

Tragedia, ekspressionismi ja historiallisuus
Lauri Haarlan suomalaisessa murhenäytelmässä *Velisurmaajat*

Aatu Ylisuvanto

Pro gradu –tutkielma
Oulun yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Kirjallisuus
Toukokuu 2024

Dispositio:

1. Johdanto.....	3
1.1. Suomalainen tragedia.....	8
1.2. Saksalainen ekspressionismi.....	11
1.3. Suomalainen ekspressionismi.....	13
2. Draamateoreettiset lähtökohdat.....	18
2.1. Poetiikka.....	18
2.2. Retoriikka.....	20
2.3. Estetiikka.....	24
3. Murhenäytelmän poetiikka.....	26
3.1. <i>Velisurmaajat</i> klassisena tragediana.....	26
3.2. <i>Velisurmaajat</i> modernina tragediana.....	32
3.3. Päivö tragedian sankarina.....	36
4. <i>Velisurmaajien</i> retorinen ulottuvuus.....	41
4.1. <i>Draaman kertoja</i> tarinamaailmaa kertomassa.....	41
4.2. <i>Runollisen teatterin</i> retoriikka <i>Velisurmaajissa</i>	43
4.3. Henkilöhahmojen retoriset vaikuttamiskeinot.....	44
5. <i>Velisurmaajien</i> ekspressionistinen estetiikka.....	51
5.1. Draamateoksen <i>subjektiivinen groteskius</i>	52
5.2. Haarlan hyödyntämät ekspressionistiset teemat.....	54
5.3. <i>Velisurmaajat</i> suomalaisena ekspressionistisena draamana.....	58
6. Päättäntö.....	61
Lähteet.....	65

1. Johdanto

1920-luvulla eurooppalainen kirjallisuus eli modernismin aikakautta. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen syntyi monia kirjallisia liikkeitä, jotka julistivat omaa taiteellista ja yhteiskunnallisesti vaikuttavaa sanomaansa. Modernismin suurimmaksi taidesuuntaukseksi nousi 1910-1920-luvuilla vaikuttanut ekspressionismin taidesuuntaus. Suomeen ekspressionismi levisi ensimmäisen maailmansodan jälkeen Saksasta, kun suomalaiset teatterintekijät halusivat tuoda uutta teatteri-ilmaisua suomalaisille näyttämöille. (Seppälä & Tanskanen 2010, 174)

Lauri Haaran (1890-1944) draamatuotannon myöhäiskauden murhenäytelmä *Velisurmaajat* (1927, vastaisuudessa VS) tuo suomalaiseen näytelmäkirjallisuuteen monipuolisen kokonaisuuden vanhaa ja uutta, kotimaisia ja kansainvälisiä vaikutteita. Draamateoksessa yhdistyy tragediaa, ekspressionismia ja historiallisuutta, kaikki yhdessä teoksessa. Haaran teos on sopiva kirjallisuushistoriallisen tarkastelun kohteeksi, koska se antaa kiinnostavan esimerkkitapauksen suomalaisesta tragediasta 1920-luvun suomalaisen teatterielämän kontekstissa.

Käsittelen Haaran draamateosta *poetiikan, retoriikan ja estetiikan* tutkimusnäkökulmista käsin. Koko pro gradu –tutkielmani avulla vastaamaan seuraavaan tutkimuskysymykseen: *Miten murhenäytelmän ekspressionistisuus, historiallisuus ja suomalaisuus rakentuvat Lauri Haaran Velisurmaajissa?*

Kohdeteokseni *historiallisuus* kumpuaa teoksen fiktiivisen tarinamaailman miljööstä: 1400-luvun pirkkalaisajan Suomesta teoksessa käytetyn kielen pyrkiessä vastaamaan esittämäänsä ajanjaksoa. *Suomalaisuus* taas kumpuaa monista osatekijöistä: draamateoksen kielestä, julkaisuajankohdasta, paikasta suomalaisessa teatterihistoriassa sekä Haaran teatterifilosofiselle ajattelulle perustuvista yksityiskohdista. *Ekspressionismi* kumpuaa taas taidesuuntaukselle ominaisista tyyllillisistä erityispiirteistä sekä ekspressionistisista teemoista, joita käsittelen myöhemmin ekspressionistisen estetiikan käsittelykappaleessa.

Pirkkalaisaikaan sijoittuvan historiallisen tragedian kertoo Kurjen päällikköperheestä sekä sen jännitteistä niin perheen sisällä kuin myös Lapin saamelaisten välillä. Päällikkösuvun puolella seurataan pääsääntöisesti suvun kolmea veljestä: päällikön punaista viittaa kantavaa vanhinta Henrikiä, keskimmäistä Niklasta ja sekä nuorinta Päivöä. Nuorimman ja vanhimman

veljeksien välit huononevat tarinan edetessä. Kurjen päällikkösukuun liittyvät myös veljesten sisko Johanna sekä sisaruskatraan isä, patriarkka Mathias Kurki.

Teoksen tärkeitä sivuhenkilöitä ovat Henrikin saamelaiskodasta vaimokseen ryöstämä Rauni, nuoren naisen rikas isoisa Sarre sekä rikas hämäläissoturi Juhani Aimola, jotka kaikki ottavat osaa kolmannen näytöksen traagisiin tapahtumiin. Tärkeä osa *tragedian kliimaksin* toteutumista on myös Raunin ja Henrikin vauva, joka vaikeuttaa sekä kolmannen näytöksen sotatilannetta sekä aiheuttaa säröjä Raunin, Päivön ja Sarren uuden perhepiirin väleihin.

Näytösten edetessä vanhimman ja nuorimman veljeksien välit tulehtuvat Henrikin ylenkatseellisen ja kovan kohtelun seurauksena. Ensimmäisessä näytöksessä Päivö tuntee itsensä kaltoinkohdelluksi, vaikka hän kokee omaavansa potentiaalia suuriin tekoihin, onhan hän Kurjen päällikkösukua! Nuorin veljeksistä kohtelee saamelaisia kalavarkaita armollisesti, minkä Henrik näkee heikkoutena. Vietettyään lyhyen ajan tyrmässä, Henrikin kaltoinkohtelua kokeneiden Päivön ja Raunin välit lähentyvät. Kun toisessa näytöksessä saamelaisten yllätyshyökkäys haavoittaa Henrikiä ja antaa Päivölle tilaisuuden loistaa, tulee veljesten erimielisyydet nousevat pintaan näytöksen edetessä.

Erimielisyyksien kasvaessa vanhin ja nuorin veli astelevat kolmanteen näytökseen sotajalalla. Toisen näytöksen lopussa Rauni lähtee vauva mukanaan Päivön kelkkaan miehen varastaessa päällikkyyttä edustavan punaisen viitan itselleen ja ottaessa saamelaistaistelijat vastuulleen. Kolmannessa ja viimeisessä näytöksessä teoksen traaginen osuus pääsee kunnolla käyntiin, kun tarina kulkeutuu sotatilanteessa kohti *traagista kliimaksiaan*.

Annan seuraavaksi jokaiselle analyysikappaleelleni omat tutkimuskysymyksensä. Poetiikan analyysikappaleessa analysoin kohdeteostani sekä klassisen että modernin draaman näkökulmista käsin. Ensiksi analysoin *Velisurmaajia* draaman poetiikan näkökulmasta. Aluksi analysoin teoksessa esiintyvää modernin tragedian piirteitä, joita ovat henkilöhahmojen kertomat *sisäkkäiskertomukset* ja *sosiaalinen julistuksellisuus*. Modernin tragedian jälkeen käsittelem teoksessa esiintyvää aristoteelista juonenkulkua. Pyrin klassisen ja modernin tragedian analyysissäni vastaamaan seuraavaan tutkimuskysymykseen: *Millä tavoin kohdeteokseni yhdistää klassista ja modernia tragediaa?*

Poetiikan analyysikappaleen viimeisessä osiossa käsittelem päähenkilöksi nousevan Päivön asemaa tragedian sankarina, josta eri draamakirjallisuuden tutkijat sanovat sanottavansa. Päivön sankaruutta analysoidessani pyrin vastaamaan seuraavaan kysymykseen: *Millainen tragedian sankari Päivö on?* Otan esimerkiksi Aristoteleen ja Aarne Kinnusen huomiota aiheeseen, minkä lisäksi annan oman tulkintani Päivöstä tragedian sankarina.

Retoriikan analyysikappaleessa käsittelen kohdeteokseni retorista ulottuvuutta, johon kuuluvat *draaman kertojan* osuus paranteesiteksteissä, dialogin lyyriset yksityiskohdat sekä henkilöhahmojen käyttämät retoriset vaikuttamiskeinot. Jaan kyseisen analyysikappaleen klassisen ja modernin retoriikan tutkimusnäkökulmiin. *Klassista retoriikkaa* edustavat Aristoteleen *Retoriikka*-teoksen ajatukset, kun taas *modernia retoriikantutkimusta* edustaa W. B. Worthenin esittämää *draaman retoriikan* näkökulma. Worthenin näkökulma korostaa draamateoksen kielen lyyrillisyyttä, jolla pyritään saamaan aikaan taiteellinen ja esteettinen vaikutus psykologisen vaikutuksen lisäksi. Retoriikan analyysikappaleeni tutkimuskysymys kuuluu seuraavasti: *Millaisten retoristen keinojen avulla kohdeteokseni yhdistää klassista ja modernia retoriikkaa?*

Lopuksi analysoin kolmannessa analyysikappaleessani Haarlan edustamaa ekspressionistista estetiikkaa. Jaan analyysikappaleeni kolmeen osaan: *subjektiivisen groteskiuden* yksityiskohtien analysointiin, Haarlan hyödyntämien ekspressionististen teemojen analysointiin sekä *Velisurmaajien* vastaanottohistorian ja esitettävyyden analysointiin. Kohdeteokseni vastaanottohistorian yhteydessä pyrin kartoittamaan käsillä olevien lähteiden avulla, millainen kohdeteokseni esityshistoria oli, millaiset olivat ohjauksen ja lavastuksen vaikutukset teatteriesityksen onnistumiseen. Pyrin vastaamaan seuraavaan tutkimuskysymykseen estetiikan analyysikappaleen avulla: *Millainen kohdeteokseni on suomalaisena ekspressionistisena draamana, kun otan ohjauksen, lavastuksen ja vastaanoton huomioon?*

Tutkielmani tärkeimmät käsitteet ovat *ekspressionismi*, *subjektiivinen groteskius*, *tragedia* ja *ekspressionistinen teema*. Poetiikan analyysikappaleessani käytän tragedian lajiteorian sanastoa, jolloin *hybris*, *hamartia*, *traaginen erehdys* ja *traaginen tunnistaminen* korostuvat. Retoriikan käsittelyssäni hyödynnän suurimmaksi osaksi Aristoteleen käyttämää retoriikan sanastoa henkilöhahmon retorisia vaikuttamistapoja analysoidessani, mutta oman lisänsä antaa myös Worthenin *draaman retoriikka*- tutkimusnäkökulma. Lopuksi estetiikan analyysikappaleessa tarkastelen *ekspressionismin* ja *groteskin* välistä yhteyttä, Haarlan hyödyntämiä ekspressionistisia teemoja sekä teoksen vastaanotto- ja esityshistoriaa. *Subjektiiivisuus* yhdistyy ekspressionismin esitystapaan, mistä kertovat henkilöhahmojen tunnetilojen kuvaukset ahdistavissa ja ristiriitaisissa tilanteissa.

Tutkielmani painottuessa tragedian sekä ekspressionistisen estetiikan ilmenemismuotoihin, teen kirjallisuustieteen *lajiteoreettista tutkimusta*. Tutkielmani pääpainoni keskittyy Haarlan draamateoksen monipuolisuuteen tragedian lajiteorian näkökulmasta, mikä tuo uudenlaista

tutkimusnäkökulmaa suomalaiseen kirjallisuudentutkimukseen. Tekstilähtöisen lähiluvun avulla tarkastelen niitä yksityiskohtia, joiden avulla tragedia, retorinen ulottuvuus ja ekspressionistiset teemat esiintyvät draamateoksen tekstuaalisten yksityiskohtien avulla.

Jaan tutkielmani tutkimukselliset tavoitteet mikro- ja makrotasoon. Mikrotason tavoitteeni on tuoda uutta näkökulmaa Haarlasta jo tehtyyn kirjallisuudentutkimukseen. Makrotason tavoitteeni taas on tuoda suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen piiriin tragedian traditiota, joka voi mahdollisesti avata uusia tutkimusnäkökulmia suomalaisen näytelmäkirjallisuuteen. Kartoitan johdanto-osioni alaluvuissa suomalaisen tragedian jatkumoa sekä yhdistän loppua kohden Haarlan *Velisurmaajat* osaksi laajempaa eurooppalaisen draaman historiallista ajanjaksoa.

Haarlan tuotantoa on tutkittu kirjallisuudentutkimuksen piirissä sen kaikista osatekijöistä käsin aina teatterin uudistamisen kielestä proosatuotantoon sekä näytelmäkirjallisuuteen asti. Kaikista tähdellisimmin tutkimusaiheeseeni perustuva tutkimus on Jenny Liljan (1925-1998) Jyväskylän yliopistoon tekemä tutkimus *Draamatikon visiot: Tutkimus ekspressionistisista teemoista ja motiiveista Lauri Haarlan tuotannossa* (1979). Haarlan tuotannosta tehdyn tutkimuksen piirissä itse *Velisurmaajia* on analysoitu muita teoksia suppeammin. Lilja esimerkiksi analysoi enemmän Haarlan alkupuolen ekspressionistisen ilmaisua edustavia draamateoksia, mutta jättää näytelmäkirjailijan myöhemmän tuotannon vähemmälle huomiolle.

Lilja käsittelee *Velisurmaajia* yleisluontoisesti juonitiivistelmän jälkeen sen pääteeman, vastavoimien välisen taistelun, näkökulmasta. Hänen tulkintansa keskittyy Henrikin ja Päivön edustamiin sankaruuden representaatioihin, mutta oma analyysini ottaa vanhimman ja nuorimman veljen henkilöihahmot aikaisempaa monipuolisemman analyysin piiriin. Palaan Henrikin ja Päivön sankaruuden representaatioiden käsittelemiseen estetiikan käsittelykappaleessa, jolloin annan oman näkemykseni aihepiiristä.

Liljan päätös laskea muun muassa *Velisurmaajat* pois tarkemman analyysin laskuista on se, etteivät Haarlan viimeiset draamateokset enää edusta hänen mielestään ytimeltään ekspressionistista draamaa:

Tosin *Juudas* enempää kuin sen edeltäjät, *Nuorten tuomio* (1925) ja *Velisurmaajat* (1927) eivät enää ole varsinaisesti ekspressionistisia teoksia, mutta nämä kolme voidaan vielä lukea siihen vaiheeseen, jossa ekspressionismi oli mukana selvästi ja tietoisesti sovellettuna Haarlan draamatuotannossa. (Lilja 1979, 122.)

Lilja ei sanoita kovin selkeästi esittämässäni sitaatissa *Velisurmaajissa* esiintyvää ekspressionistista ainesta. Pidän kyseistä huomiota kummallisena, koska Lilja käsittelee teoksensa loppupuolella ekspressionismille tyypillisiä erityispiirteitä, jotka ovat tulkintani mukaan nähtävissä myös kohdeteoksessani. Pyrin ottamaan tutkielmassani Haarlan *Velisurmaajat* uuteen tarkasteluun, sillä näen teoksessa olevan enemmän ekspressionistisia yksityiskohtia kuin mitä Lilja antaa olettaa.

Kalevi Kalemaa käsittelee Haarlasta ja hänen veljestään Rafaelista tekemässään elämäkertateoksessa *Veljekset kuin ilvekset – kertomus Rafael ja Lauri Haarlasta* (2012) *Velisurmaajia* kotimaista tutkimusaineistoa syvällisemmin. Hän analysoi näytelmää vuoden 1918 sisällissotaa sekä isovelji Rafaelin ja pikkuveli Laurin sisaruussuhdetta vasten. Kalemaan käsittelee elämäkertateoksessaan *Velisurmaajien* yhteyttä sisällissotaan ja vasemmistolaisuuteen niin tyhjentävästi, että päädyin analysoimaan kohdeteostani ekspressionismin näkökulmasta.

Analysoin teostani pääsääntöisesti tragedian ja ekspressionismin näkökulmista. *Velisurmaajissa* toteutuu tragedian yksityiskohtien hienovarainen ja monipuolinen toteuttaminen, mikä veti minua puoleensa. Ekspressionistisen teatteri-ilmaisun yksityiskohtat osoittautuivat myös niin kiinnostaviksi, että päätin keskittyä tutkielmallani tragedian ja ekspressionismin tutkimusalueisiin.

