, joka on menossa naimisiin rahan vuoksi (eli halventaa tosirakkauden ideaa), saattaa raskaaksi nuoremman ja viehättävämmän siskon (osoittaa siis pinnallisuutta, petollisuutta ja vastuuttomuutta) ja näytelmän lopussa hänen paetessaan Bernardan harhaluoteja käy viimeistään ilmi, että kyseessä ei ole *Romeo ja Julia* -toisinto, taistelu romanttisen rakkauden puolesta. Pepe el Romanon hahmo ei täytä niitä tunnusmerkkejä, jotka kuuluvat rakkaustarinan sankarille, vaikka tyttäret, hänessä sellaisen näkevätkin. Suhtautuminen ja suhde Pepe el Romanoon on epärealistinen. Pepe on tyttärille, etenkin Adelalle, välillinen vapauden mahdollisuus. Vapaudella taas on niin suuri merkitys tyttärille, että he tekevät Pepe el Romanosta merkittävämmän kuin hän on. Adelan rakkauden läpi välittämä kuva Pepestä krakeloituu.

Pepe el Romanon hahmoa voi pitää tekstiin kirjoitettuna aukkona, representaationa, joka on samanaikaisesti henkilö ja henkilöitymä. Pepe el Romano on olemassa puutarhassa ja ikkunoiden takana. Hahmo on olemassa tilassa, talon hermeettisyydestä huolimatta. Pepe el Romano merkitsee Angustiasille järkevää avioliittojärjestelyä. Martirion tuntema veto Romanoa kohtaan lienee pikemminkin *mimeettistä*¹⁷ kuin itselähtöistä. Adelalle Romano edustaa vapauden ja rakkauden tarvetta. Bernardalle Romano merkitsee tämän aseman horjumista.

Gibson kirjoittaa, että Adela on Lorcan naisshahmoista kaikkein kapinallisin vastustaessaan yhteiskunnallisia normeja ja odotuksia, kulissien ylläpitämistä. Hän vastustaa miesten yliveraista asemaa suhteessa naisiin eikä piilota seksuaalisuuttaan. (Gibson 1989, 438.)

¹⁷ Viitataan sanalla tarkoituksellisesti René Girardin teoriaan *halun mimeettisyydestä*: siihen, miten ihminen sosiaalisena olentona muodostaa halunsa usein sen perusteella, mitä tulkitsee tois(t)en haluavan. (ks. Girard 2019) Martirion mustasukkaisuuden Adelan ja Pepe el Romanon suhdetta kohtaan voisi tulkita Girardin luonnehtimaksi mimeettiseksi kilpailuksi, jossa Martirio ei niinkään halua Romanoa kuin tulla Adelan kaltaiseksi: edustaaahan myös Adelalle Romano ennen kaikkea itseään laajempaa, talon ulkopuolista vapautta.

Pepe el Romanon toiminnan osuus näytelmän tapahtumiin on kokonaisvaltainen. Miksei häntä siis voisi pitää Tariqin ajatuksen mukaisesti päähenkilönäkin. Adelan hahmo on kuitenkin rakennettu voimakkaammaksi kuin Pepe el Romano ja tavallaan välineeksi Adelan rohkeuden aktualisoitumiselle. Adela on näytelmän henkilöistä ainoa, josta on sankariksi. Muiden hahmojen (Romano mukaan lukien) toiminta on konservatiivisen odotushorisonnin mukaista tai itsekästä eikä riittävän rohkeaa. Adelan pyrkimys vapauteen on koko näytelmän ajan kytevä asetelma, joka tarvitsee (melkein mikä tahansa) objektin tai välineen toteutuakseen. Pepe el Romano heijastuu näytelmään voimakkaimmin Adelan kautta. Näin siis Tariqin ajatusta Pepe el Romanosta protagonistina voisi viedä pidemmälle, ja kysyä onko talo Bernardan vai Adelan.

6 Päätäntö

Tutkin pro gradu -tutkielmassani Federico García Lorcan näytelmää *Bernarda Alban talo*. Analysoin näytelmää ja siinä olevia elementtejä, kuten poissaoloa ja tilaa. Pääasiallisena tarkastelukohteenani on näytelmän poissaoleva hahmo, Pepe el Romano. Tutkielman alkuun esittelen näytelmää, sen teemoja ja näkyviä henkilöhahmoja. Taustoitin hieman Lorcan tapaa luoda hahmoja sekä pyrin havainnollistamaan hänen kielensä nyansseja.

Esittelin tutkimukseni 3. luvussa kirjallisuuden henkilöhahmon tutkimusta. Henkilöhahmon ilmenemisestä on monia näkemyksiä ja teoskohtaisesti monenlaista henkilön tulkintaa tarvitaankin. Hahmo voidaan nähdä henkilöitymänä, ihmisen kaltaisena projisoitumana, jolle voidaan kehittää lisää ominaisuuksia sen kontekstin tai diskurssin perusteella, josta hahmo on irrotettu.