Valitsin *Velisurmaajat* kohdeteoksekseni Haarlan tuotannosta kolmesta syystä. Ensiksikin näen, että muihin kirjailijan draamateoksiin verrattuna *Velisurmaajat* on monipuolisimmasta päästä niin merkitysoppositioiltaan kuin myös ekspressionististen teemojen käsittelyn hienovaraisuuden vuoksi. *Lemmin poika* on ekspressionistisessa ilmaisussaan saksalaisen ekspressionismin perillinen, mutta kohdeteokseni käsittelee ekspressionistisia teemoja monipuolisemmin. Kalemaan tiivistää *Lemmin pojan* sisältävän ekspressionistisista teemoista “[...] sodanvastaisuuden, yhteisyyllisyyden, vallankumouksellisen ja yhteiskunnallisen uudistajasankarin samaistumisen Kristus-hahmoon sekä äärimmäisen pahan ja marttyyrinöyryyden rinnakkain asetteluun.” (Kalemaa 2012, 87.)

Kalemaan mainitsemista teemoista ainoastaan viimeinen ei esiinny *Velisurmaajissa* mitä tulee äärimmäiseen pahuuteen, mutta kaikki muut teemat esiintyvät kohdeteoksessani *Lemmin poikaa* hienovaraisemmassa muodossa. Vuoden 1928 *Kaksi kuningatarta* on taas hienovaraisesti rakennettu tragedia Milanon hovielämän toimiessa miljöönä, mutta teoksen teemojen ja merkitysoppositioiden käsittelyn monipuolisuus ei yllä kohdeteokseni tasolle.

Toinen syy kohdeteokseni valinnalle on, että suomalaisessa tutkimuskirjallisuudessa *Velisurmaajat* on jäänyt analyysin osalta vähäiselle huomiolle verrattuna erityisesti *Lemmin poikaan* ja muihin Haarlan draamateoksiin. Lilja käsittelee kohdeteostani tiivistelmän muodossa, keskittyen Henrikin ja Päivön henkilöhahmoihin sankareina sekä saamelais tietäjä Jantukkaan äärimmäisen pahan inkarnaationa. Rafael Koskimies ei taas laske teosta osaksi Haarlan ekspressionistisia näytelmiä *Virittäjä*-lehden artikkelissaan “Lauri Haarla suomalaisen draaman uudistajana” (1971). Hän käsittelee ainoastaan gradukirjailijani draamatuotannon alkupuoliskon teoksia vuosien 1920-1924 aikaikkunaa vasten.

Viimeisenä syynä kohdeteokseni valinnalle on se, että *Velisurmaajat* edustaa näytelmäkirjallisuuden lajityypiltään suomalaisesta tragediasta. Yleisellä tasolla suomalainen teatterielämä näyttäytyy enemmänkin komedian, musikaalien, satiirien ja klassikoiden areenana, johon tragedia ei ole juurtunut samalla tavalla kuin englanninkielisessä kulttuuripiirissä Shakespearen tragediat ovat juurtuneet. Näin ollen pyrin tuomaan pro gradu-tutkielmallani uutta tutkimustietoa näkymättömissä olleen suomalaisen teatterikirjallisuuden traditioon.

Annan seuraavaksi teatterihistoriallisen taustan Haarlan esiinmarssille suomalaiseen teatterimaailmaan, minkä jälkeen esittelen yleisesti gradukirjailijani poetiikan keskeisimmät piirteet saksalaiseen ekspressionismiin nojaten. Lopuksi asemoin oman tulkintani *Velisurmaajista* osaksi Haarlasta tehtyä kirjallisuudentutkimusta.

1.1. Suomalainen tragedia

Suomalaisella tragedialla tarkoitan draamateosta, joka on kirjoitettu suomeksi ja joka sisältää aristoteeliselle tragedialle ominaisia juonenkulun piirteitä. Draamateos myös loppuu *traagiseen kliimaksiin* tragedian päähenkilön tekemään *traagisen erehdyksen* sekä *traagiseen tunnistamiseen* toimintojen jälkeen. Vanha nimitys tragedialle on *murhenäytelmä*, jota Haarla käyttää muun muassa *Velisurmaajien* kohdalla.

Suomalaisen tragedian jatkumoon Haarla tuli aikanaan varsin varhain, alle 100 vuotta ensimmäisen suomalaisen tragedian ilmestymisen jälkeen. Käyn seuraavaksi läpi suomalaisen tragedian jatkumon mainitsemisen arvoisia teoksia, antaen samalla kirjallisuushistoriallista taustaa Haarlan esiinmarssille suomalaisen teatterin näyttämölle.

“Suomalaisen näytelmäkirjallisuuden historia alkaa Shakespearesta.” (Lagervall 1834, teoksen takakansi.) J.F. Lagervall (1787-1865) kirjoitti ensimmäisen julkaistun suomenkielisen tragedian *Ruunulinna – murhekuvaelma viidessä näytöksessä* (1834). Lagervallin tragedia ei kuitenkaan ole kielellisesti tai rakenteellisesti merkittävä, vaikka sillä on paikka esittämäni suomalaisen tragedian tradition alullepanijana. Vaikka teos on kirjoitettu kalevalamitalla ja Shakespearen *Macbeth* -näytelmän (1623) tapahtumat on sijoitettu Karjalaan, juonellisesti teoksessa on vain vähän omalaatuista sisältöä.

Myöhemmin 1800-luvun tunnetuimmaksi suomen kielellä kirjoittaneeksi näytelmäkirjailijaksi nousi Aleksis Kivi (1834-1872), jonka teoksista tunnetaan pääsääntöisesti ainoastaan komediat. Kivi kokeili tragedian kirjoittamista teoksellaan *Kullervo* (1859), joka ei kuitenkaan noussut kirjailijan tunnetuimpien draamateosten tasolle. Suosioon ovat nousseet tragedioiden sijasta komediat, ennen muuta *Nummisuutarit* (1860). Aikalaiskritiikin myötä saatu negatiivinen maine voi olla syynä siihen, ettei Kiven *Kullervo* noussut suomalaisen tragedian tiennäyttäjäksi.

Jyrki Nummen (2014, 46) mukaan varhaiset kirjallisuushistorialliset katsaukset käsittelevät *Kullervoa*, mutta 2000-luvulle tultaessa kirjallisuushistoriallinen katse on keskittynyt enemmän *Nummisuutareihin*. Nummi lisää, että kirjallisuudentutkimuksen piirissä kiinnostus *Kullervoa* kohtaan on ollut vähäistä (2014, 46). Vielä ennen 1940-lukua *Kullervon* nähtiin kuvastavan suomalaista identiteettiä, mutta toisen maailmansodan jälkeen se ei enää sopinut kansallisen identiteetin tulkiksi. Harvoista kirjallisuushistoriallisista katsauksista huolimatta *Kullervo* on siirretty syrjään osittain myös siksi, että draamantutkimus on väistynyt kirjallisuudentutkimuksen piiristä teatterintutkimuksen tieltä (Nummi 2014, 49). Näen, että jos suomalaisessa teatterihistoriassa olisi ilmestynyt tragedia, joka saavutti Hella Wuolijoen (1886-1954) *Niskavuori*-sarjan suosion, olisi suomalainen tragedia saanut enemmän kirjallisuudentutkimuksen huomiota.

Yksi mahdollinen syy tragedian vaipumiseen suomalaisen teatterielämän marginaaliseen asemaan voi olla Hella Wuolijoen *Niskavuori*-sarjan suurmenestys. Kalemaa (2012, 161) pohtii yleisön hullaantuneen Wuolijoen hyvän keveistä näytelmistä niin, että raskaan sarjan draamoja kirjoittanut Haarla ei voittanut enää suosiossa Wuolijoen tasolle. Niskavuoren voittokulku on voinut mielestäni vaikuttaa siihen, että suomalaisessa teatterielämässä suositaan keveitä näytelmiä ja musikaaleja. Tragediat voidaan nähdä liian raskaina ja vakavina, jotta niiden tuottaminen vetäisi teatterikatsojia yleisöön.

Suomalaisen tragedian kirjoittamista jatkoi Eino Leino (1878-1926), joka kirjoitti kaikkiaan neljä näytelmää kalevalaisen aiheen pohjalta. Erityisesti *Karjalan kuningas* (1900) osoittaa mielestäni rakenteen ja tyylin kokonaisvaltaisuutta. Runomuotoon kirjoitettu tragedia sisältää klassiselle tragedialle ominaisen monipuolisen juonirakenteen, ylhäisen perhepiirin sekä *traagisia tunnistamisia* niin päähenkilön kuin myös sivuhenkilöiden taholta. Kalevalaisen runomitan variointi ja kielellinen taituruus tuovat *Karjalan kuninkaaseen* tyyllistä monimuotoisuutta. Leinon Kalevala-aiheinen runonäytelmä osoittaa klassisen tragedian taiturimaista hyödyntämistä suomalaisessa kontekstissa.

Orsmaan (1976, 74) mukaan Eino Leinon visioima “pyhä teatteri” ennakoi suomalaisen ekspressionismin taiteellista ilmaisua. Orsmaa tiivistää, että Leino vastusti draamateoksissaan naturalismin objektiivista todellisuuskuvasta sekä ja korosti pyhässä draamassa antinaturalistista tyyliä ensimmäisenä suomalaisena teatterintekijänä (Orsmaa 1976, 74). Haarla teoretisoi myöhemmin *Teatterikirjansa* artikkeleissa antinaturalistista teatteri-ilmaisua suhteessa saksalaiseen ekspressionismiin.

Haarla käsittelee *Teatterikirjansa* pisimmässä artikkelissa Eino Leinon perintöä suomalaiselle teatterille. Hän analysoi ja tulkitsee Leinon Naamioita-näytelmäsarjan draamateoksia yhtenä kirjallisena kokonaisuutena, mistä hän ammentaa *Velisurmaajissa* käsittelemiään ajatuksia. Näen Haarlan ottaneen temaattisia vaikutteita Leinolta, sillä hän käsittelee sivukaupalla Leinon dramatiikkaa sankaruuden ja ns. “suomalaisen rodun” näkökulmista. Haarlan huomiota kyseisestä aiheesta käsitelän myöhemmin estetiikan käsitteilykappaleessa.

Seuraavaksi Lauri Haarla astelee suomalaisen näytelmäkirjallisuuden historiaan. Lauri Haarla kirjoitti sisällissodan jälkeen runomuotoisen murhenäytelmän *Sobhonisbe* (1919), minkä jälkeen hän kirjoitti ivaanäytelmäksi nimeämänsä teoksen *Hannumanin tytär* (1920). Haarlan ensimmäisen ekspressionistinen näytelmän *Lemmin poika* hän kirjoitti Kalevala-aiheen pohjalta Lemminkäisen toimiessa draamateoksen päähenkilönä. Kristus-motiivi sekä hyvän ja pahan välinen taistelu ovat *Lemmin pojassa* läsnä. Itse näen kyseisen draamateoksen edustavan saksalaista ekspressionismia Haarlan näytelmistä suorimmin teoksen voimakkaasti tyylitellyn teatteri-ilmaisun vuoksi.

Draamatuotantonsa jälkipuoliskon murhenäytelmissään Haarla laajensi teostensa teemoja ja henkilöhahmojen monipuolista kuvausta. Draamateosten historiallinen miljöö toistuu Haarlan draamatuotannossa yhä uudestaan, mihin liittyy näytelmäkirjailijan syvälinen kiinnostus historiaa kohtaan. 1930-luvulla Haarla siirtyi kirjoittamaan historiallisia proosateoksia, jotka sopivat Kalemaan mukaan kirjailijanlaadulle (Kalemaa 2012, 163).

Leinon Kalevala-aiheiset näytelmät lukeneena sanon, että Haarlan teatteri-ilmaisussa on sekä henkilöhahmojen että kielenkäytön yhtymäkohtia Leinon *Sota valosta*-näytelmään (1899), jonka kieli on varsin yhtenäinen *Lemmin pojan* kanssa. *Karjalan kuningas* taas on hyvin lähellä klassisen tragedian juonenkuljetuksen kaavaa. Leino-yhteys on siis oiva Haarlan teatteri-ilmaisua koskeva huomio tragedian rakenteelliset ja temaattiset osatekijät huomioon ottaen.

1.2. Saksalainen ekspressionismi

Saksalainen ekspressionismi kuuluu modernistiseen kulttuurivirtauksen sen yhtenä kiinnostavimmista suuntauksista. Aikanaan Ranskasta lähtöisin olevan impressionismin vastareaktiona syntynyt taidesuuntaus korosti yksilöllistä kokemusta teollistumisen jälkeisessä ja mekanisoituvassa maailmassa. Taidesuuntaus levisi Saksaan, jossa sen avulla ilmaistiin saksalaisen yhteiskunnan asenteellisia ristiriitoja (Orsmaa 1976, 24). Tähän liittyy olennaisena osana vanhan ja uuden yhteiskuntajärjestyksen vastakkainasettelu, josta tuli yksi ekspressionismin olennaisimmista tunnuspiirteistä.

Ekspressionismin taiteenfilosofian keskiössä on, että ekspressionistinen taideteos kuvastaa taiteilijan sisäistä kokemusta, *ekspressiota*. Tämän lisäksi taidesuuntaukseen liittyy ajankohtaisuuden korostuminen ja ensimmäisen maailmansodan jälkeen sodanvastaisuuden julistaminen. Modernismille tärkeä elementti on *subjektiivisuus*, jossa korostetaan yksilöllisen ihmisen omakohtaista kokemusta maailmasta. *Subjektiivinen* näkökulma henkilöhahmojen tunne-elämän ja ahdistuksen kuvaamisessa on etusijalla ekspressionistisessä draamassa. Orsmaan (1976, 26) mukaan tiede antoi pohjan ekspressionismin subjektivistiselle käsitystavalle ja taidesuuntauksen ilmaisuvaatimukselle tieteen muuttaessa ulkoista ja sisäistä todellisuuskuvaa.

Jaan tutkielmassani ekspressionistisen draaman keskeisimmät tunnusmerkit teatterikäytännön sekä ekspressionististen teemojen tunnusmerkkeihin. Teatterikäytännön yksi keskeisimmistä tunnusmerkeistä liittyy dialogiin: repliikit ovat keskitettyjä, minkä lisäksi monologit ovat purkauksellisia. (Orsmaa 1976, 34) Orsmaa vielä jatkaa, että dialogi keskittyy henkilöhahmon sisäisen todellisuuden kuvaamiseen objektiivisen todellisuuden sijasta.

(Orsmaa 1976, 34) Palaan *Velisurmaajissa* esiintyvään subjektiivisuuteen *groteskiuden* yhteydessä analyysikappaleessa.

Toinen teatterikäytäntöön liittyvä ekspressionismin piirre on henkilöhahmojen typistuminen yleisiksi henkilöhahmoiksi vailla psykologista karakterisointia. (Orsmaa 1976, 34) Saksalaisessa ekspressionismissä henkilöhahmojen typistuminen vietiin kaikista pisimmälle. Esimerkiksi Georg Kaiserin (1878-1945) ekspressionistinen näytelmä *Aamusta keskiyöhön* (*Von Morgens bis Mitternachts*, 1922) sisältää ainoastaan ammattikuntien edustajiksi nimettyjä henkilöhahmoja. Orsmaan (1976, 34) mukaan mainitsemani nimeämistapa on ja henkilöhahmojen karakterisointi on saanut vaikutteita August Strindbergin (1849-1812) tuotannon teatteri-ilmaisusta. Suomessa typistettyjä henkilöhahmoja esiintyy pääsääntöisesti ainoastaan pari ekspressionistista näytelmää kirjoittaneen Arvi Kivimaan (1904-1984) varhaistuotannossa. (Orsmaa 1976, 95)

Niin sanottua anti-naturalistista kantaa edustavat saksalaisen ekspressionismin draamateoksissa abstrakti henkilöhahmojen karakterisointi ja klassisen näytelmästruktuurin purkaminen Ernst Tollerin (1893-1939) näytelmissä. (Baldick 2008, 121) Ekspressionistisessa ajattelussa vastustetaan irrationaalista ja kaaoksesta kumpuavaa maailmankuvaa, joka löytyy mekanisoidun modernin maailman ulkokuoren alta (Baldick 2008, 121-122). Haarla kritisoi omissa teatteri-ilmaisua käsittelevissä artikkeleissaan teollistumisen jälkeistä mekanistista maailmankuvaa, jota käsittelen seuraavassa alakappaleessani.

Ekspressionistisissa näytelmissä henkilöhahmojen päätoiminen funktio on toimia erilaisten ideologisten tai yhteiskunnallisten ideoiden inkarnaatioina. (Lilja, 1979, 17) Näin ollen henkilöhahmoilla ei ole kovinkaan paljon psykologista syvyyttä (Orsmaa 1976, 33). Haarla menee henkilöhahmojensa syvyydessä saksalaisia vaikutteitaan pidemmälle. Hän antaa draamateoksiensa henkilöhahmoille nimet, jotta ideoiden väliset taistelut käydään identiteetit omaavien henkilöhahmojen välillä. Näytelmäkirjailijan teoksista erityisesti *Lemmin poika* sisältää varsin vähän psykologista syvyyttä, mutta *Velisurmaajiin* tultaessa henkilöhahmoja on syvennetty psykologisemman otteen sekä näytelmän konfliktin kompleksisuuden avulla.

Saksalaisen ekspressionismin suurin ero suomalaiseen ekspressionismiin on saksalaisen taidesuuntauksen pyrkimys yhteiskunnallisiin muutoksiin (Vartiainen 2010, 96). Suomessa taas ekspressionismin painotus oli uudessa ja kansainvälisessä teatteri-ilmaisussa. (Orsmaa 1976, 55) Saksalaisen ekspressionismin draamateoksissa pyrittiin sisällyttämään *sosiaalisen julistuksellisuuden* sanoma, joka kommentoi omaa aikaansa. Ensimmäisen maailmansodan

aikaan erityisesti aikanaan suosittu näytelmäkirjailija Georg Kaiser sisällytti ekspressionistisiin draamateoksiinsa *sosiaalisen manifestin*, joka kaikuu näyttämöllä (Ukkola 1973, 231).

Taidesuuntauksen keskeisiä elementtejä ovat ihmisyksilöiden *yhteissyyllisyys*, *usko ihmisen kehittymiseen yksilönä* sekä yksilön toiminnasta ponnistava *yhteiskunnallinen muutos*. *Yhteissyyllisyys* kumpuaa 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien psykologisesta ajattelusta, jonka mukaan ihmisyksilöt ovat lapsuutensa tuotteita, mikä altistaa heidät negatiivisille kokemuksille. Kaikki ovat siis syyllisiä yksilön kokemiin negatiivisiin tapahtumiin ja onnettomuuksiin.

Usko ihminen kehittymiseen yksilönä kumpuaa ekspressionismin sisällä vallitsevasta kehitysoptimismista, joka mahdollisti poroporvarillisten arvojen hylkäämisen ja uuden yhteiskunnan luomisen (Lilja 1979, 16). Yhteiskunnallista muutosta edeltää yksilön *sisäinen muutos*, joka tuli taidesuuntauksen sisällä keskeiseksi (Lilja 1979, 16).

Saksalaisen ekspressionismin tavoitteena oli yhteiskunnallisen muutoksen saavuttaminen, mikä ponnisti yksilön toiminnasta. (Ukkola 1973, 231) *Velisurmaajien* kohdalla yhteiskunnallinen muutos näkyy Päivön yleismaailmallisessa tavoitteessa pyrkiä yhteiskunnalliseen tasa-arvoon tarinamaailman erilaisten ryhmittymien välillä, johon palaan myöhemmin poetiikan käsittelykappaleessa.

Ekspressionismi erottuu muista 1920-luvun modernistisista taidesuuntauksista siten, että ekspressionistiset draamateokset ottavat aiheensa kirjoitusajankohdastaan (Seppälä & Tanskanen 2010, 170). Heidän mukaansa suomalainen ekspressionismi korosti yleistä humanismia ja etiikkaa yhteiskunnallisen muutoksen sijaan. (Seppälä & Tanskanen 2010, 170) Analysoin saksalaisessa ekspressionismissä esiintyviä teemoja ja elementtejä myöhemmin *Velisurmaajien* ekspressionistisen estetiikan käsittelykappaleessa.

1.3. Suomalainen ekspressionismi

1920-luku toimi suomalaisen ekspressionismin kultakautena. Silloin ekspressionistisia draamateoksia kirjoittivat näytelmäkirjailijat Lauri Haarla, Arvi Kivimaa ja Hagar Olsson. (Seppälä & Tanskanen 2010, 172) Haarla kirjoitti kolmikosta kaikista eniten ekspressionistisia draamoja monien teatteriartikkeleidensa ohella. Gradukirjailijani

draamatuotannon keskeisintä ekspressionistista vaihetta edustavat hänen ensimmäiset näytelmänsä *Lemmin poika* (1922), *Synti* (1922) ja *Uskottomuus* (1924). Haarlan, Kivimaan ja Olssonin näytelmiä voidaan pitää ekspressionistina draamoina, koska ne sisältävät monia ekspressionismille ominaisia tyylikeinoja: dialogin retorisen sävytyksen, monologiensa runsaan käytön, ihmiskuvien (ts. henkilöhahmojen) tyyppittelyn sekä subjektiivisen näkökulman (Orsmaa 1976, 96).

Haarla tekee *Teatterikirjansa* artikkeleissa pesäeroa saksalaisten ekspressionistien sekä hänen edustamansa ekspressionistisen teatteri-ilmaisunsa välille vuonna 1926 julkaisemassaan artikkelissa *Eräitä draamallisia imperatiiveja*. *Teatterikirjasta* voi löytää Haarlan teatteri-ilmaisun pääpiirteet: hänen esittämänsä teatterifilosofiset näkemykset sekä kielelliset ja esteettiset yksityiskohdat.

Haarla aloittaa teatteri-ilmaisunsa esittelyn asettamalla oman poetiikkansa osaksi eurooppalaisen teatterin historiallista kehitystä teoksensa ensimmäisessä artikkelissa *Teatterin sankaripalvelus* vuodelta 1923. Kyseisessä artikkelissa kirjoittaja jakaa eurooppalaisen teatterin historiallisen katsauksensa kahteen erilaiseen murroskauteen, jolloin historiallisten voimien paineessa teatteritaide kukoisti: antiikin Kreikan helleniseen teatteriin sekä *faustiseen teatteriin*. Viimeksi mainittuun murroskauteen kirjoittaja laskee sekä saksalaisen saksalaista romantiikkaa edustavan Friedrich von Schillerin sekä Shakespearen. (Haarla 1928, 18; 20)

Haarlan keskeisimmät teatterifilosofiset teemat ovat seuraavat: draaman kukoistus syntyy suurien voimien äärimmilleen kiristetyssä puristuksessa, mikä vapauttaa tahtovan ja individualistinen ihmisen luomaan aikakauteen *sankaritunnelmaa*, jokapäiväistä olemassaoloa korkeampaa tarkoitusta. (Haarla 1928, 17) Hän tekee eron klassisen, aristoteelisen draaman (jota näytelmäkirjailija kutsuu helleniseksi draamaksi¹) ja modernin draaman välillä. Viimeksi mainittua Haarla kutsuu *faustiseksi teatteriksi*. (Haarla 1928, 19)

Faustista teatteria Haarla kuvaa seuraavasti: “Se on luonnedraama, se on tapahtumisen draama ja se on täynnänsä tahdontragiikkaa.” (Haarla 1928, 19.) Länsimainen moderni draama on toisin sanoen draamaa, joka ilmaisee luonnetta, tapahtumia sekä tahdosta kumpuavaa tragiikkaa. Haarlan peräänkuuluttama draama sisältää individualismia, koska draamallisen sankarin on oltava tahtova yksilö. (Haarla 1928, 18)

¹ Ks. Haarla 1928, 20.

Haarlan esittämä ajatus *faustisesta teatterista* voidaan kartoittaa Johann Wolfgang von Goethen (1749-1832) kaksiosaiseen näytelmään *Faust* (1808 & 1832), joka on vaikuttanut laajalti niin Strindbergiin kuin myös myöhemmin saksalaisiin ekspressionisteihin². (Bennet 1979, 154) Draaman *faustisella* elementillä tarkoitetaan sitä, että henkilöhahmon sisäisiä tunteita kuvataan kaikella mitä hän tekee, ei ainoastaan sanoilla ja teoilla. (Bennet 1979, 153) *Faustinen teatteri* on myös vaikuttanut ekspressionistien peräänkuuluttamaan *uuden ihmisen* tematiikkaan, jossa päähenkilö yrittää luoda toiminnallaan paremman maailman ja uuden yhteiskuntajärjestyksen. (Bennet 1979, 152)

Haarla käsittelee kaikissa draamateoksissaan ekspressionismin *uuden ihmisen* tematiikkaa erilaisin painoituksin. *Lemmin pojassa* Lemminkäinen puhuu Pohjolan välle Jeesuksen emansipatorisesta vaikutuksesta, minkä yhteydessä sotimalla rikastunut nuorukainen antaa Pohjolan orjille mahdollisuuden ostaa vapautensa. *Synti* taas kertoo Jeesukseen vertautuvasta yhteiskunnan huono-osaisesta Ismaelistä, joka osoittaa 1600-luvun noitavainojen Suomen armottomassa miljöössä armollisuuden esimerkkiä. *Velisurmaajissa* taas *uuden ihmisen* tematiikka esiintyy Haarlan aikaisempiin teoksiin verrattuna yhteiskunnallisemmassa muotissa. Analysoin poetiikan käsittelykappaleessani Haarlan esittämiä ajatuksia tragedian sankaruudesta sekä draamateoksen klassisen ja modernin tragedian yksityiskohdista.

Lilja korostaa Haarlan tuotantoa käsitellessään, että näytelmäkirjailijan näytelmien keskiössä on muutosta propagoiva sankari, jonka kokemaa *sisäistä muutosta* ei selitetä kovinkaan selvästi (Lilja 1979, 147). Näille sankareille on kuitenkin “[...] luonteenomaista, että itse sankarin muutosta ei esitetä kovin selvästi, vaan sankarin toiminnan yhteydessä tavallisesti viitataan siihen, että hänessä on tapahtunut muutos.” (Lilja 1979, 147.)

Individualismia ja tahtovaa draamasankaria edustavan *faustisen teatterin* vastapainoksi Haarla asettaa naturalistinen ja realistinen draamakirjallisuuden, joka painotti kerrontaa dramatiikan sijasta: “Luontoa tarkasti kuvaileva naturalistinen kirjallisuus oli koko luonteeltaan kertovaa eikä draamallista.” (Haarla 1928, 20.) Realismin ja naturalismin jokapäiväinen dramatiikka häivytti näyttämöltä sankarin individualistisuuden, kuten Haarla asian ilmaisee: “Näyttämö jäi latteaksi. Sankareita ei syntynyt.” (Haarla 1928, 20.)

Kiinnostava yksityiskohta on Haarlan viimeksi mainittu lainaus kerronnan ja dramatiikan luonteesta. Ensimmäinen artikkeli on kirjoitettu vuonna 1923, mikä tuo kiinnostavan

² Strindbergin *Uninäytelmällä* (1900) oli huomattava vaikutus ekspressionistisen draaman tapaan kuvata henkilöhahmon salaisia toiveita, haluja ja näkemyksiä unien kautta (Ks. Orsmaa 1976, 31).

lisävireen *Velisurmaajat*-teoksen kerrontatyyleihin, joissa hyödynnetään draamallisuuden lisäksi myös henkilöhahmojen kertomia sisäkkäiskertomuksia.

Eino Leinon dramatiikkaa käsitellessään Haarla vetää linjoja maankuulun runoilijan ja oman aikansa teatterimaailman välille. Hän korostaa Leinon tekemää irtiottoa realismin konventioista, mikä toi draamateoksen välittämän tunnelman etualalle:

Hän [Leino] nousi jokapäivärealismista ja korosti tämän objektiivisuus- ja illuusiopyrkimysten rinnalla – ja uhalla – luovan kokonaisen persoonallisuuden oikeutta. Samalla hän riipaisi dramatiikkamme irti pikkurealismista useasti pinnallisesta motivoinnista, niin sanoakseni tekojen arkisyyden penkomisesta, ja nousi rohkeasti *tunnelmaan*.
(Haarla 1928, 144.)

Ekspressionismien Haarla näkee teatterin uutena voimana, joka tuo takaisin näyttämölle ihmiskeskeisen maailmankuvan ja korostaa draamasankarin individualistisuutta:

Tämä idealismi, uusi ihmisyyssusko virtaa näyttämölle Keski-Euroopan ekspressionistien draamajulistuksena. Heidän henkilönsä ovat jälleen länsimaisesti sankarillisia taistelijoita, jotka ovat valmiit sortumaan ihanteen tähden, ja jotka uskaltavat kamppailla kuoleman uhalla ja mahdottomasta. Näyttämömaailma on taas ihmiskeskeinen, ihminen on siinä herra. Hän ei aatemaailmassaan ole enää maailmasta osa, vaan kaikki.
(Haarla 1928, 21.)

Kirjoittaja hehkuttaa samassa kappaleessa draamallisen ilmaisun vapautumista tällä kertaa vuoropuhelun kaavamaisuuden kahleista: “Realistisen vuorokeskustelun kahleet katkotaan, uskaltaudutaan yksinpuheluun. Välitön lyyrillinen aines tulee näkyviin. Näyttämösankari on jälleen runollinen sanan todellisimmassa mielessä.” (Haarla 1928, 22.) Näen, että runollisuudella Haarla tarkoittaa dialogiosuuksien lyyrillisyyttä, kun kieli ei ole sidoksissa pelkkään arkiseen kielenkäyttöön. Näytelmäkirjailijan ajatus tulee esille *Velisurmaajien* sisältämässä rikkaassa kielenkäytössä, jolla ilmaistaan henkilöhahmojen subjektiivisia tunteita sekä kuvataan näyttämön ulkopuolista tarinamaailmaa lyyrillisin kielikuvin.

Haarlan käyttää uudesta draamailmaisesta käsitettä *runoteatteri*. Oman tulkintani mukaan *runoteatteri* tarkoittaa useassa kontekstissa Haarlan innoissaan hehkuttamaa ekspressionistista teatteria (kuten kirjoittaja itse sen ymmärtää artikkelin kirjoittamishetkellä). Ensinnäkin ekspressionistinen teatteri on *runoteatteria* dialogin osalta, kuten aikaisemman kappaleen sitaatti osoittaa. Toiseksi ekspressionistinen teatteri on *runoteatteria*, koska uutta ihmisyyttä ja individualismia korostava draamallinen ilmaisu kohottaa yksilön draaman tarinamaailman keskiöön (Haarla 1928, 21). Lopuksi ekspressionistinen teatteri on Haarlalle myös esteettistä ilmaisua, koska se kohottaa näytelmän henkilöhahmot tavallisen “hyvän” ja “pahan” vastakkainasettelun yläpuolelle kohti korkeampia esteettisiä kriteerejä:

Teatteri ei synnytä koskaan innostuksen myrskyä eikä pakoita ajattelemaan, jos se edustaa kokonaismoraalin “hyvää” ja “pahaa”. Nämä seisovat runoteatterissa päälaellaan ja tanssivat narrintanssia. Runoteatterin eetillinen taistelu syntyy “jalon” ja “alhaisen” vastakohdasta.
(Haarla 1928, 23.)

Toinen Haarlan teatteri-ilmaisulle ominainen piirre on teatteriesityksen monikerroksinen dualistisuus erilaisten draamateoksen osatekijöiden välillä. Eurooppalaista teatteria käsittelevässä historiallisessa katsauksessaan Haarla käyttää ajatusta vastavoimien ja ihmistä suurempien voimien puristuksessa olevavasta kohottavasta voimasta, joka luo teatteriesitykseen erityistä dramatiikkaa. Näytelmäkirjailijan mielestä draamateoksen dramatiikka kumpuaa vastavoimien kamppailusta:

Ensiarvoinen seikka dramatiikalle on vain tuo kaksittain-olo, häviämättömästi dualistinen taistelu, on sitten plastillinen taistelun muoto yhden taistelua toista henkilöä vastaan tai rintaman taistelua henkilöä vastaan tai kahden rintaman taistelua keskenään tai olkoonpa esillä yhden taistelu kaikkia vastaan ja päinvastoin.
(Haarla 1928, 47.)

Kolmas Haarlan nostama draamallisen ilmaisunsa piirre liittyy sanan ja teon yhteensovittamiseen. Vastavoimien kontrastisuuden ollessa yksi tärkeimmistä draamallisista havainnollistamismuodoista, Haarla tähdentää *teon havainnollisuuden* vaatimusta dramatiikan tärkeänä osana:

Mutta aineksien kontrastisuus on vasta asetelmaa. Vasta *teon havainnollisuus* synnyttää elämän. Vain liikkeessä ovat paikka ja aika todellisessa suhteessa toisiinsa. Liike on havainnollisuuden elävin muoto. Draamallinen liike – ele ja ilme – on se havainnollisuusmuoto, jossa kaikkein ratkaisevimmin ja ilmeisimmin sana tulee lihaksi. Jos teon havainnollisuus puuttuu, ei näytelmä ole syntyneenkään.
(Haarla 1928, 51.)