Koska tutkimukseni käsittelee poissaolevan hahmon ilmenemistä, tarkastelin poissaolon laatua tarkemmin. Määritin poissaololle yläkäsitteen *merkityksellinen poissaolo*. Poissaoloa voi olla *aktiivista* ja *passiivista*. Tutkimuksessani perustelen, miksi Pepe el Romano edustaa aktiivista poissaoloa, sillä hän vaikuttaa taustalla näytelmän tapahtumiin.

Bernarda Alban talo -näytelmässä tila on yksi motiiveista. Se on lisäksi kytköksissä poissaolevaan hahmoon. Pepe el Romano liikkuu aktiivisesti talon ulkopuolella, puutarhassa. Talo on lähtökohtaisesti suljettu tila, joka on suljettu ympäröivältä yhteisöltä. Bernarda vahtii tyttäriensä liikkeitä, mutta talon ulkopuolella liikkuva Pepe el Romano pääsee sen sisälle henkisen vaikutuksen ansiosta. Näyttämön tilaa käsittelevässä luvussa pyrin osoittamaan, kuinka henkilöiden väliset suhteet ja toiminta näyttäytyvät tilassa.

Mahfouzin ansiokkaasti amerikkalaisten draamojen poissaolijoita kartoittavassa artikkelissa (2012) poissaoloa käsitellään sangen väljällä ja yleisellä tasolla. Ensimmäisessä kappaleessa mainitaan ihmiselämään vaikuttavista poissaolijoista edesmenneet läheiset, taakse jääneet ihmissuhteet, muinaisten filosofien ajatukset ja historiaa muokanneiden hallitsijoiden teot. Hahmottelemani *merkittävän poissaolijan* käsitteeseen verrattuna tämän kaltaista poissaoloa voisi nimittää banaaliksi tai luonnolliseksi poissaoloksi. Mikäli BAT olisi rakennettu dramaturgialtaan vain hieman toisenlaiseksi, Pepe el Romano voisi hyvinkin

päätyä näyttämölle asti. (Ks. Guardian 29.11.2023) Sen sijaan kukaan ei odota Espanjan inkvisitiota lavalle, vaikka he eittämättä ovat historiallisesti vaikuttaneet ratkaisevasti siihen, millaisessa kulttuurisessa mielenmaisemassa näytelmän lavalla olevat hahmot elävät.

Mahfouz toki ankkuroi kuvaamansa poissaolijat käsittelemiensä tekstien maailmaan, mutta kontrastia yleisen ja merkityksellisen poissaolon välillä voisi kuvata myös itse BAT-näytelmän sisältä löytyvän esimerkin avulla: Mahfouzin määritelmän mukaan myös tyttärien kuollut isä, Antonio Maria Benavides, (joka ei Hamletin isän tavoin palaa haamuna näyttämölle) olisi ”*offstage-character*”, poissaoleva hahmo. *Aktiivinen poissaolija*, Pepe el Romano, sen sijaan vaikuttaa tarinaan sen kehittyessä. Hahmo toimii näyttämön ulkopuolella muiden läsnä olevien hahmojen (”*onstage-character*”) toimiessa lukijan tai kokijan katseen alla, ja ansaitsee sikäli oman kategoriansa.

Tutkimusta voisi viedä pidemmälle esimerkiksi tarkastelemalla poissaolevia hahmoja myös muissa teoksissa. Poissaolon keinojen määrittelyä olisi mahdollista kehittää vielä eksaktimmaksi. Millaista poissaoloa edustaisi esimerkiksi Anne Frankin päiväkirjalleen antama personifikaatio: kuka (tai mikä) on Kitty? Merkityksellisellä poissaololla on fiktiivisessä tekstissä suuri painoarvo. Mielenkiintoista olisi jatkotutkimus erilaisista poissaolon tavoista erityisesti näytelmäkirjallisuudessa, jossa se konkretisoituu voimakkaasti. Kiinnostavaa olisi tutkia tarkemmin myös *Virgin Suicides – kauniina kuolleet* -romaanin ja Bernarda Alban yhteneväisyyksiä peilaten niitä kontekstissa tilaan. Oli häkellyttävää huomata, kuinka paljon teoksissa on samankaltaista poissaolon estetiikkaa.

Lorcan näytelmässä *Bernarda Alban talo* esiintyvä Pepe el Romano on olemassa, vaikka hahmoa ei voi aistein fyysisesti havaita. Poissaolo on merkittävää, sillä ilman Pepe el Romanoa näytelmästä puuttuisi konflikti, toiminnalta olennainen motiivi. Pepe el Romanon fyysinen läsnäolo vesittäisi näytelmän tunnelmaa. Hahmo ei riittäisi näkyvänä siihen, minkä poissaolo saa aikaan, sillä poissaolevalla elementillä ei ole rajallisuutta. Pepe el Romanon ei tarvitse olla sankari, eikä muutenkaan syvä tai persoonallinen hahmo.

Lähteet

Tutkimuskohde

García Lorca, Federico 1936/1977. *Bernarda Alban talo* (=BAT) (*La casa de Bernarda Alba* 1934) kokoelmassa *Veren häät ja muita näytelmiä. (Bodas de sangre)* Suom. Pentti Saaritsa. Helsinki: Otava.

Tutkimuskirjallisuus

Albee, Edward 1962/1994. *Kuka pelkää Virginia Woolfia? (Who's Afraid of Virginia Woolf?)* Suom. Juha Siltanen. Helsinki: Näytelmäkulma.

Aristoteles n. 384-322 e.a.a.. (suom. 1967/1977): *Runousoppi. (Poetica)*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

Artaud, Antonin 1938/1983. *Kohti kriittistä teatteria. (Dossier du Théâtre et Son Double)* Suom. Ulla-Kaarina Jokinen. Helsinki: Otava.

Beckett, Samuel 1953/1964. *Huomenna hän tulee. (Waiting for Godot)*. Suom. Aili Palmén. Helsinki: Otava.

Carlson, Marvin 2005. Suom. Johanna Savolainen. Teoksessa Pirkko Koski (toim.), *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like, 60–82.

Chaudhuri, Una 2005. *Näytelmien tilat*. Suom. Johanna Savolainen. Teoksessa Pirkko Koski (toim.), *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like, 83–132.

Esslin, Martin 1976/1980. *Draaman perusteet. (An Anatomy of Drama)*. Suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Helsinki: Gummerus.

Eugenides, Jeffrey 1993/2003. *Virgin Suicides - Kauniina kuolleet. (Virgin Suicides)*. Suom. Juhani Lindholm. Helsinki: Otava.

García Lorca, Federico 2014. *Bodas de sangre y La casa de Bernarda Alba*. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Gibson, Ian 1989. *Federico García Lorca: a Life*. New York: Pantheon Books.

Girard, Rene 2019. *Kellariloukon psykologia esseitä*. Suom. Olli Sinivaara. Hamina: Idiotti

Hällström, Elisa af 2005. *Sivuhenkilö katalysaattorina: Havaintoja muukalaisidentiteetistä näytelmässä Bernarda Alban talo*. Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

<https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/92651/gradu00555.pdf?sequence=1>

(Katsottu 10.4.2024).

Hotinen, Juha-Pekka 2001/2003. *Draama-analyysistä performatiiviseen ja ihmettelevään lukemiseen – pari skeemaa uudesta draamasta*. Teoksessa Heta Reitala & Timo Heinonen

(toim.) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin.* Helsinki: Palmenia-kustannus. 201–221.

Hotinen, Juha-Pekka 2002. *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esiintymistaiteesta.* Helsinki: Like.

Jamnidis, Fotis 2014. *Character.* Teoksessa Peter Hühn; John Pier; Wolf Schmid; Jörg Schönert (toim.) *Handbook of Narratology.* Berlin, New York: DeGruyter. 14–29

Kurland, Michael. Gotham Writers Workshop. What is a McGuffin?
<https://www.writingclasses.com/toolbox/articles/what-is-a-mcguffin> (Katsottu 5.4.2024)

Kafka, Frans 1915/2007. *Muodonmuutos ja rangaistussiirtolassa.* Suom. Aarno Peromies. Helsinki: Otava

Kinnunen, Aarne 1985. *Draaman maailma: villiintynyt puutarha.* Helsinki: WSOY.

Koski, Pirkko toim. 2005: *Teatteriesityksen tutkiminen.* Helsinki: Otava.

Lyytikäinen, Pirjo; Tonteri, Päivi toim. 2003: *Romaanihenkilön muodonmuutoksia. Kuusi kirjoitusta henkilökuvauksesta.* Helsinki: SKS.

Mahfouz, Safi Mahmoud 2012. *The Presence of Absence: Catalytic and Omnipresent Offstage Characters in Modern American Drama.*

Meriem, On 2019. *The Unseen Character: A Modern Use of an Old Device in Modern American Drama, a Study of Tennessee Williams' the Glass Menageri.* Algerian Scientific Journal Platform – asjp. the-unseen-character%20-a-modern-use-of-an-old-device-in-modern-american-drama%20-study-of-tennessee-williams%E2%80%99-the-glass-menagerie.pdf. (Katsottu 10.4.2024)

Niemi, Irmeli 1969. *Nykydraaman ihmiskuva. Analyyseja 1900-luvun eurooppalaisista näytelmistä.* Helsinki: Tammi.

Reitala, Heta & Timo Heinonen toim. 2003. *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin.* Helsinki: Palmenia-kustannus.

Rokem, Freddie 2003. *Dramaturginen analyysi: Mitä Gertud ja Polonius tekevät ennen kuin Hamlet saapuu?* Suom. Paavo Lehtonen. Teoksessa Heta Reitala & Timo Heinonen (toim.) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin.* Helsinki: Palmenia-kustannus. 105–130.