Jokaista sanaa on vastattava teko, kuten Haarla myöhemmin samassa artikkelissa täsmentää, ettei ainoastaan “[...] draaman huippu- ja taidekohdissa sana vaadi – tullakseen draamalliseksi – tekoa, vaan että jokainen näytelmällinen momentti sinänsä kaipaa teon havainnollisuutta.” (Haarla 1928, 51-52.) Sanan ja teon yhtenäisyyttä käsittelen myöhemmin poetiikan ja retoriikan analyysikappaleissa.

Esittelen seuraavaksi tutkielmani teoreettisen kehyksen, jossa esittelen analyysikappaleiden keskeisimmät käsitteet. Teoriaosuuden jälkeen analysoin kohdeteostani jokaisesta teoreettisesta näkökulmasta käsin, minkä jälkeen kokoan analyysin tuloksia yhteen päätäntökappaleessani.

2. Draamateoreettiset lähtökohdat

Esittelen seuraavaksi tutkielmani draamateoreettisen kehyksen, johon sisällytän jokaisessa analyysiosiossa käyttämäni keskeiset käsitteet. Jaan draamateoreettiset lähtökohdat perustuvat *poetiikan* ja *retoriikan* osalta klassiseen ja moderniin tutkimusnäkökulmaan. *Estetiikan* saralla taas tutkin kohdeteostani *subjektiivisen groteskiuden*, ekspressionististen teemojen ja *Velisurmaajien* vastaanottohistorian valossa.

2.1. Poetiikka

Jaan poetiikan analyysini kolmeen osa-alueeseen: moderniin tragediantutkimukseen, klassiseen tragediantutkimukseen ja tragedian sankarin tutkimukseen. Analyysissäni klassista tragediantutkimusta edustaa Aristoteleen *Runousoppi*, jonka käsitteitä hyödynnän analysoidessani kohdeteokseni aristoteelista juonenkulkua. *Runousopin* avulla keskityn klassisen tragedian peruselementteihin: toimintaan, toiminnan muutokseen suuntaan³ sekä traagiseen tunnistamiseen⁴ (Aristoteles 1997, 169-170) Aristoteeliseen juonenkulkuun liittyy myös ennakkoinnin ja takaumien kerronnalliset elementit, joita analysoin henkilöhaahmojen toiminnan ja *traagisen konfliktin* yhteydessä.

Modernia tragediantutkimusta taas edustaa suomalainen, dramatiikkaa käsittelevä tutkimusartikkeleiden kokoelmateos *Dramaturgioita: Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin* (2003). Erityisesti teoksen Heta Reitalan ja Timo Heinosen artikkeli ”Dramatisoitua todellisuutta” sekä Riitta Pohjolan artikkeli ”Tekstejä, jotka odottavat historiaa - Moderni tragedia – vallankumouksen tragedia” antavat tutkielmaan kiinnostavia näkökulmia klassisen tragedian vastapainoksi.

Kokoelmateoksen toimittaneiden Heta Reitalan ja Timo Heinosen artikkeli *Dramatisoitua todellisuutta* käsittelee klassisen ja modernin draaman eroavaisuuksia. Reitalan ja Heinosen (2003, 14) mukaan Aristoteles käsittelee ainoastaan toiminnan ykseyttä *Runousopissaan*, mutta myöhemmin Aristoteleen nimiin on laitettu myös ajan ja paikan ykseydet, vaikka ne

³ Kreikaksi *peripeteia*.

⁴ Kreikaksi *anagnorisis*.

todellisuudessa ovatkin peräisin 1500-luvulta ranskalaisen poetiikkaohjeista. He vielä korostavat, että Aristoteles käsittelee *Runousopissaan* eritoten *oman aikansa* tragedian tyypillisimpiä ja yleistettävimpiä piirteitä. (Reitala & Heinonen 2003, 14)

Pohjola käsittelee artikkelissaan vallankumouksen tematiikkaa modernissa draamassa toistuvana elementtinä, aloittaen analyysinsä Georg Büchnerin (1813-1837) tragediasta *Dantonin kuolema* (1835) ja edeten lopulta Bertolt Brechtin (1898-1956) teatteri-ilmaisuun asti. Vallankumouksellisuus esiintyy *Velisurmaajissa* Päivön pyrkimyksessä saavuttaa yhteiskunnallinen tasa-arvo vallankumouksen keinoin.

Reitala ja Heinonen (2003, 35) väittävät, että aristoteelisessa tragediakäsityksessä jumalallinen maailmanjärjestys ja sattuman oikut määräävät tapahtumien lopputuloksen yksilön teoista riippumatta. Omassa tulkinnassani sattumalla ei ole paljonkaan tekemistä *Velisurmaajien* traagisten tapahtumien kanssa, kun otetaan huomioon yksilöiden vapaasta tahdosta kumpuavat teot. Analysoin myöhemmin vapaan tahdon tematiikkaa käsitellessäni Päivöä tragedian sankarina.

Martin Esslinin mukaan ekspressionistisissa draamateoksissa pyritään välittämään draamallinen konflikti mahdollisimman selvästi “[...] ennen kaikkea voimakkain ja välittömin näyttämökuvin ja –kohtauksin.” (Esslin 1980, 69.) Taidesuuntausta käsitellessään hän vielä korostaa ekspressionistisen draamailmaisun kuvaavan ihmisen sisäistä todellisuutta (Esslin 1980, 138).

Modernilla draamalla tarkoitetaan yleisessä mielessä 1800-luvulla suosionsa saanutta teatteri-ilmaisun muotoa, joka pyrki tietoisesti rikkomaan auktoriteettiseen asemaan nousseita ajan, paikan ja toiminnan ihanteita. Pohjola käyttää Hamletia esimerkkinä modernin tragedian sankarista, jonka toimintaan liittyy ns. *suhteellinen toimimattomuus*: “Hamlet on esimerkki Hegelille draamasta – vastakohtana aristoteeliselle draamalle – jossa kollisio ei ole kahden ehyttä, siveellistä periaatetta edustavan henkilön välillä, vaan päähenkilön luonteessa.” (Pohjola 2003, 81.) Kohdeteoksessani käsitellään päähenkilön toimimattomuutta sen ensimmäisessä näytöksessä. Henrikin ja Päivön henkilöhaamojen kohdalla heidän luonteensa korostuvat ihannejattelun sijasta. Luonteiden osuutta osana henkilöhaamojen harjoittamaa retorista vaikuttamista käsitelen myöhemmin retoriikan analyysikappaleessani.

Moderni draama painottaa ekspressionistisen draaman kontekstissa sisäkkäiskertomuksia toiminnan sijasta, minkä lisäksi niiden luonne tragikomedioina tulee esille. Draamantutkija Martin Esslinin (1980, 182) mukaan Anton Tschovin (1860-1904) näytelmät sisältävät sekä tragedian että komedian elementtejä. 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien

aikalaiskontekstissa tragediaa ja komediaa yhdistävien näytelmien esittämisessä on Esslinin mielestä kaksi toimintatapaa: joko tragikomediat esitetään täysin vakavaan tapaan, jolloin näytelmä saa koomisen yleisvireen tai komediallisia kohtia alleviivataan, jolloin perusvire säilyy vakavana ja traagisena (Esslin 1980, 182). *Velisurmaajien* päällimmäisin tyyli on vakava, mutta Niklas tarjoaa pienet huumorin hetket hauskana ja viinaan menevänä veikkona.

Klassisen tragediantutkimuksen avulla analysoin *Velisurmaajia* aristoteelisenä draamana tarkastelemalla teoksen aristoteelista juonenkuljetusta rakennetta. Päivön asema tragedian sankarina pohjaa Aristoteleen ja Aarne Kinnusen esittämiin ajatuksiin, minkä lisäksi lausun oman tulkintani aiheesta. Modernin tragediantutkimuksen avulla käsittelen henkilöhahmojen kertomien sisäkkäiskertomusten funktioita kohdeteoksessani. Oman osansa analyysiin antaa traagisuuden ja vallankumouksen temaattisten elementtien yhdistyminen Päivön henkilöhahmoon. Keskeisiä käsitteitäni poetiikan analyysikappaleessani ovat *konflikti, sisäkkäiskertomus, vallankumouksellisuus traaginen väittely, traaginen erehdys* sekä *traaginen tunnistaminen*.

2.2. Retoriikka

Retoriikan analyysikappaleessani käsittelen *Velisurmaajien* retorista ulottuvuutta, joka koostuu henkilöhahmojen dialogiosuuksista, paranteesiteksteistä ja tarinamaailman luonnehdinnasta. Käsittelen retoriikkaa myöskin klassisen ja modernin retoriikantutkimuksen kahtiajaon avulla. Klassista retoriikantutkimusta edustaa Aristoteleen *Runousoppi*, jonka retoristen vaikuttamiskeinojen käsitteitä hyödynnän analysoidessani Kurjen päällikkösuvun veljesten retoriikkaa. Modernia retoriikantutkimusta edustaa taas Worthenin *draaman retoriikan* näkökulma, jota avaam myöhemmin. Kolmas retoriikan analyysikohteeni on Aarne Kinnusen *draaman kertojan* käsite, jonka avulla käsittelen kohdeteokseni paranteesiteksteissä esiintyvää tarinamaailman kerrontaa.

Lilja huomauttaa, että ekspressionistisessä draamassa tärkeää on: “[M]itä protagonistista sanoo, ei niinkään miten hän sen sanoo.” (Lilja 1979, 21.) Ekspressionistisessä draamateoksessa sanoja käytetään teoksessa ilmenevien ekspressionististen elementtien ja teemojen korostamiseen. Ukkolan mukaan ekspressionistisen teoksen sanallinen sisältö ilmaistaan lauserakenteilla, joille oli ominaista “[...] lyhyys, jyrkyys ja täsmällisyys.” (Ukkola 1973,

256.) *Velisurmaajissa* käytetty kieli on tyyliältään jyvettä ja painokasta, mikä antaa teokselle draamallisen ja julistuksellisen vaikutelman. Dialogi ei rajoitu ainoastaan lyhyisiin lausahduksiin, vaan monologeilla on Haarlan murhenäytelmässä oma sijansa.

Koskimies painottaa retoriikan merkitystä ekspressionistisessa näytelmässä Haarlan draamatuotantoa käsittelevässä lehtiartikkelissaan “Lauri Haarla draaman uudistajana” (1971, 1/1971 Virittäjä). Koskimiehen mukaan saksalaisten kirjallisuudentutkijoiden ekspressionistisissa tutkielmissa toistuivat sanat “*Gesinnungssausage und Rhetorik*”⁵ jotka painottivat ekspressionistisen draaman katsomuksellisuuden ilmaisemista paisuttelevin retorisin keinoin (Koskimies 1971, 48-49).

Haarla mainitsee seuraavaa kielen vaikutuksesta draamaan: “Koko inhimillinen kieli on havainnollistamista, koska se kerran on ajatuksen ilmi saattamista. Havainnollistamista on se ollut jo primitiivisissä symptoomeissaan: villin eleessä ja tähän yhtyneessä äänellisessä ilmaisussa, ja havainnollistamisena se on pysynyt kuitenkin, kun äänikieli voitti ilme- ja elekielen.” (Haarla 1928, 49.) Szondin mukaan dialogi on draaman keskiössä, sillä henkilöhahmojen välinen vuorovaikutus on yksinomaan dialogin varassa. (Szondi 1987, 7-8)

Retoriikalla Aristoteles tarkoittaa puhetaitoja, joilla pyritään vaikuttamaan puhujan kulloiseenkin yleisöön. (Aristoteles 1997, 16) Hänen mukaansa puhuja tekee puheestaan vaikuttavan seuraavilla tavoilla: *puheella itsellään, tunteisiin vetoamalla sekä puhujan luonteen avulla*. (Aristoteles 1997, 16) Puhe itse tunnetaan paremmin *logoksena*, tunteisiin vetoava puhe *pathoksena* ja puhujan luonne *ethoksena*.

Aristoteles erottaa retoriikan kokonaisuudessaan kolme retorisen puheen tapaa: *poliittinen, oikeudellinen ja epideiktinen puhe*. Aristoteleen mukaan hänen oman aikansa kontekstissa *poliittinen puhe* keskittyi kansankokouksien osallistujien, *oikeudellinen puhe* oikeudenkäynnin tuomarien sekä *epideiktinen puhe* laajojen yleisöjen käytettäväksi (Aristoteles 1997, 16). Puheen tavoilla on myös ajalliset suhteensa vaikuttamisen tapaan: oikeudellisessa puheessa käytetään *imperfektiä*, epideiktisessä puheessa *preesensia* ja poliittisessa puheessa *futuuria*. (Aristoteles 1997, 16-17)

Puheen tapojen lisäksi metaforat saavat Aristoteleen huomion yhtenä puhetilanteeseen vaikuttavana osatekijänä. Poliittisen puheen lajit ovat *kehottaminen* ja *varoittaminen*, oikeuspuheen lajit *syyttäminen* ja *puolustus* ja epideiktisen puheen lajit *ylistys* ja *moite*. (Aristoteles 1997, 16) Analysoin kohdeteokseni *Velisurmaajien* henkilöhahmojen retorisen

⁵ Käsiteparin voi kääntää muotoon: “asennelausuma ja retoriikka”.

vaikuttamisen yhteydessä otan huomioon myös puheenlajin liittyvän aikamuodon, jotta puhetilanteiden retorinen analyysi saa kokonaisvaltaisen muodon.

Aristoteleen painottaa ihmisyksilön *luonnetta* yhtenä retorisen vaikuttamistilanteen osatekijöistä: “Luonteet syntyvät toiminnasta: näin henkilö määrittyy ensisijaisesti tekojensa perusteella. Luonne paljastaa henkilöiden tarkoitukset, sen mitä he tavoittelevat ja karttavat.” (Aristoteles 1997, 33.) Hän laskee retorisen vaikuttamisen piiriin myös *periaatteiden* ja *yleistysten* käyttämisen puhetilanteessa. Aristoteles pitää *periaatteiden* käyttöä puheessa soveliaana vanhemmille ihmisille, kun taas nuorille ne eivät sovi kokemuksen puutteen vuoksi (Aristoteles 1997, 98). *Yleistykset* taas sopivat hänen mukaansa hyökkävään ja liioittelevaan puheeseen. (Aristoteles 1997, 98) Analysoin näitä retorisia vaikuttamiskeinoja *Velisurmaajien* toisen näytöksen Henrikin ja Päivön pitkän filosofisen väittelyn yhteydessä.

W. B. Worthen valottaa modernin draaman retorista ulottuvuutta käsittelevässä teoksessaan *Modern Drama and the Rhetoric of Theatre* (1992). Hänen mukaansa draamalla, näyttämökompositiolla ja katsojilla on kolme retorista toteutustapaa: *realistisen draaman retoriikka*, *runollisen draaman retoriikka* sekä *poliittisen teatterin retoriikka*. (Worthen 1992, 5) Keskityn modernin retoriikantutkimuksen analyysissäni *runollisen draaman retoriikkaan*, koska Worthen mainitsee kyseisen toteutustavan juontuvan 1900-luvun alkuvuosikymmenien tendenssiin rakentaa uusi teatteri-ilmaisuu vastalauseeksi naturalistiselle teatteri-ilmaisulle. (Worthen 1992, 100-101)

Runollisen teatterin retoriikka (Rhetoric of Poetic Theatre) kiteyttää draamatekstin teatteriesityksen keskiöön, mikä korostaa teatteriesityksen speaktaakkelimaisuutta (Worthen 1992, 5). Worthen mainitsee, ettei *runollisen teatterin* retoriikka sovellu ainoastaan runoteatteriin, jossa koko näytelmä on kirjoitettu runomuodossa. Tärkeintä on se, että *runollisen teatterin* teos on esitettävissä, kuten Worthen täsmentää T.S. Elliotin ajatusta lainaten (Worthen 1992, 101).

Runollinen teatterin retoriikka korostaa draamaesityksen speaktaakkelimaisuutta, mistä voi vetää yhtymäkohtia ekspressionistisen teatterin näyttämöllepanon korostumiseen. Liljan (1979, 18) mukaan ekspressionistisen teatterin esitykselliseen puoleen vahvasti vaikuttaneet teatteri uudistajat Cordon Craig ja Thomas Appia halusivat luoda visuaalista kauneutta näyttämölle Richard Wagnerin (1813-1883) esimerkkiä seuraten. Craigin ja Appian lähestymistapa teatteriin korostaa teatteriesityksen speaktaakkelimaisuutta näyttämötoteutuksesta käsin.

Runollisen teatterin retoriikan keskiössä on Worthenin mukaan Ibsenin ja Tsehovin realistisen ja arkipäiväisen proosatyylin hylkääminen. Realistisen, jokapäiväisen proosatyylin ja *runollisen teatterin* lyrillisen tyylin kontrastista syntyy *runollisen teatterin retoriikka* (Worthen 1992, 100). *Runollisen teatterin* tunnuspiirteisiin kuuluu, että kaikki näyttämöllä tehtävä toiminta on omiaan korostamaan draamatekstiä. Haaste realismia kohtaan tapahtuu *sanojen* tasolla, ei ainoastaan näyttämöllepanon avulla. (Worthen 1992, 101) Worthenin huomio onkin modernin retoriikan analyysini keskiössä, kun analysoin *Velisurmaajien* kielen lyrillisyyttä henkilöihahmojen dialogiosuuksissa.

Haarlan omissa mietteissä ekspressionistinen teatteri korostaa kielenkäytön lyrillistä puolta vastalauseeksi realismin ja naturalismin kielenkäytölle, kuten aikaisemmassa sitaatissani asian ilmaisin: “[...] Realistisen vuorokeskustelun kahleet katkotaan, uskaltaudutaan yksinpuheluun. Välitön lyrillinen aines tulee näkyviin.” (Haarla 1928, 22.) Lyrillisyyttä korostaa kuvattun tapahtuman tai näyn kauneusarvoa, minkä lisäksi henkilöihahmot ilmaisevat tunnekokemuksensa lyrillisen kuvailun avulla.

Sovellan Worthenin ajatusta analysoidessani kohdeteokseni runollisten dialogiosuuksien vaikutusta *Velisurmaajiin* historiallisena näytelmänä. Käytännössä analysoin dialogia, jossa esiintyy runollisia sanamuotoja ja näyttämön ulkopuolisen tarinamaailman kuvausta. Tällöin korostan ulkopuolisen maailman ja henkilöihahmon kokeman surun ja onnellisuuden kuvausta.

Sovellan Aristoteleen esittämiä retoriikan alan keskeisiä käsitteitä analysoidessani *Velisurmaajien* henkilöihahmojen yrityksiä vaikuttaa toisiinsa. Huomioin henkilöihahmojen käyttämät *sanavalinnat*, *argumenttien aikamuodot* sekä niiden *merkitykset* analysoidessani *Velisurmaajien* retorista ulottuvuutta. Kohdeteosten paranteesiteksteissä tapahtuvaa tarinamaailman kertomista analysoin Aarne Kinnusen *draaman kertojan* käsitteen avulla.

Ensimmäiseksi retoriseksi tutkimusnäkökulmaksi otan Aarne Kinnusen *draaman kertojan* käsitteen. Teoksessaan *Draaman maailma - viheriöivä puutarha* (1985) Kinnunen osoittaa draamateoksessa olevan näkymättömän *draaman kertojan*, joka *kertoo* parenteesien muodossa tarinamaailman yksityiskohdista, henkilöihahmoista ja henkilöihahmojen tavoista puhua (Kinnunen 1985, 41). *Draaman kertojan* toimintaa käsitellessäni analysoin tapoja, joilla *Velisurmaajien* tarinamaailmaa esitetään paranteesitekstien avulla. Kyseisiä tapoja ovat tarinamaailman kuvaaminen lavastuksen avulla sekä lavastuksen avulla kohtauksessa olevien henkilöihahmojen hierarkian osoittaminen.

2.3. Estetiikka

Estetiikalla tarkoitetaan taidesuuntausta, joka käsittelee kauneuteen liittyviä premissejä ja päättelyprosesseja. Esteettisessä analyysissä otetaan kantaa erilaisten olioiden kauneusarvoihin analysoitavista kohteista. Aarne Kinnunen käsittelee estetiikkaa kokonaisvaltaisesti samannimisessä tietoteoksessaan *Estetiikka* (2000). Kinnusen mukaan fiktiivistä kauneutta voidaan arvioida samalla tavalla kuin oikean maailman objekteja (Kinnunen 2000, 200). Fiktiivisen kauneuden arvioinnissa Kinnunen korostaa ajattelun tärkeyttä: “Fiktiivisen kauneuden nautinto pohjaa ajatteluun eikä havaintoon. Tyylin osuus on vahva.” (Kinnunen 2000, 203.)

Analysoidessani kohdeteostani esteettiseltä kantilta, *groteskin* käsite nousee parrasvaloihin. Käsitteellä tarkoitetaan yleisesti ottaen kauniin vastakohtaan, rumuuden, korostumista kaunokirjallisen kerronnan muotona. *Groteski* ilmenee romantiikan ja modernismin taideilmaisun kontekstissa “[...] subjektiivisen, yksilöllisen maailmantuntemuksen ilmaisumuotona” (Perttula 2011, 28; Bahtin 1995, 49.) Perttula täsmentää, että romantiikan periodi “[...] nostaa ennen kaikkea groteskin synkän, kammottavan ja demonisen luonteen etualalle.” (Perttula 2011, 24.) Modernistinen *groteskius* taas jatkaa romantiikan perinnettä (Perttula 2011, 28). *Groteskiuden* yhdistyminen kauhuun ja epämukavuuteen näkyy ekspressionismissa subjektiivisuuden korostumisena, jonka avulla kuvataan henkilöhahmon yksilöllisiä ja ahdistuksen tuntemuksia.

Perttulan (2011, 24) mukaan Wolfgang Kayserin käsittelyssä *groteskin* kauheat, synkät ja negatiiviset puolet korostuvat. Ekspressionistisissa draamateoksissa *groteskius* ja ahdistuksen tunnekokemusten kuvaaminen kulkevat käsi kädessä. Henkilöhahmo ilmaisee subjektiivisen ahdistuksensa tavalla, joka sisältää kauhuelementtejä. *Groteskiuden* ja subjektiivisten tunnekokemusten yhdistymistä analysoin estetiikan käsittelykappaleessa.

Vastalauseena aikaisempaan kirjalliseen traditioon ekspressionismi korostaa yksilöllisyyttä ja siitä kumpuavaa *subjektiivisuutta*. Näen *subjektiivisuuden* esiintyvän ekspressionistisissa draamoissa henkilöhahmon subjektiivisten tuntemusten sanallistamisessa kauhuelementtejä hyödyntäen. Perttulan (2011, 28) mukaan modernismi jatkoi romantiikan taiteellisen ilmaisun perinnettä, mikä yhdisti *groteskin* fantasiaan. Perttula (2011, 30) vielä täsmentää

modernismissa esiintyvän *groteskiuden* käsitteeksi *subjektiivinen groteski*, joka sopii kohdeteokseni estetiikan analysointiin mainiosti.

Groteskiuden lisäksi analysoin teoksessa esiintyviä *ekspressionistisia teemoja*. Analyysini keskittyy tapoihin, joilla Haarla hyödyntää *Velisurmaajissa* ekspressionistisissa draamateoksissa toistuvia teemoja. Analyysissäni erityistä huomiota saavat vanhan ja uuden yhteiskuntajärjestyksen vastakkainasettelu sekä isän ja pojan jännitteinen suhde. Hypoteesini on, että Haarla käsittelee ekspressionistisia teemoja saksalaisia vaikutteitaan monipuolisemmin.

Viimeisenä estetiikan analyysikohteenani analysoin *Velisurmaajia* suomalaisena ekspressionistisena draamana Haarlan *Teatterikirjan* ajatuksiin nojaten. Sijoitan samalla kohdeteokseni aikaisempaa tiiviimmin suomalaiseen teatterihistoriaan, jossa Haarlan asema ja vaikutus korostuvat. Vaikka hän ei kirjoitakaan artikkelikokoelmassaan erityisesti *Velisurmaajien* luomisprosessista tai tematiikasta, tuovat *Teatterikirjan* ajatukset lisäväriä Haarlan draamatuotannon toistuvien teemojen käsittelyyn.

Ekspressionistisissa draamateoksissa toistuva teema on vanhan ja uuden yhteiskuntajärjestyksen vastakkainasettelu, joka kulminoituu usein päähenkilön isä-poika-suhteeseen. Isä ja poika edustavat henkilöihmoina menneisyyttä ja nykyisyyttä edustamiensa ideoiden inkarnaatioina (Lilja 1979, 146). Ensimmäisen maailmansodan jälkeen ekspressionistisissa draamateoksissa korostuu *yhteissyällisyyden* tematiikka, jota Lilja pitää ekspressionisteja yhdistävänä teemana (Lilja 1979, 126).

Haarla painottaa *Teatterikirjan* artikkelissa *Eräitä draamallisia imperatiiveja* draamateoksessa esiintyvää kielenkäytön kuvallisuutta osana kirjallisuuden kielenkäyttöä: “Aistielävyyden ja rohkeuden varmin kriterio on *kuvallinen* kielenkäyttö. Näin on sekä jokapäiväkielessä että kirjallisuudessa, tietenkin ennen kaikkea kirjallisuuden kielenkäytössä.” (Haarla 1928, 49.) *Velisurmaajissa* kielen kuvallisuutta esiintyy eniten draamateoksen tarinamaailman kuvaamisessa.

Kielen avulla kohdeteoksessa myös korostetaan vanhan ja uuden yhteiskuntajärjestyksen sekä pirkkalaisten ja saamelaisten välistä vastakkainasettelua. Ihmisten yhteissyällisyys, vanhan ja uuden yhteiskuntajärjestyksen ilmeneminen teoksessa sekä ovat viimeisen käsittelykappaleeni aihealueita. Viimeisenä analyysikohteenani tarkastelen *Velisurmaajien* esitettävyyttä teoksen vastaanottohistoriaa vasten.

3. Murhenäytelmän poetiikka

Jaan poetiikan käsittelykappaleen analyysin klassisen ja modernin tragediantutkimuksen piiriin. Ensiksi analysoin klassisen tragediantutkimuksen avulla *Velisurmaajien* aristoteelista juonenkulkua, ennakoiteja, takaumia ja Päivöä tragedian sankarina. Seuraavaksi keskityn kohdeteoksessani esiintyvien sisäkkäiskertomusten ja *sosiaalista julistuksellisuuden* käsittelyyn modernin tragedian analyysissä. Lopuksi analysoin Päivöä traagisena sankarina sekä erilaisia näkökulmia vapaan tahdon ongelmaan. Höystätän aiheenkäsittelyä Haarlan omilla ajatuksilla sekä aiheesta kirjoittaneiden draamatutkijoiden ajatuksilla.

3.1. *Velisurmaajat* klassisena tragediana

Tarkastelen ensiksi *Velisurmaajia* sen aristoteelisesta juonenkulusta käsin. Reitalan ja Heinosen (2003, 24) mukaan rakenne on tragedian erottamaton osa, joka jo itsessään kantaa merkityksiä. *Velisurmaajat* on jaettu kaikkiaan kolmeen näytökseen, mikä antaa hyvän pohjan analysoida kohdeteokseni draamallista rakennetta. Ensimmäinen näytös toimii teoksen tarinamaailman sekä keskeisten henkilöhahmojen esittelyosiona, jossa esitellään myös henkilöhahmojen välinen konflikti. Toinen näytös toimii konfliktin käsittelyosiona, jossa henkilöhahmojen mielipide-eroja ja ristiriitoja syvennetään. Kolmannessa näytöksessä parrasvaloihin pääsevät aristoteelisen tragedian elementit, joiden avulla kiihdytetään *traagisen konfliktin* kehittelyä kohti *traagista kliimaksia*.

Klassiseen tragediakäsitykseen liittyy juonen kolmijako alkuun, keskikohtaan ja loppuun. (Aristoteles 1997, 165) Kohdeteokseni näytösjakoa menee yhteen kyseisen kolmijaon kanssa. Ensimmäinen näytös toimii draamateoksen alkuosana, jossa henkilöt ja heidän keskinäiset konfliktinsa esitellään. Toisessa näytöksessä henkilöhahmojen välisiä konflikteja syvennetään, ja kolmannessa näytöksessä toiminta nopeutuu kulkiessaan kohti *traagista kliimaksia*. Klassista tragediaa mukaillen *Velisurmaajat* sisältää *ennakoinnin* ja *takauman*

aristoteelisia elementtejä. Takaumasta käytetään tutkimuskirjallisuudessa käsitettä *ekspositio*, joka antaa taustatietoa teoksen tarinamaailmasta sekä henkilöhahmojen välisistä suhteista.

Kinnunen nostaa esille *eksposition* käsittelyssä usein unohtuneen tosiasian: *ekspositiossa* esiintyy ongelma, jonka vuoksi näytelmä syntyy. Aristoteles tarkoittaa *ekspositiolla* koko näytelmän kattavan ongelman esittämistä, kuten Kinnunen käsitteen määrittelee: “*Ekspositio on sellaisen ongelman asettaminen, jonka ratkaisusta syntyy koko näytelmä.*” (Kinnunen 1985, 100; Aristoteles 1997, 175) Ongelman ratkaiseminen tai ratkaisematta jääminen kiteyttävät näytelmän luonteen suljettuna tai avoimena draamana. *Velisurmaajissa* ongelmaksi nousee patriarkka Mathias Kurjen sanoin Henrikin ja Päivön tulehtuneiden välien uhka koko päällikkösuvun yhtenäisyydelle. Toisessa näytöksessä hän käskee lapsiaan haastelemaan sovinto sukuun: “MATHIAS. Poikani, haastelkaa sovinto sukuun, oikeutta molemmille.” (VS, 87)

Näen, että ensimmäisessä näytöksessä takaumien *ekspositio* keskittyy henkilöhahmojen ja pirkkalaisten sekä saamelaisten ryhmittymien välisiin suhteisiin. Toiseksi ennakointia käytetään yksittäisissä tapauksissa, joissa ennakoidaan henkilöhahmojen suhteissa tapahtuvia muutoksia sekä tulevia juonenkäänteitä.

Yksi tärkeimpiä ennakkoinnin esimerkkejä sisältyy ensimmäisessä näytöksessä alkaneeseen Päivön, Henrikin ja Raunin kolmiodraamaan. Nähdessään Päivön ja Raunin syleilevän toisiaan, Henrik sanoo seuraavaa: ”HENRIK (*Raunille*). En turhista kysele. Mutta yksi on varma: jos ken sanankin lorukieltä sinun korvaasi visertäisi, on kuoleman oma.” (VS, 58) Kolmannessa näytöksessä Päivö kuolee Henrikin antaman käskyn seurauksena, mutta uhkaus osuu loppujen lopuksi oikeaan.

Toisenkin teoksessa esiintyvän pariskunnan kohdalla tapahtuu *ennakointia*. Veljesten siskon Johannan sekä kuulun ja varakkaan sotilaan Juha Aimolan välillä lempi leimahtaa, minkä johdosta Johanna lupaa Aimolalle seuraavaa: “JOHANNA. Niinpä sanani annan ja valani pidän, jos miehenä pysyt. Kääntyisitkö kehnoksi teoiltasi, en taivu, en taivu, vain ohitse katson.” (VS, 27)

Henrikin kieltäessä pilkallisesti nuorten rakastavaisten onnen, Aimola antaa Päivölle kuiskaten lupauksen tuesta mahdollisen kapinan syttyessä: “AIMOLA (*Päivölle*). Jos nouset vastaan, on Aimolassa apua.” (VS, 50) Kun Aimola myöhemmin seuraa Päivöä sotaan, Johanna purkaa kihlauksensa varakkaan sotilaan kanssa käyttäen samoja sanoja kuin ensimmäisessä näytöksessä: “JOHANNA. ‘Jos kääntynet kehnoksi teoiltasi, en taitu, en taivu, vaan ohitse katson.’ Niin olen sanonut. Ja nyt olet kehnompi kehnoa miestä.” (VS, 99)

Juhani Aimolan lupaus kestää koko loppunäytelmän ajan. Nuoren sotilaan ja Johannan kihlaukseen liittyvä *ennakointi* ei kuitenkaan vaikuta viimeiseen näytökseen mitenkään. Kyseinen yksityiskohta on yksi suurimmista heikkouksista *Velisurmaajissa*, vaikka teos on muuten rakenteellisesti tiivis kokonaisuus. Johannalla on omat uhmakkuuden hetkensä, mutta kolmannessa näytöksessä veljesten siskoa ei nähdä ollenkaan, minkä lasken myös murhenäytelmän heikkoudeksi.