Rimmon-Kenan, Slomith 1983/1999. *Kertomuksen poetiikka. (Narrative Fiction: Contemporary Poetics)* Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

Shakespeare, William. *Hamlet, the Prince of Denmark.* Teoksessa *Illustrated Stradford Shakespeare* 1992. London: Chancellor Press.

Stanislavski, Konstantin 1949. *Building a Character. (Работа актера над собой).* Engl. E.R.Hapgood. New York: Routledge

Tariq, Humaira 2013. *Protagonist: Bernarda Alba or Pepe el Romano? In Lorca's "The House of Bernarda Alba"*. IOSR Journal Of Humanities And Social Science. Volume 7, Issue 4. 35–37.

Umbra, Francisco 1968/2005. *Lorca, kirottu runoilija. (Lorca, poeta maldito)* Suom. Terhi Suutarinen. Tampere: Sanasato Oy.

Williams, Tennessee 1947/1984. *Streetcar Named Desire*. London: Methuen

Lehtiartikkeli:

Akbar, Arifa 2023. *The House of Bernarda Alba review – Harriet Walter rules as Lorca gets a refurb*. Guardian. 29.11.2023. <https://www.theguardian.com/stage/2023/nov/29/the-house-of-bernarda-alba-review-harriet-walter-rebecca-frecknall-lyttelton-theatre-london> (Katsottu 9.4.2024).

Liite 1

Miksi vastaanäytelmä?

Tutkimukseni rinnalle kirjoitin kaunokirjalliseksi havainnollistukseksi vastaanäytelmän, jossa käänsin näytelmän rakenteellisen asetelman päinvastaiseksi. Näytelmässäni Pepe el Romano on siis näkyvä ja observoijan roolissa. Hänen ajatuksensa käyvät ilmi, hän puhuu ja hänen toimintaansa näytetään ulkoa päin, puutarhasta käsin. Näytelmä edustaa tietenkin vain yhtä lukijakonstruktiota, omaa tulkintaani, jonka olen muuttanut uudeksi tekstiksi, joka on myös altis tulkinnalle. Kaksi tekstiä, näytelmä ja vastaanäytelmä voivat kuitenkin vastavuoroisesti osoittaa jotain hienovaraisia elementtejä, joita ei muuten ole esitetty tutkielmassani.

Kuten leipätekstissäni kirjoitin, *Bernarda Alban talo* on täynnä pieniä muutamasta eleestä tai repliikistä käsitettäviä vihjeitä, kuten esimerkiksi Adelan raskaus, palvelijattaren ja Antonio Benavidesin salasuhte (ja yhteinen jälkeläinen) ja Martirion lääkitystä vaativa mielentila. Vastanäytelmä tuntui luontevalta tavalta käsitellä myös näitä käänteitä. Näytelmän avulla myös tutkimuskysymykseni Pepe el Romanon olemassaolosta konkretisoituu, sillä Pepe el Romanon hahmo on rakennettu vastaanäytelmässäni perustuen sille, miltä ulkona näyttää silloin kuin sisällä tapahtuu jotain.

Vastanäytelmällä teen yhden mahdollisen tulkinnan siitä, mitä näytelmässä ei näytetä, mutta mikä siitä on tulkintani mukaan luettavissa. Näytelmän tarkoitus ei ole yrittää täyttää aukkoja liialla tulkinnalla vaan pikemminkin lisätä niihin uusia tulkinnan mahdollisuuksia. Ajattelen tämän olevan myös yksi tapa näytelmän analysoimiseen: sen rakenteelliseen kartoittamiseen.

Vastanäytelmäni nimi on viittaus Lorcan näytelmään *Don Perlimplinin ja Belisan puutarharakkaus* (*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, 1928). Osa repliikeistä on suoraan Bernarda Alban talosta. Olen käyttänyt niitä kohtauksia ja repliikkejä, joiden ajattelin näkyvän tai kuuluvan Pepelle puutarhaan. Olen käyttänyt myös joitain säkeitä Lorcan runoista. Kaikki lainattu teksti on lihavoitu.

Umbralin Lorcan ”kirottua” runoilijan olemusta pohtiva teos sai minut miettimään, että Lorcasta on täsmällistä puhua ikään kuin samalla kielellä: hänen teoksilleen tyypillisillä figureilla ja troopeilla. Vastanäytelmä peilaa sekä näytelmän tiloja että Pepe el Romanon asemaa näytelmässä. Minua kiinnosti tutkia, miten poissaoleva hahmo voisi näkyä ja vaikuttaa eri kohtauksissa. Vastanäytelmä operoi niillä aineksilla, joita näytelmästä käy ilmi. Näytelmän näkökulman kääntäminen toisin päin tuntui myös hyvin selkeältä, sillä kaikki talon ulkopuolella tapahtuva on luettavissa siitä, mitä kerrotaan tapahtuvan talon sisäpuolella.