Toisessa näytöksessä Sarren *ennakointi* koskee hänen tulevaa *traagista erehdystään*. Kun Henrik väheksyy ylenkatseellisesti saamelaisten sotilaallista vahvuutta yllätyshyökkäyksen epäonnistuttua, Sarre kertoo vuolaasti saamelaisten taistelutavoista. Hän lopettaa mahtipontisen vuodatuksensa juuri ennen kuin Rauni tulee anomaan armoa isoisälleen: “[...] Uhraamme vaikka omat lapsemme pelastukseksemme - -” (VS, 84) Kyseisten sanojen implikoimasta uskollisuudesta saamelaisten heimoa kohtaan syntyy myöhemmin Sarren suuri sisäinen ristiriita, minkä johdosta kolmannen näytöksen tapahtumat kääntyvät kohti kiihtyvää *traagista kliimaksiä*.

Ennakointien avulla valmistellaan myös Henrikin ja Päivön välirikkoa sekä kolmannen näytöksen traagisten tapahtumien verkkoa. *Velisurmaajien* kaikista tärkein esimerkki ennakoinnista sisältyy saamelaisten jumalilta saatuun ennustukseen Sarren ja Päivön *traagisista erehdyksistä*. Käsittelen seuraavaksi kolmannen näytöksen monia aristoteelisen juonenkulun yksityiskohtia.

Kolmannen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa Sarre lähtee hakemaan sotilaallista apua saamelaistietäjä Jantukalta, jota muut saamelaiset kunnioittavat. Tietäjä on sitä mieltä, että Päivö on tuhottava, koska sortavan vihollisen viha pitää saamelaiset hengissä vastaisuudessa. Tämän jälkeen Jantukka kertoo seidan jumalilta saadun ennustuksen. Arvostettu tietäjä selostaa teot, joita Sarre tulee tekemään tulevaisuudessa:

JANTUKKA.

Ensi teko: *Nuorimus on tahrattava*. Sen olet jo tietämättäsi tehnyt. Teoista toinen: *Nuorimus on saatettava rikokseen*. Sen olet tekevä kieltämällä sydämesi. Kun on aika tullut, on jumala johdattava niin, että se seisoo sinun edessäsi kuin käsky ja vaatimus. Silloin, Sarre: muista tekosi!
(VS, 107.)

Kun Sarrea painostava ennustus on lausuttu, alkaa traagisten tekojen sarja, joka murtaa kiihtyessään Päivön ja Raunin rakentaman uuden perhepiirin. Lopulta teos päättyy henkilöhahmojen yksilöllisten tekojen jälkeen *traagiseen kliimaksiin*, nimenmukaisesti veljessurmaan.

Päivö on ensimmäinen, joka tekee *traagisen erehdyksen*. Niklas on tullut viimeisen kerran tarjoamaan Henrikin ankaria rauhanehtoja veljeksistä nuorimmalle. Päivö on kuitenkin liian katkera aikaisempien laiminlyöntien vuoksi ottaakseen tarjouksen vastaan: “PÄIVÖ (*on alkanut kävellä raivostuneena edestakaisin*). [...] Kun vaadin itselleni omin käsin ottamani vangit, tarjottiin Ilmolan nuorimmalle perilliselle mierolaisen sauva, ja jälleen, kun puolustin omiani, tuo sama mies karjuu takanansa Tornion ja Narvan herrat: Pakene! Saat armon: henkipaton vaivat.” (VS, 124)

Päivön katkeruus on mennyt niin pitkälle, ettei hän anna Henrikille myöten missään suhteessa. Hän ei välitä tarjotusta armosta, vaan raivostuneena Päivö tekee *traagisen erehdyksensä* antamalla Sarrelle kohtalokkaan käskyn:

PÄIVÖ
(*keskeyttäen*).

Puolustan omiani: naistani ja lihaa tämän lihasta. Ja ennen ne molemmat hautaan kuin yhdenkään luovutan susille. Ette, mies parat, tietävän näy, että nyt käydään susien sotaa susia vastaan. (*Sarrelle.*) Sarre, nouse. Jos vihamies etenee yli Lintuojan askelenkin verran, sinä surmaat pojan. Onko selvä?
(VS, 125.)

Niklaksen lähdettyä Henrikin luo tyhjin käsin, Päivön ja Raunin uusi perheonni alkaa säröillä naisen kuultua miehensä uhkauksen:

RAUNI
(*kuin hahmoltaan muuttuneena*).

Kuulin mitä uhkasit! Olenko synnyttänyt susien suuhun? Aiotko repiä sydämeni?

PÄIVÖ
(*lähestyen, vetäen luoksensa Raunin*).

Rauhoitu. Se oli uhka, ei teko. Se on pitävä kiila ja este. Kyllä pysyy.
(VS, 128.)

Jäätään yksin päällikönteltaan Sarre käy *traagisen väittelyn* velvollisuuksiensa ristitulella. Hän keskustelelee itsensä ja saamelaiden jumalan kanssa. Velvollisuus saamelaisia ja Päivöä kohtaan painavat vanhuksen mieltä: “SARRE (*yksin, edeten keskinäyttämölle*). ‘Muista sanani, sanoi päämies. ‘Muista tekosi’, Jantukka jylisi! Ja jumalan seita asetti. Nyt on tullut - - se vaikein.’” (VS, 129) Sarre yrittää monologinsa puolivälissä käydä kauppaa keskustelemansa saamelaiden jumalan kanssa, mutta lopulta hän tietää tekonsa olevan väistämätön:

SARRE
(*yksin, edeten keskinäyttämölle*).

Saat sarvipäitä tuhannen - - älä vaadi tätä! (*Kuin keskustelisi Näkymättömän kanssa.*) Enemmätkö - - vieläkö enemmän? Saat kymmenen tuhatta - - mustat ja valkoiset hirvaat, paikalat villit ja emojansa ruokuvat vasat.

[...]

Koska on sinulle, jumala, tätä ennen laumojen ruhtinas koko elonsa luvannut? Ei koskaan! (*Kuin lyhistryen takan alle, hiljaisesti.*) Ja kuitenkin vaikenet. (*Seisoo hetken, tekee päättävän eleen, astuu pari askelta vasemmalle, palaa takaisin kuin paeten, hervahtaa istumaan rahille.*) Kuin porovarasta - - minua riepotellaan. En jaksa, en kestä - -”
(VS, 129.)

Seuraavaksi Sarre yrittää rationalisoida tulevaa tekoaan ja väistää ennustuksen täyttämistä viekkauksellaan:

SARRE.

[...]

(*Hetken vaitiolo, viekkaasti.*) Mutta - - jos et oikopolkua vaadi, vaan näytät syrjätolan, niin tehnen - - (*Kuin itseään puolustellen.*) Toki muistanen sen: ei vapisevin käsin saa uhria rakentaa. Ja sitä paitsi - - se on Jantukan virka, ei minun. Minussa ei tietäjän terästä - -
(VS, 129-130.)

Monologinsa jälkeen Sarre tekee *traagisen erehdyksensä* uhraamalla oman lapsenlapsenlapsensa saamelaisten ennustuksen mukaan. Hän antaa vauvan pirkkalaisia vihaavalle saamelaishenkilölle Maaritille Jantukan kotaan vietäväksi. Sarre sälyttää vastuun teostaan *käskijän* (Päivön, Jantukan ja saamelaisten jumalan) harteille tehdessään *traagisen erehdyksensä*:

SARRE.

(*nousten, kuin hädästä päästen, hieroen mielihyvystä käsiään.*)

Hyvä, hyvä - - Parastakin parempi. Syy on käskijän, ei minun. (*Maaritille.*)
Sinä, Maarit, saat auttaa.

MAARIT.

Ketä?

SARRE.

Eniten itseäsi. Jos tahtonet, ettei Henrik Kurki, ei Kurjen pojat, ei poikien pojat himoitse koskaan enää Sarren pahnasta syntyneitä naista, niin - - nyt pääset tahtosi perille. Tahdotko?

MAARIT
(*synkästi.*)

Tahdon.

SARRE
(*osoittaen vasemmalle.*)

Mene, ota poika, livahda pakoon, juokse pohjoista tolaa ja jätä se - - Jantukan kotoon.”
(VS, 131.)

Kun vauvan katoaminen tulee ilmi, alkaa pitkä riita päällikkösuvun kuopuksen uuden perhepiirin sisällä. Kun Rauni ei löydä vauvaansa mistään, alkaa syyttelyiden ja *traagisten tunnistamisten* aika. Pidän kiinnostavana, että sekä Sarre että Päivö päätyvät molemmat *traagisen tunnistamisen* tekoon. Kun Päivö puolustelee aikaisempaa uhkaustaan Raunin kiivaiden kysymysten ja syytösten edessä, Sarre tajuaa tekonsa hätäisyyden:

PÄIVÖ.

Se oli onneton pakko, ei muuta. (*Itseen puolustaen.*) Ja niitä - - murhaajia – on monta! Veljeni! Hän tiesi tuon tuiman ehdon ja sittenkin eteni - - ja sinä, Sarre, pidit liikaa kiirettä.

SARRE
(*tuskaisesti.*)

Käskey oli sinun ja - - suuremman vielä!
(VS, 139.)

Päällikköteltassa käydyin perheriidan aikana Henrikin sotajoukko murtautuu Juhani Aimolan johtaman puolustuksen läpi. Päivö yrittää liittyä puolustustaisteluun, mutta perheriita vie miehen kaiken huomion. Taistelun loputtua Kurjen päällikkösuvun soturi Järkkä toistaa viestinviejänä Henrikin vaatimuksen jälkikasvunsa luovuttamisesta. Rauni, Päivö ja Sarre keskustelevat siitä, kuka ottaa Henrikin vihat niskoilleen oman henkensä uhalla. Rauni esittää tilanteen keskeisimmän kysymyksen:

RAUNI
(*hetken vaitiolon jälkeen; surullisen raskaasti.*)

Mitä vastaat? -- Ken on murhaaja?

SARRE
(*lähestyen, Päivölle.*)

Minä olen vanhus, näethän, luuvalon syövä, tutiseva vanhus. Olen syyllinen kuin sinä - - olen syyllisempi sinua. Minut lähetä - -

PÄIVÖ
(*vaimealla äänellä.*)

Vaikene - -

SARRE.

Heimoani tottelin, en sinua - -

PÄIVÖ
(*jälleen yksikantaan.*)

Vaikene. [...] Olen syyllinen poikasi kuolemaan. - (*Hellästi.*) Lupaatko paeta?
(VS, 141-142.)

Päivö ottaa vastuun kantaakseen Raunin lapsen kuolemasta, minkä jälkeen hän astuu Henrikin sotajoukon eteen. Hänen kohdallaan *traaginen tunnistaminen* tapahtuu hetkeä ennen kuolemaa, minkä hän ilmaisee seuraavasti: “PÄIVÖ. Hyvin tahdoin, pahoin tein. Nyt maan tasalle alenen.” (VS, 142) Seuraavaksi analysoin *Velisurmaajia* modernina tragediana.

3.2. *Velisurmaajat* modernina tragediana

Moderni draama näkyy Haaran draamateoksessa sen *sosiaalisessa julistuksellisuudessa* sekä Päivön lyhytaikaisena tekemättömyytenä. Kolmantena osatekijänä teoksessa sivutaan vallankumouksen tematiikkaa Päivön toiminnassa. Klassinen ja moderni tragedia limittyvät toisiinsa kohdeteoksessani, joten käsittelen tässä käsittelykappaleessani modernin tragedian piirteitä Päivön toiminnan sekä vallankumouksellisuuden näkökulmista.

Ekspressionistisissa draamateoksissa hyödynnetään laajalti unia, joiden avulla ilmaistaan henkilöahmon subjektiivisia pelkoja ja toiveita (Orsmaa 1976, 31). Samassa kappaleessa Orsmaa täsmentää August Strindbergin *Uninäytelmä*-teoksen (*Ett Drömspell*, 1900) vaikuttaneen ekspressionismin piirissä toistuvaan tyylilliseen keinoon (Orsmaa 1976, 31).

Ensimmäisessä unennäyn ja subjektiivisten tuntemusten yhdistämisen esimerkissä Päivö kertoo Raunille toistuvasti näkemästään unesta, jossa hän surmaa saamelaisia sortaneen taalo-jättiläisen. Uninäky yhdistää Päivön saamelaisiin sekä hänen unelmaansa tehdä suuria urotekoja:

PÄIVÖ

(*Yhä herkistyen, kuin unohtaen vaivansa.*)

[...]

Minä itse seisoin sen [Päivön unisen näyn] alla ja tiesin, ihmeitä tekoja tiesin.

Olin surmannut taalo-jättiläisen, suuren ja julman - -

RAUNI.

Senkö, joka vaivasi saamelaisten maita.

PÄIVÖ.

Sen hirviön, jonka taskuun mahtui nelikollinen hopeaa.

RAUNI

(*yhä innostuneempana*).

Ja joka ryösti lappalaistyttäret ja vaimot - -

PÄIVÖ.

Juuri sen, joka tappoi lappalaislapset ja ne atriakseen söi - - sen olin surmannut.

Ja koko kansa palveli minua.

(VS, 55.)

Unen avulla tapahtuvaa ennakointia esiintyy myös Raunin kohdalla. Nainen sanoo nähneensä saamelaisten yllätyshyökkäystä edeltäneenä yönä unen, joka ennakoi Päivön kantavan päällikön punaista viittaa: “RAUNI (*edeten etualalle*). Tänä yönä näin unessa toista. Oli tulossa päällikkövaippa. Kuin punainen pilvi se taivasta kiersi, hänen harteilleen aleni.” (VS, 72)

Modernia tragediaa *Velisurmaajissa* edustavat myös henkilöhahmojen kertomat sisäkkäiskertomukset, joilla kerrotaan takaumia tarinan tapahtumisajankohtaa edeltävistä tapahtumista sekä kuvataan näyttämön ulkopuolista tarinamaailmaa. Ensimmäinen tapa on esimerkki *ekspositiosta*, jota käsittelin klassisen tragedian alakappaleessa. Keskityn modernin tragedian kohdalla kerronnan toimintaan, jonka avulla kuvataan *Velisurmaajien* tarinamaailmaa. Ensimmäinen *ekspositiota* sisältävä kerrontatilanne esiintyy näytelmän ensimmäisessä kohtauksessa, jossa Rauni kertoo veljesten siskolle Johannalle menneisyytensä traumasta. Sisäkkäiskertomus kuvaa tapahtumasarjaa, jonka päätteeksi Henrik ryösti hänet morsiameksi Sarren kodasta:

RAUNI

(*nopeasti*.)

Se on talvisen yön päättymätöntä kauhua. Taattoni sortui veljesi rinnalla karjalanmiesten keihääseen. Miten maksoi hän orvolle palkan? Tuli Sarren kotoon, jossa vieraana söi heraiset juustot ja ytimet, sai veronahat, lahjataljat ja seitapahtaan kunniaksi syötetyn hirvaan, sen kaiken sai. Mutta hän, hän tuijotteli illan kuin saalista ilves. Ja yöllä ryösti, häpäisi pyhitetyn hirvaan, raikasti neitseeseen - - ja ruijantulet roihusivat tähdestä tähteen - -

(VS, 13.)

Eksposition avulla kuvaillaan henkilöitä sekä heidän persoonallisuuttaan. Henrikistä saadaan kuulla ensimmäisen kerran päällikön siskon Johannan sisäkkäiskertomuksessa, jonka tarkoitus on osoittaa päällikön kiintymystä Rauniin:

JOHANNA.

Tiedän mitä tiedän -- -- kuulepas: Kokemäen saksat tarjoi kevätmarkkinoilla hänelle [Henrikille] tytärtään ja täytehisen morsianarkun kultia lupasi, mutta Ilmolan herra levähytti punaista viittaa ja hohotti vastaan: 'Jos ei tarjona paremmat, on sitäkin somemmat. Teen kauppaa muilla, en itsellä', nauroi ja taputti ukkoa olalle. Niin olet mielehinen pirkkalaisten päällikölle.
(VS, 12.)

Niklaksen sisäkkäiskertomukset kertovat kaikista eniten *Velisurmaajien* tarinamaailmasta. Veljeksistä keskimmäisen dialogissa yhdistyy tarinamaailman kuvaaminen ylikuonollisuuden kautta, kun hän kertoo sotureidensa kanssa tehdystä kalareissusta:

NIKLAS.