Liite 2

Vastanäytelmä:

Pepe el Romanon puutarharakkaus

”Pystylinjat laulavat pyrkimyksestään vaakatasoon

ja viisaat kristallit laulavat geometriastaan.

Niin myös ruusu siitä puutarhasta, jossa elät.”

Lorca

Näytelmän tummalla kursivilla painetut tekstit ovat **Lorcan runoista tai Bernarda Alban talo -näytelmästä.**

Ensimmäinen kohta

LA PONCIA

Rakkaat ystäväni. Te, jotka näette taloon. Te, jotka näette puutarhaan. Te, jotka ehkä tiedätte. Minä olen tämän näytelmän toteavat parenteesit, melankolinen khoros ja sarkastinen narri. Nimeni on La Poncia ja olen kuurannut tämän talon lattia useammin kuin olen harjannut hiukseni. Tunnen luissani tämän talon rakenteiden narahtelut, sen huokailut kuunkierron ja ilmankosteuden vaihdellessa.

Katsokaahan: tuolla nuori surupukuinen mies nojaa kirkon porttiin. Hattu varjostaa mustia silmiä. Pupilleja ei erota, mutta katse on ystävällinen, ei lasinen. Silmissä ei ole kyyneleitä. Suru ei koske miestä. Terävä katse seuloa ympäristöä: suuressa valkoisessa talossa palvelijoiden päädyn ovi avautuu ja sulkeutuu kuin sillä olisi ulostamisen, oksentamisen tai muun purkautumisen pakottava rytmi. Toinen palvelijattarista syöksähtää ulos tekosyynään milloin laskiämpäri, milloin pölyttävä pöytäliina.

Palvelijatar valahtaa kaksinkerroin pudottaen askareensa maahan ja huutaa (La Poncia lausuu samat sanat korostetun lakonisesti yhteen ääneen palvelijattaren tuskaisen huudon kanssa):

PALVELIJATAR (ja La Poncia kertojan äänellään samanaikaisesti)

Antonio Maria Benavides! Täytyykö minun vielä elää! Nyt kun sinä olet poissa, miksi minun täytyy elää?

Vaikka muita ääniä ei portille saakka kuulu, kielii vartalo rajuista itkun ryöpsähdyksistä. Hetken päästä nainen suoristaa itsensä, nostaa tavaransa ja menee takaisin sisälle.

Kerjäläisnainen tyttärineen kulkee kohti valkoista taloa. Nuori mies seuraa heidän hidasta kulkuaan. Äidin jalka näyttää kipeältä ja he etenevät vaivalloisesti. Tytär vaikeroi hiljaa. Hautajaiskellot kalkuttavat holtittomasti.

PEPE EL ROMANO

Mihin matka, rouva?

KERJÄLÄINEN

Nokkela kun olet, varmaankin näet, että pyytämään tähteitä talosta.

PEPE EL ROMANO

Tiedättekö kuka talon omistaa? Siellä on suruaika.

KERJÄLÄINEN

Kukapa ei tietäisi, mutta tyttäreni ei ole saanut mitään lämmintä kolmeen päivään, minä itse en kokonaiseen viikkoon. Suurista surujuhlista jää aina jotakin ylimääräistä.

Pepe el Romano jää portille katselemaan. Kerjäläinen nöyristää olemustaan, anoo ja levittelee käsiään oven avanneelle (itkettyneelle) palvelijattarelle. Ovi suljetaan melkein saman tien. Pian nainen harppoo puutarhan läpi tielle päin kipeää jalkaansa lainkaan ontumatta, riepottaen lasta perässään.

PEPE EL ROMANO

Voi pahaista harakkaa! Ei nälkäisen auta keinojaan kaihtaa.

LA PONCIA

Vaivihkaa siirtyy Pepe el Romano muiden miesvieraiden joukkoon talon pihalle. Bing, bing, bing. Kuulkaa! Kellot soittavat kaikkia epärytmejä yhtä aikaa. Katsokaa! Surusaattue viuhkoineen kuin liuta mustia riikinkukkoja lipuu pihan poikki.

Kulkueen kärjessä leski, hieman lihava, harmaantunut, tiukkailmeinen nainen, sitten viisi tytärtä arasti astellen.

PEPE EL ROMANO

Tuo seurue pelkää päivänvaloa. Ei ruusua voi kannen alla kasvattaa.

Lyhyen messun jälkeen tulevat naisvieraatkin ulos kuin talon sylkäisemänä. Miehillä tuodaan viinaa kiitokseksi vainajalle osoitetuista lahjoituksista.

Pihalle juoksee vanha nainen. Hänen hennot ranteensa ovat täynnä koruja. Talon vanha rouva. Hän suunnistaa kaivon luo kuin unissakävelijä, mutta varmana päämäärästään.

MARIA JOSEFA

Bernarda, missä on minun morsiusshuntuni? Minä menen naimisiin meren rannalla! Meren rannalla! Kuuletteko!

Palvelijatar ryntää ulos ja kiskoo vanhan rouvan tämän vastusteluista huolimatta takaisin sisälle. Pepe el Romano yrittää samalla kurkkia taloon. Kaksi silmäparia tarkkailevat häntä oikealta ja vasemmalta. Pepe el Romano hymyilee keskelle. Nuorempi tytöistä juoksee ulos kohti kanalaa vanhemman seuratessa ristikon takaa.

ADELA

(Muka kanoja ruokkien, pukeutuneena vihreään pukuun) Tuletko illalla?

PEPE EL ROMANO

Auringon laskettua.

Kohtaus Martirion kohtalosta ja Angustiasin kosinnan paljastuminen

Pepe el Romano näkee ikkunasta kolmen naisen kasvot, kolmen silmäparin seuraavan hänen kulkuaan. Hän on tottunut verhojen heilahteluun puutarhassa kulkiessaan.

PEPE EL ROMANO

Voi ikkunaprinsessojani...

Pian myös Adelan kasvot ilmestyvät yksinäiseen ikkunaan. Tyttö tulee pian ulos, mutta katsoo maahan.

ADELA

(teennäisen dramaattisesti) Oh, Martirio-parka, tulla nyt sillä tavalla hyljätyksi. Ensin Enrique Humanas antoi ymmärtää, että haluaisi Martirion kanssa naimisiin. Siskoni istui ikkunassa ja odotti koko yön ja vain tullakseen nöyryytetyksi.

PEPE EL ROMANO

Suloinen Martirio...

ADELA

(Korottaen ääntään, katsoo tiiviisti Pepe el Romanoon) Se viheliäinen, lähetti renkinsä tyttären tuomaan sanaa eikä itse kuitenkaan koskaan tullut. Kuin olisi päivän aikana tullut katumapäälle!

PEPE EL ROMANO

Äitisi sen teki! Kuulin heidän kiistelevän portin takana. Ensin hän yritti maksaa Enrique Humanasille, että tämä lähtisi pois. Kun se ei auttanut, Bernarda uhkasi paljastavansa Humanasin suvun synkimmät salaisuudet. Hänen verensä ei kuulema koskaan tule sekoittumaan Humanasien veren kanssa.

ADELA

(Hämmentyneenä) Äiti...? Mutta entäs sinä sitten! Avioliitto Angustiasin kanssa? Luulin että rakastat minua! Onko äiti tämänkin takana? (Itkee)

PEPE EL ROMANO

Tietenkin rakastan. Mutta on ajateltava käytännöllisesti. Millä me eläisimme? Eihän mikään estä meitä edelleen tapaamasta.

ADELA

(Muistaen Magdalenan sanoja) *Raha voi kaiken. Miehillä annetaan kaikki anteeksi. Naiseksi syntyminen on rangaistuksista pahin.*

PEPE EL ROMANO

Adela, asuisimmeko me karjasuojassa...?

ADELA

Nyt minä olen väsynyt, en halua ajatella enempää. Näkemiin, Pepe el Romano!

Puutarhassa on hetken hiljaista. Siellä viruvaa kylmää, vanhaa, valkokivistä taloa kuu ja aurinko valaisevat vuorotellen. Kivi eristää lämmön ulos, sisällä on aina kylmä

Pepe el Romano nojaa aitaan, jonka yli on hypännyt. Pian ikkunassa syttyy pieni tuikku. Pepe el Romano hiipii pusikoiden varjojen turvin lähemmäs taloa. Adela avaa ikkunan, joka päästää ilmoille turhan suuren kolahduksen. Molemmat ovat hetken hengittämättä.

ADELA

Pepe!

PEPE EL ROMANO

Shh. Sammuta tuikku. *Ei nuku maailmassa kukaan. Ei kukaan. Ei nuku kukaan.*

ADELA

Elämä ei ole unta. Huomio! Huomio! Kaadumme rappusilta syömään kosteaa maata tai nousemme lumen terälle kuolleeseen daaliakuuroon. Mutta ei ole unohdusta, ei unta: veres liha. Suudelmat kietovat suut tuoreiden suonien ryteikköön ja se jota piina piinaa on piinassa lakkaamatta ja se joka kuolemaa pelkää on kantava sitä hartioillaan.

Kaksi hahmoa kulkee etäämmäksi. He häviävät pimeään. Muut nukkuvat.

Kohtaus kiusallisesta kohtaamisesta

Seuraavan päivän iltana astelee Pepe el Romano kuin eri saappaissa talolle. Tällä kertaa hän ei tarvitse varjojen suojaa. Angustias odottaa avoimessa ikkunassa. Raskaat samettiset verhot roikkuvat ikkunassa hievahtamattomina.

PEPE EL ROMANO

Iltaa.

ANGUSTIAS nyökkää. He seisovat tovin hiljaa.

PEPE EL ROMANO

Milloin keskustelemme järjestelyistä?

ANGUSTIAS

Puhun äidille.

PEPE EL ROMANO

Hyvä. Kaikki lienee siihen saakka selvää... hmm...