Eipä aluksi muuta kuin kotalieden paisteessa lihavat juhlat. Mutta aamuyöstä - - silloin tuli haamuja mereltä, tuli veteen hukkuneitten kuvajaiset, joilla on vaimonpuolta muoto ja rinnassa sydän, mutta ei suonissa verta eikä aivoissa mieltä. [--] Niiden sinisillä huulilla oli huokaus niinkuin huuto, silmien sijalla oli harmaja kaihi ja kyyneleet - - kuin kiiltäviä jäitä.
(VS, 31.)

Sosiaalisesta julistuksellisuudesta tuli saksalaisen ekspressionismin piirissä tärkeä piirre. Erityisesti Georg Kaiserin ekspressionistiset draamat sisältävät näyttämöllä julistettavan *sosiaalisen manifestin* (Ukkola 1968, 254). *Sosiaalinen julistuksellisuus* voi lukemieni ekspressionististen draamateosten valossa näkyä pasifistisena sanomana, teknologistuvan maailman kritiikkinä tai yleisinhimillisen tasa-arvon sanomana sekä saksalaisessa että suomalaisessa ekspressionismissa. Kaikista viimeisin vaihtoehto koskee Haarlan *Velisurmaajia*.

Sosiaalinen julistuksellisuus näkyy kohdeteoksessani värisymboliikan ja dialogin yhteisvaikutuksena. Päivö pyrkii parantamaan tarinamaailman marginalisoitujen ryhmien yhteiskunnallista asemaa ensiksi sanoillaan, sitten vallankumouksellisilla teoillaan. Päällikkösuvun kuopuksen vallankumouksellisuus näkyy kaikista selvimmin kahdessa kohtauksessa, jossa hänen lyhytaikainen asemansa huono-osaisten auttajana yhdistyy Kurjen päällikkösuvun vallanmerkkiin: punaiseen päällikönviittaan.

Kun Henrikin ja Päivön välit ovat peruuttamattomasti katkenneet toisen näytöksen pitkän väittelyn jälkeen, veljeksistä nuorin käy nappaamassa punaisen päällikönviitan itselleen:

“PÄIVÖ (*raivostuen*). Lähden. Mutta harteilla valta ja viitta! (*Ryntää oikealle, korokkeelle, seinällä riippuvan viitan luo*).” (VS, 96) Tämän jälkeen Päivö huutaa Kurjen päällikköpirtin ovelta vallankumouksellisen julistuksensa:

PÄIVÖ

(*riistää viitan seinältä, heittää sen harteilleen ja rientää portaille; ulkona oleville*).

Jokaiselle miehelle osa riistaa ja maata, ken seuraa minua! Minun on valta ja punainen viitta!

ÄÄNET.

Totellaan! Seurataan! Olet päämies meille!

PÄIVÖ.

Loiset, erämaan miehet ja lappalaiset, matkalle ja ottakaa myötä päällikkötelttä! (*Palaa tupaan, Henrikille.*) Et tahtonut rauhaa, sait sodan. Minulla on valtakunta Unarilla. Se vaivaisillasi takaisin valloita, jos voit. (VS, 97.)

Päällikön punaisen viitan ja yhteiskunnan huono-osaisten aseman parantamisessa voidaan nähdä symboloivan vasemmistolaisuutta. Kyseistä tulkintaa vahvistaa se, että Päivön tavoitteena on muuttaa yhteiskuntaa tasa-arvoisemmaksi jopa vallankumouksen keinoin. Kalemaan (2012, 106) mukaan osa aikalaislukijoista ja -katsojista näki *Velisurmaajissa* yhtymäkohtia vuoden 1918 sisällissotaan sekä Kainin ja Abelin tarinaan. Päällikönviitan punainen väri edustaa draamateoksessa valtaa, minkä lisäksi Päivön tavoite yhteiskunnallisesta tasa-arvosta antavat aihetta värisymboliikan vasemmistolaiseen tulkintaan.

Kalemaa yhdistää *Velisurmaajien* Henrikin ja Päivön välisen jännitteisen suhteen Haarlan veljespariin: isoveljeen Rafaeliin ja pikkuveljeen Lauriin. Hän näkee Henrikin ja Päivön välisen suhteen kärjistymisen linkittyvän Haarlan veljesten, Rafaelin ja Laurin, suhteeseen. Kalemaan (2012, 107) mukaan Henrikin neuvo Päivölle hallita “alempaa kansaa” idästä tulleen ulkoisen uhan edessä oli sama, jonka Rafael oli antanut pikkuveljelleen tämän harhaillessa työväenliikkeessä ennen sisällissotaa. Rakkauden ja vihan vuorottelemisen näkyy Henrikin suhtautumisessa sotajalalle lähteneeseen Päivöön draamateoksen kolmannessa näytöksessä Niklaksen kertomana: “NIKLAS. Hän [Henrik] rakastaa veljeänsä. ‘Minä vihaan ja rakastan’, mumisi hän eilen illalla itsekseen.” (VS, 127)

Sosiaalinen julistuksellisuus näkyy myös kohtauksessa, jossa Päivö valittelee sotajoukkonsa hajoamista. Sotaonnen kääntymisen kannalta ratkaisevaksi isukuksi koituu vanha soturi Keriolainen, joka tappaa vanhojen kaunojen vuoksi apujoukoissa tulleen karjalaisen soturin.

Keriolaisen veriteon jälkeen Päivön armeija joutuu sekaannuksen valtaan, ja karjalaiset lähtevät takaisin kotiin. Päivön valtaa epätoivo, jonka hän ilmaisee Sarrelle seuraavasti:

PÄIVÖ
(*väsyneesti, tuskalla*).

[...]

Ja omat mieheni! Ne, joiden osattoman elämän tahdoin muuttaa osalliseksi, ne salahautoja kaivavat ja peittävät pohjan terotetuin seipäin. (*Sarren puoleen kääntyen.*) Eivätkö he tiedä, että meillä on susien taistelu susia vastaan.
(VS, 121.)

Sosiaalinen julistuksellisuus yhdistyy *Velisurmaajissa* yhteiskunnallisen tasa-arvon unelman peräänkuuluttamiseen, jonka äänitorvena Päivö toimii draamateoksen ekspressionistisena sankarina. Hän taistelee sanoin ja asein yhteiskunnan huono-osaisten aseman parantamiseksi, mutta lopulta unelma jää pelkäksi unelmaksi.

3.3. Päivö tragedian sankarina

Päivö pyrkii hyvään rohkein keinoin. Nuorukaisen tavoite on parantaa saamelaiden sekä muiden yhteiskunnan huono-osaisten asemaa. Kurjen päällikkösuvun kuopus pyrkii hyviin lopputuloksiin kauaskantoisen tavoitteensa avulla. Hän ei taivu Henrikin tai Niklaksen sanoihin tai sukunsa perinteisiin, vaan hän on valmis aloittamaan vallankumouksen tavoitteensa saavuttamiseksi.

Päivön aatteellisuuden voidaan nähdä kuvastavan Haarlan teatteriartikkeleissaan korostamaa ihmiskeskeistä maailmankuvaa: “Näyttämömaailma on jälleen ihmiskeskeinen, ihminen on siinä herra. Hän ei aatemaailmassaan ole enää maailmasta osa, vaan kaikki.” (Haarla 1928, 21.) Vaikka teoksen fiktiivinen tarinamaailma sisältää sisäkkäiskertomusten mukaan ylliluonnollisia olentoja sekä jumalia, *Velisurmaajien* tärkeimmät suhteet keskittyvät ihmisten välisiin suhteisiin. Henkilöhahmot hierarkian ylä- ja alatasoilla ovat keskittyneet joko itsensä tai muiden ihmisten aseman vakiinnuttamiseen tai parantamiseen - Päivö etunenässä.

Vapaan tahdon ongelma on ollut pitkään tragedian päätöksenteon ja deterministisen logiikan keskiössä. Kinnusen korostaa yksilön vapaan tahdon olevan traagisessa tienhaarassa on välttämätön: “Ilman sitä [vapaasta tahdosta syntyvää valintaa] ei ole tragediaa.” (Kinnunen

1985, 165.) Näenkin yksilön oman valinnan tulevan elintärkeäksi elementiksi kohdeteoksen *traagisissa erehdyksissä*. Sarren kohdalla on ironista, että hän on vapaa valitsemaan määrätyn tapahtuman. Kinnusen (1985, 164) mukaan tragedian syvä ironia kuuluu seuraavasti: draamateoksen henkilöahmo on vapaa tekemään sen, mikä on määrätty tapahtumaan. Samoin Sarrekin on vapaa tekemään sen, mikä on määrätty tapahtumaan.

Päivö on taas autuaan tietämätön ennustuksen vaikutuksesta hänen uuteen perhepiiriinsä. Nuorukaiselle Sarren teko ja sotatilanteen nopea kääntyminen laskusuuntaan tulevat yllätyksinä, jotka tekevät sotatilanteesta yhä huonomman ja huonomman. Päivö taas kuvaa tragedian sankarin ylpeyttä (kreikaksi *hybris*) useammin kuin kerran.

Päivön *hybris* ilmenee tilanteissa, joissa hänellä on mahdollisuus tehdä sovinto omien vakaumuksensa ja suvun rauhan välillä. Yksi tärkeimmistä ylpeyden hetkistä tapahtuu Niklaksen tuodessa Henrikin rauhanehtoja sotatilanteen ratkaisuksi ja veljessurman välttämiseksi: “PÄIVÖ (*keskeyttäen*). [...] Puolustan omiani: naistani ja lihaa tämän lihasta. Ja ennen ne molemmat hautaan kuin yhdenkään luovutan susille.” (VS, 125) *Hybristä* voidaan nähdä esiintyvän Päivön toiminnassa myös toisen näytöksen päättävässä väittelyssä Henrikin kanssa. Miesten välinen väittely on enemmän keskiössä seuraavan käsittelykappaleeni analyysissä.

Haarlan kirjoittaa tragedian sankarista Oswald Spengleriä referoiden, että antiikin kreikkalaisen tragedian sankari on sankarityypiltään passiivinen. Moderni tragediasankari taas on Haarlan sanoin “[...] tahtoja, aktiviteetin maksimi.” (Haarla 1928, 19.) Hän näkee klassisen tragediasankarin olevan ennustuksen uhri, joka toimii passiivisesti kerrotun ennustuksen mukaisesti. Murhenäytelmä osoittaa traagisen poetiikkansa monipuolisuuden Päivön ja Sarren henkilöahmoissa: Sarre on ennustuksen uhri sekä toimiva osapuoli samalla kertaa, kun taas Päivö on hyvää tahtova, uudistusmielinen ja ekspressionistinen sankari.

Sarre on tietoinen ennustuksesta, joka saa hänet toteuttamaan kuulemansa ennustuksen. Hän yrittää väistää vastuutaan, mutta aiheuttaa loppujen lopuksi päätöksellään määrätyn lopputuloksen. Näin ollen Sarre edustaa tulkinnassani klassista tragedian sankaria, joka toteuttaa teoillaan lausutun ennustuksen. Päivö taas on Haarlan sanojen mukainen tahtova tragedian sankari, joka *tahtoo* saavuttaa positiivisen lopputuloksen toimillaan. Traagisuutta Päivön henkilöahmoon vielä lisää se, että hänen ympärillään tapahtuvat tapahtumat tekevät sotavoiton mahdottomaksi. Nuorukaisen viimeiset sanat alleviivaavat hänen asemaansa tragedian sankarina, minkä lisäksi sanat ilmentävät *peripetiaa*: tragedian sankari pyrkii toiminnallaan hyvään, mutta aiheuttaa teoillaan negatiivisia lopputuloksia.

Tragedian sankarin asemassa Päivön toiminta ilmentää marttyyrin piirteitä. Julian Young referoi Friedrich Hegelin (1770-1831) ajatuksia teoksessaan *The Philosophy of Tragedy: From Plato to Zizek* (2013). Hegelin tulkinnassa tragedian sankarin *hamartia* koostuu liiallisesta hyveellisyydestä, mikä käytännössä tarkoittaa hyveen viemistä liian pitkälle (Young 2013, 35). Päivön hyveellisyys saamelaisten ja muiden sorrettujen ihmisryhmien aseman parantamiseksi voidaan nähdä hyveellisyyden viemiseksi liian pitkälle, mutta Kurjen päällikkösuvun kuopuksen toiminnassa on nähtävissä myös liiallisen ylpeyden hetkiä, joita käsittelin aikaisemmin.

Aristoteles ei sano tragedian sankarista paljonkaan, mutta hän esittää traagisen henkilöahmon läpikäynnissään erilaisia ihmistyyppjä, jotka vaikuttavat katsojaan *katharsiksen* säälin ja pelon tunteiden puhdistumisen kautta. Aristoteleen (1997, 170) mukaan sääliä tunnetaan sellaista kohtaan, jota onnettomuus kohtaa, kun taas pelkoa tunnetaan sellaista kohtaan, joka on katsojiin nähden samanlainen. Näin ollen traagisen sankarin muutos onnesta onnettomuuteen ei tapahdu kataluuden tai pahuuden vuoksi, vaan inhimillisen erehdyksen vuoksi (Aristoteles 1997, 170).

Runousopin huomioihin nähden Päivö on klassinen tragediasankari asemansa puolesta: hän kuuluu aatelissukuun Kurjen päällikkösuvun kuopuksena. Toiseksi hänen tilanteensa kääntyy onnensa onnettomuuteen miehen tekemän *traagisen erehdyksen* vuoksi, johon liittyy tragedian sankariin usein liitetty ylpeys, *hybris*. Kolmanneksi Päivö on inhimillinen toiminnassaan, niin hyvässä kuin pahassakin. Hän pyrkii vallankumouksellisella toiminnallaan parantamaan yhteiskunnan huono-osaisten asemaa, mikä tekee hänestä hyvään pyrkivän tragedian sankarin. Päivön toiminta ei ole kuitenkaan täysin hänen omissa käsissään, vaan muiden henkilöahmojen teot vaikuttavat hänen lopulliseen traagiseen kohtaloonsa.

Kinnusen (1985, 191) mukaan klassisen tragedian sankari kokee yrityksensä jokaisessa suhteessa hyväksi, vaikka lopputulos on täysin päinvastainen. Sama pätee Päivöön, jonka tavoitteet valuvat tyhjiin omien ja muiden henkilöahmojen valintojen seurauksena. Progressiivinen ja tasa-arvoinen yhteiskunta on *Velisurmaajien* tragedian sankarin tavoitteena, joka jää saavuttamatta teoksen lopussa. Kinnunen korostaa tragedian maailman olevan pessimistinen: tarinamaailman tulevaisuus ei muutu paremmaksi teoksen lopun jälkeen (Kalemaa 1985, 163).

Päivö edustaa ekspressionistisen draamakirjallisuuden *uuden ihmisen* tematiikkaa siten, että hän unelmoi ja pyrkii toteuttamaan uuden ja tasa-arvoisemman yhteiskunnan *Velisurmaajien*

tarinamaailmaan. Bennetin (1985, 153) mukaan jopa uuden, paremman maailman visioiminen edustaa *uuden ihmisen* tematiikkaa. Paremmasta ja tasa-arvoisemmasta maailmasta unelmoiminen esiintyy Päivön henkilöhaamossa, vaikka hänen uudistuksensa jäävät pelkiksi unelmiksi. Päivö edustaa unelmoinnissaan idealistisuutta, mutta tarinamaailman muuttumattomuus edustaa taas pessimististä suhtautumista *Velisurmaajien* tarinamaailman tulevaisuuteen.

Mielestäni kaikista kiinnostavin Kinnusen nostama näkökulma on se, että tragedian sankari kokee kokonaisvaltaisen tyhjyyden kokemuksen kaiken kokemansa jälkeen. Hänen (1985, 176) mukaansa tragedian sankari on oman kohtalonsa mittainen: hän voi vain täyttää kohtalonsa, muttei sen enempää. Kaikensa antaminen jättää tragedian sankarin tyhjäksi, kuolleeksi ennen varsinaista kuolemaa (Kinnunen 1985, 177).

Kinnusen esittelemä kokonaisvaltaisen tyhjyyden näkökulma on kiinnostava, muttei pidä Päivön kohdalla täysin paikkansa. Haarlan draamateoksen *traaginen kliimaksi* ei jätä Päivöä yksin epätoivonsa kanssa, vaan hän näkee toivon pilkahduksen ennen marttyyrimaista uhraustaan. Hetkeä ennen Päivön uhrausta pariskunnan välillä käydään seuraava lyhyt dialogi:

PÄIVÖ.
Hyvin tahdoin, pahoin tein. Nyt maan tasalle alenen. Ethän pahalla muista?

RAUNI
(*arvoituksellisesti*).

Olen lähelläsi ja - - lämmin kuin oma veresi.

PÄIVÖ
(*onnellisena hymyillen, kuin ihmetellen*).