ANGUSTIAS

Kiitos. Minun on nyt mentävä. Viluttaa.

PEPE EL ROMANO

Tulen taas huomenna...

Angustias kohauttaa hartioitaan ujosti. Isä on ainoa mies, jonka kanssa hän on Pepen lisäksi puhunut.

Pepe katoaa puutarhaan, mutta Angustias ei kuule hevosen poistuvia askeleita.

Sen sijaan Pepe kuulee puutarhaan, kun Adela huutaa La Poncian rauhoittelevan äänen yli.

ADELA

Kun minä katson häntä silmiin, minusta tuntuu kuin joisin hänen vertaan!

Tunnin päästä on jo pimeämpää ja viileämpää. Pepe el Romano kulkee hiljaa ja tottuneesti halki puutarhan. Adela odottaa malttamattomana. Pepe hytisee kylmästä.

PEPE EL ROMANO

Psst! Adela!

La Poncia on Adelan oven takana, ja he huutavat yhteen ääneen (Adelan kuitenkin La Ponciaa ”kuulematta”)

ADELA JA LA PONCIA

La Poncia kuulee! Ja näkee. Hänellä on silmät selässäänkin.

PEPE EL ROMANO

Tule!

Adela ei pue yleen, vaan kipuaa ulos ikkunasta yöpaitasillaan. Hän tarttuu Pepeä kädestä ja he juoksevat puutarhan suojaan. Ikkuna jää auki. Verhot lepattavat ikkunan ulkopuolella.

Martirion ikkunassa syttyy valo. Vähäpukeinen hahmo paiskoo tavaroita. Hetken päästä valot sammuvat.

Pepe el Romano ottaa Adelan syliinsä ja lähtee kävelemään kohti hevossuojaa. He pysähtyvät hetkeksi ulkopuolelle.

PEPE EL ROMANO

Minä olen nähnyt sinun isäsi täällä usein. Sen palvelijattarenne kanssa.

ADELA

Minä tiedän. La Poncia tietää. Äitikin tietää. Taatusti hän tiesi...

PEPE EL ROMANO

Ja se loukkasi äitiäsi...

ADELA

Hänelle olisi ollut se ja sama, vaikka isäni olisi nainut vanhaa aasi-parkaamme karjasuojassa. Äitini ei rakasta ketään eikä äitiäni rakasta kukaan, ei kukaan! Paitsi La Poncia, ja hänkin vain, koska he ovat äitini kanssa toistensa loiseläimiä. Symbioosissa, vaikka vihaavat toisiaan.

PEPE EL ROMANO

Surullista.

ADELA

Surullista on se, kuinka äiti aistii joka puolella olemattomia silmiä ja korvia. Kuka hän itse on? Läpinäkyvä, silmitön marionetti, joka rimpulee niiden voimien ohjailemana, joita hän halveksii. Pelkää omassa talossaan.

PEPE EL ROMANO

Mutta katso tätä paikkaa! Haistatko sitruunankukat?

Pepe ja Adela katoavat talliin.

Tuuli on tyyntynyt. Pepe nostaa Adelan takaisin ikkunalle. Hän kiipeää takaisin huoneeseensa, (nykäisee verhot takaisin sisälle) ja ehtii juuri peiton alle ennen kuin La Poncia avaa hänen huoneensa oven. Ennen kuin sulkee ikkunan, palvelijatar katsoo hetken pimeään yöhön.

Kohtaaus vanhoista asioista

La Poncia ja Bernarda istuvat talon salissa.

LA PONCIA

(Puhuu yleisölle, Bernarda on ”still”-tilassa.)

Kuulkaa ja nähkää tämäkin keskustelu, minunkin se piti kuulla ja nähdä!

BERNARDA

(menossa ollutta keskustelua jatkaen)

Minä jouduin siihen tilanteeseen täysin itsestäni riippumatta. Hän oli halpahintaisen komea, minä nuori ja lapsellinen silloin... Hän pyysi isältäni lupaa, eikä isäni estellyt.

LA PONCIA

Ja Angustias oli tuloillaan ennen kuin ehditte alttarille.

BERNARDA

Äitini oli jo silloin hullu, kun antoi minun tehdä sen virheen!

LA PONCIA

Turha syyttää häntä – tai liioin itseänsikään.

BERNARDA

Minä en usko tuleviin enkä menneisiin sukupolviin. Minä teen tarvittavat ratkaisut molempiin suuntiin.

LA PONCIA

Äitisikään ei ole päässyt aikoihin ulos...

BERNARDA

Hän ei ole enää kykenevä menemään ulos.

LA PONCIA

Minä annoin äidillenne hänen vanhan korurasiansa, hän ei lopettanut huutamista muuten.

BERNARDA

Olkoon, ei siellä mitään arvokasta ole.

LA PONCIA

Bernarda, ajatteletko sinä koskaan häntä?

BERNARDA

Ole hiljaa! Antonio Maria Benavides kasvatti Angustiasin kuin oman tyttärensä, rauha hänelle. Minä en muista muita.

Taas puutarhassa:

PEPE EL ROMANO

Ei, Belisa, en rakastanut sinua ennen kuin menin naimisiin kanssasi.

ADELA

(leikkisästi): *Mitä sinä puhut?*

PEPE EL ROMANO

Menin naimisiin... siksi että menin, mutta en minä rakastanut sinua. En kyennyt kuvittelemaan sinun ruumistasi ennen kun näin sen avaimenreiästä silloin kun sinä pukeuduit morsiuspukuun. Ja silloin minä tunsin rakkauden syntyvän, juuri silloin! Se oli kuin syvä veitsenviilto kurkkuun...

ADELA

Tokene! Mikä Belisa?

PEPE EL ROMANO

(hätkähtää): Belisa... ah, Adela... sinä olet kaunis.

ADELA

Ja sinä olet hullu! En ymmärrä sinua lainkaan.

PEPE EL ROMANO

Minä... minä olen vain väsynyt. Tule!

Menevät.

Libradan vanhapiikatyttö on saanut isättömän lapsen ja häpeissään tappanut lapsen ja haudannut kiven alle. Koirat löysivät ja toivat hänen ovelle. Nyt nainen halutaan tappaa. Me lähdemme mukaan!

(Muut lähtevät, Adela jää portaille vaikertamaan.)

ADELA

Ja ruusu, minkä valojen ja valitushuutojen määrän se sitookaan runkonsa sokeriin.

PEPE EL ROMANO

Mitä nyt?

ADELA

Me saamme lapsen!

Kohtaus Martirion ja Adelan kohtaaminen

Kaukaa kuultu kohtaus Maria Josefán ja Martirion kanssa?

ADELA

Pepe, shh, joku tulee

PEPE EL ROMANO

Normaaleja puutarhan ääniä...

MARTIRIO

Adela!

Adela ilmaantuu, Hänen tukkansa on hieman epäjärjestyksessä.

Adela: Miksi sinä etsit mnua?

Martirio: Jätä se mies rauhaan!

Adela: Mikä sinä olet sanomaan noin minulle?

Martirio: Ei tuo ole mikään säädyllisen naisen paikka.

Adela: Kuinka kovasti sinä oletkaan halunnut päästä sinne!

Martirio (Kovalla äänellä): On jo aika minun puhua. Tämä ei voi jatkua näin.

Adela: Tämä on vasta alkua. Minulla on ollut voimaa edetä. Tulta ja vetovoimaa, joita sinulla ei ole. Minä olen nähnyt kuoleman näiden kattojen alla, ja lähtenyt noutamaan sitä mikä oli minun ja kuului minulle.

Pepe el Romano kuulee siskosten yhä kiihtyvän tappelun. Hän kyyhöttää karjasuojassa ja etsii pakotietä.

PEPE EL ROMANO (itseksseen):

Bernarda...

Bernarda: Pankaa tammat talliin mutta päästäkää ori vapaaksi, muuten se hajottaa meiltä seinät talosta

Adela: Minä olen hänen vaimonsa! (Angustiasille) Vakuutu itse asiasta ja mene kertomaan Pepelle karjasuojaan. Hän tulee hallitsemaan tätä taloa! Hän on tuolla ulkona ja hengittää kuin leijona!

Adela (tulee vihreässä puvussaan, lausuu hitaasti): En tahdo maailmaa, en unta, sinä jumalainen ääni. Tahdon vapauteni, ihmisen rakkauteni kaikkien hylkimän tuulen hämärimmässä nurkassa. Ihmisen rakkauteni! (Katoaa pimeään)

Pepe el Romano on kuullut puutarhaan naisten huutoa – ajan sorvaamilla kovemmillä ja pehmeämmillä taajuuksilla. Talon rappauksia putoilee märkään nurmikkoon. Tuuli riepottelee ikkunoita. Hän näkee oven avautuvan.

(Varjoteatteri: Bernardan ja kiväärin hahmo talon seinää vasten heijastettuna) Kivääri laukaistaan. Menee hetki ennen kuin Pepe tajuaa, että häneen ei osunut.

PEPE EL ROMANO

Tahdon itkeä koska minua itkettää kuin takapenkkiin joutunutta lasta, sillä minä en ole mies, en runoilija enkä lehvä, olen viilletty valtimo ja luotaan toista maailmaa! Pepe el Romano juoksee poninsa luo ja ratsastaa pois.

BERNARDA

Minun tyttäreni hengittävät rauhallisesti!

Loppukohtaus

Näyttämö on pimeä.

LA PONCIA

Minun silmäni tammahevosen kaulalla, nukkuvan Pyhän Rosan lävistetyssä rinnassa, rakkauden katoilla, huutojen ja viileiden käsien seassa, puutarhassa, jossa kissat söivät sammakoita.

Bernarda Alban talon ovi irtoaa saranoiltaan.