Olet lämmin ja rakas kuin vuotava veri.
(VS, 142-143.)

Päivö kävelee kuolemaansa onnellisena hymyillen, omaan osaansa ja uhraukseensa tyytyväisenä. Tragedian sankarin kokema hymy ja rakkaan kanssa tehty sovinto auttavat häntä kulkemaan kuolemaansa muiden hyväksi marttyyriin tai Jeesuksen tavoin. Tämä kertoo mielestäni modernista draamasta, kun Päivön tragedian sankarina mielentila ei jää alavireiseksi ennen kuolemaa.

Päivö on tragedian sankarina sekä klassisen että modernin tragedian lapsi. Hänen tekonsa ilmentävät *hybristä*. Teoksen alussa Päivö tunnustaa näytelmän tapahtumia edeltäneen tekemättömyytensä, mutta sen jälkeen hän on tavoitteellinen toiminnassaan. Viimeisillä

hetkillään hän ei tunne tyhjyyden tunnetta, vaan Rauni antaa hänelle tukensa uhrauksen hetkellä.

4. *Velisurmaajien* retorinen ulottuvuus

Kohdeteokseni retorinen ulottuvuus koostuu kolmesta osasta: henkilöhahmojen retorisista vaikuttamiskeinoista, dialogiosuuksien lyyrillisyydestä sekä paranteesitekstien avulla puhuvasta *draaman kertojasta*, joka kertoo näytelmän fiktiivisestä tarinamaailmasta. Ensiksi analysoin *draaman kertojan* toimintaa *Velisurmaajissa*, minkä jälkeen siirryn teoksen dialogiosuuksien lyyrillisyyden käsittelyyn. Lopuksi käsittelen Henrikin ja Päivön pitkää väittelyä hallitsemisen filosofiasta sekä Kurjen päällikkösuvun tulevaisuudesta Aristoteleen *Retoriikka* -teoksen käsitteitä hyödyntäen.

4.1. *Draaman kertoja* tarinamaailmaa kertomassa

Aarne Kinnunen määrittelee esittämänsä *draaman kertojan* käsitteen seuraavasti: “Sepitetty henkilö ja maailma eivät ole havaittavia: emme näe, kuule, haista emmekä maista mitään siitä. Voimme vain päätellä sen havaintokvaliteetit. *On joku, joka välittää fiktiivisen maailman meille*: näin kirjailija asian esittää.” (Kinnunen 1985, 41.) Seuraavassa kappaleessa Kinnunen vielä täsmentää aikaisempaa ajatustaan: “*Fiktiivisen maailman hallitsee kertoja. Hän on se fiktiivinen henkilö, jolla on mielessään tarina, joksi näytelmä voidaan tiivistää (juoni, tapahtuma- ja toimintaketju).*” (Kinnunen 1985, 41.)

Draaman kertojan käsitteen avulla analysoin kohdeteokseni paranteesitekstejä. Kinnunen kirjoittaa draamateoksen paranteesin funktiosta seuraavaa: “Näytelmän paranteesi ei kerro, mitä tapahtuu, vaan viittaa näkyvään tapahtumaan.” (Kinnunen 1985, 66.) Kinnunen soveltaa esittämänsä käsitettä myös henkilöhahmon luonnehtimiseen (Kinnunen 1985, 71.) Hänen mukaansa näytelmän kertoja viestii tekstin lukijalle henkilöhahmojen kommunikaation välityksellä. Samassa lauseessa hän täsmentää draamallisen esityksen olevan kaikilta osin yksi kommunikaatioprosessi. (Kinnunen 1985, 66)

Ensimmäinen esimerkki *draaman kertojan* toiminnasta tulee esille draamateoksen aloittavassa paranteesitekstissä. Tarinamaailmaa kuvataan lavastuksesta käsin *draaman kertojan* kertoessa samalla fiktiivisen tarinan miljööstä:

Seinät on rakennettu mahtavista hongista. - Ryijyä, pari nahkaa ja komeita aseita seinillä. - Yleisleima: muinaissuomalainen pirtti, jossa on sangen paljon vaikutusta myöhäiskeskiaikaisen ritarilinnan sisustuksesta.
(VS, 8.)

Parenteesiteksti kuvaa Kurjen päällikkösuvun pirttiä, joka sisältää sekä nahkoja että aseita. Pirtin omistava perhe on varakas miljöönsä ajallisessa kontekstissa, omistaen vieläpä *komeita* aseita pirtin seinillä. Yleisleima tarjoaa myös miljöötä kuvaavia yksityiskohtia: Kurjen päällikkösuvun koti on eritoten *muinaissuomalainen pirtti*.

Paranteesiteksteissä tapahtuvalla kerronnalla voidaan myös valottaa henkilöhahmojen välistä hierarkiaa. Kolmannen näytöksen ensimmäinen kohtaus alkaa saamelaiden tapaamisella tietäjä Jantukan teltassa. Paranteesiteksti asettaa Jantukan muita korkeammalle paikalle: *“Jantukka istuu keskimmaisella, suurimmalla kivellä ja hänen oikealla puolellaan oleva kivi on tyhjä.”* (VS, 101)

Draaman kertojan kuvaa myös henkilöhahmojen puhumisen tapoja, jotka antavat lisäkontekstia henkilöhahmojen välisiin suhteisiin. Yksi tällainen esimerkki on Henrikin ja Päivön lyhyt keskustelu luvattomasti kalastavien hämäläisten rangaistuksesta:

HENRIK
(*jyrkästi*).

Kemijoen kalavedet kuuluvat Ilmolan taloon, jos älynnet mitä tietää miekan oikeus, osto ja perintö.

PÄIVÖ
(*hyvää uskovasti selittäen*).

En tahtonut pahoin vaan hyvin. Jos lienevätkin tänne tulleet myöhemmin meitä, samaa ovat hämäläistä heimoa - -
(VS, 38.)

Puhumisen tapoja kuvaavat paranteesitekstit kertovat veljesten silloisesta suhtautumisesta toisiinsa. Henrik on jyrkkä päällikön tuomioita antaessaan, kun taas Päivö uskoo Henrikin hyvyyteen. Teoksen edetessä Päivön hyvään uskova persoonallisuuden piirre varisee pois katkeruuden tieltä.

Draaman kertojan kerronnan avulla korostetaan henkilöhahmolle tärkeitä hetkiä. Kun Päivö on voittanut saamelaiset Sarren johtamassa yllätyshyökkäyksessä, hänelle tärkeää hetkeään korostetaan näyttämölavastuksen avulla: *“Päivö (seisoen korokkeella; puoliksi itsekseen). Tuli oikea hetki - - minulle yksin, sen tiesin - - (Siirtyy keskinäyttämölle.) Sen Maahinen toi - - (Katsoen Henrikiin, kuin kostaja.) Ja ranteista jäljet on poissa - -”* (VS, 78)

Draaman kertojalla on kohdeteokseni paranteesiteksteissä erilaisia tehtäviä: hän kertoo tarinamaailmasta lavastuksen avulla, luonnehtii näyttämöllä olevien henkilöhahmojen välistä hierarkiaa sekä korostaa henkilöhahmoille tärkeitä tapahtumia. *Draaman kertoja* myös luonnehtii henkilöhahmoja, minkä lisäksi dialogiosuoksissa käytetyt paranteesihuomautukset antavat lisäkontekstia henkilöhahmojen välisiin suhteisiin.

4.2. Runollisen teatterin retoriikka *Velisurmaajissa*

Velisurmaajien sisältämä dialogi saa toisinaan runollisen muodon. Ekspressionististen esikuvien myötävaikutuksesta Haarlan draamateoksissaan käyttämä dialogi on usein vuolaasta. *Velisurmaajiin* tultaessa dialogin vuolas elementti on vähentynyt, mutta kyseistä dialogimuotoa voi löytää pieninä väläyksinä kohdeteoksessani. Esimerkki vuolaasta dialogista näkyy teoksen toisessa näytöksessä Sarren vuodatuksessa, kun hän kertoo Lapin sotilaallisesta mahdista Henrikin vähätellessä lyötyjä saamelaisia:

SARRE.

Teillä on nyrkki ja säilä, meillä on enemmän: salanuolet ja ruttonuolet, miehiä hukuttavat vuomat ja aapat, on pimeä tunturin yöpuoli, joka vie miehiltäsi järjen päästä, ja tuntuereitten lomassa: kuolemankuiluja. On järvisämme pohjattomat saivovedet, joihin uppoo vihamiehen ruumis ja sielu. Etkö pelkää?
(VS, 84.)

Toinen esimerkki vuolaasta dialogista löytyy Niklaksen puheenvuorosta, jossa hän kuvaa Kurjen päällikkösuvun unelmaa mahtipontisiin ja kuvallisin sanankääntein:

NIKLAS
(*nousten, lähestyen*).

[...]

(*Päivölle, innostuen*). Se on semmoinen ajatus, että korkeampi nousee pirkkojen pojille honkahuone kuin on Turussa kirkko tai ylimmäisen papin linna. Sen seinät loistaa kristallilasista - - kuin majavan komisko kiiltävän jään alla. Ja katossa palavat illasta aamuun lamput kuin seulajaistähdet, ne paistavat kuin ilta-aurinko napamerellä jäävuoriin.
(VS, 91-92.)

Lyyrilliset puheenvuorot keskittyvät usein voimakkaiden positiivisten ja negatiivisten tunteiden ilmaisemiseen. Negatiivisia tunteita kuvaa teoksen alussa Rauni hänen muistaessaan traumaattisen illan, jolloin Henrik ryösti hänet isoisänsä kodasta. Nainen siirtyy

tapahtumien kulusta lyyrilliseen näkyyn yöllä palavista revontulista: “RAUNI (*nopeasti*). [...] Mutta hän [Henrik], hän tuijotteli illan kuin saalista ilves. Ja yöllä ryösti, häpäisi pyhitetyn hirvaan, raiskasi neitseeseen - - ja ruijantulet roihusivat tähdestä tähteen - -” (VS, 13)

Positiivisia tunteita taas kuvaa Päivön puhe nuoren päällikön ollessa onnensa kukkuloilla. Kolmannen näytöksen alussa sotaonni näyttää vielä suosivan päällikkösuvun kuopusta, joka yhdistää kokemansa onnen Lapin kauniiseen luontoon hänen ja Raunin yhteisen tulevaisuuden merkiksi: “PÄIVÖ (*osoittaen oviaukkoa kohti*). Katso maailmaa: tunturit sinelle, ja varvikot laakson liepeillä punalle paistavat. Ja katso, kuin vaski on kallion kylki. (*Palaavat keskinäyttämölle.*) Se on meidän maailmamme.” (VS, 109)

Kalemaan (2012, 106) mukaan aikalaisvastaanotto piti pirkkalaista valtakautta sopivana Haarlan kaltaiselle tahtoihmiselle. Kielen rytmi ja tapahtuma-aikansa kieltä mukailevat vuorosanat kaikuiivat näyttämöllä, minkä lisäksi aihe ja ihmiskuvaus palvelivat draamateoksen runollista kokonaisvaikutusta (Kalemaa 2012, 106). Esittämäni lyyrilliset yksityiskohdat toimivat esimerkkeinä Haarlan mainitsemasta kuvallisesta kielenkäytöstä, joka kuuluu kirjailijan mukaan kirjallisuuteen tärkeänä osana.

4.3. Henkilöhahmojen retoriset vaikuttamiskeinot

Aloitan draamateoksen henkilöhahmojen retoristen vaikuttamiskeinojen analyysin tarttumalla Henrikin, Päivön ja Niklaksen edustamaa uskottavuuteen puhujina (*ethos*). Uskottavuuteen puhujana vaikuttaa erityisesti puhujan persoona. Juhana Torkki (2006, 160) mainitsee puheen tehoon vaikuttavan erityisesti se, mitä kuulijat puhujasta ajattelevat. Käsittelen ensiksi sitä, miten henkilöhahmot asemoituvat Henrikin ja Päivön väittelyyn puhujina.

Henrikin *ethos* edustaa ankan hallitsijan *ethosta*, mikä näkyy oikeudellisissa tilanteissa nuoren päällikön osoittaessa ylenkatseellisuutta syytettyä kohtaan. Tästä esimerkkinä toimii päällikön lyhyt lause hänen pilkatessaan Sarrea saamelaisten yllätyshyökkäyksen jälkeen: “HENRIK (*halveksivasti*.) Kääpiöt eivät yllä rinnuksiin.” (VS, 84) On kiinnostavaa nähdä, kuinka Henrik perustaa oman auktoriteettinsa päällikön voimakkuuteen antaessaan tuomion tehdystä rikoksesta.

Niklaksen *ethos* edustaa riitatilanteen sovittävän osapuolen *ethosta*, joka nostaa päätään Henrikin ja Päivön erimielisyyksien alkaessa riistäytyä hallinnasta: “NIKLAS (*veljilleen.*) Toki heretkää tappelemasta. Jos varvikossa riekko saa haukan kynnet, mitä vaaraa siitä on keloapuissa istuvalle vanhalle haukalle?” (VS, 88) Hänen luonteensa on myös tasapainoisempi ja joustavampi kuin Henrikin tai Päivön, mikä sopii riidan sovittavalle osapuolelle hyvin.

Päivön *ethos* edustaa marginalisoitujen ihmisryhmien puolesta taistelevan ekspressionistisen sankarin *ethosta*, mikä näkyy hänen ja Henrikin välisessä väittelyssä: “PÄIVÖ. Hallitkaamme, mutta ei veronalaisia näännyttämällä ja omia heimolaisiamme sortamalla. Tulet voimakkaammaksi, jos säästät ja annat oikeutta enemmän.” (VS, 90) Päällikkösuvun kuopuksen sympatiat ovat kaltoinkohdeltujen puolella, mihin vaikuttaa Henrikin häntä kohtaan osoittama kaltoinkohtelu.

Koko ensimmäisen näytöksen ja toisen näytöksen alun ajan Henrik suhtautuu Päivöön ylenkatseellisesti. Päällikkö näkee nuorimmassa veljessään olevan potentiaalia, kun hän kertoo mielipiteensä veljestään saamelaisten yllätyshyökkäyksen aikana: “[...] Olisin poikaa veljenä pitänyt, jos olisi kesäinen raadanta jäykistänyt niskaa tai - - olisi urotöitä pyytänyt. Mutta ei - - hän on mieleltä melto ja unessa kulkee.” (VS, 76) Veljeksistä vanhin näkee nuorimmaisen suurimmaksi osaksi haaveilijana, josta ei ole urotekoihin. Henrik hyödyntää puheessaan *oikeudellisen puhelajin* moitteen alalajia, mistä kertoo myös imperfektin käyttö.

Saamelaisten yllätyshyökkäyksen jälkeen Päivö saapuu suvun pirttiin voitokkaana. Mathias ja Niklas iloitsevat sydämellisesti perheen kuopuksen voitosta. Iloitsemisessa on ns. “miehisyyden osoittamisen taustavire”, johon Henrikin omat ylistyssanat viittaavat: “HENRIK (*kurkottaen kättään*). Veljeni, taatto arvasi oikein: loit unesta selkeän teon – ojenna kätesi kuin miehelle mies. (*Kättelevät.*)” (VS, 78) Tällä kertaa Henrik hyödyntää *poliittista puhelajia* ylistäessään Päivöä. Henrikin *ethoksen* ollessa ankaran hallitsijan *ethos*, ylistyssana painaa vieläkin enemmän harvinaisuudellaan.

Toisen näytöksen edetessä Kurjen päällikkösuvun vanhimman ja nuorimman veljeksien vastakkaiset näkökannat hallitsemisesta törmäävät yhteen. He ovat eri mieltä siitä, mitä taistelussa vangituille saamelaisille tulisi tehdä. Henrik haluaa tappaa saamelaiset Päivön halutessa ottaa heidät palkollisikseen. Käskyt alaisille menevät ristiin. Kun vangit on viety pois, alkaa retorisesti kiinnostavin kohta *Velisurmaajissa*: Henrikin ja Päivön väittely hallitsemisen filosofiasta, rajapolitiikasta sekä Kurjen päällikkösuvun tulevaisuudesta.

Kaikkien muiden paitsi veljesten poistuttua pirtistä Päivö esittää näkemyksensä Kurjen päällikkösuvun valta-alueen laajentamisesta *neuvoa antavan puhelajin* avulla. Veljeksistä nuorimman lähestymistapa hallitsemiseen on tasa-arvon ja reiluuden toteutuminen kaikkien osapuolten kesken. Päivö ehdottaa yllätysyökkäykseen osallistuneille hämäläisille omien maa-alueiden luovuttamista hänen hallitessaan heitä:

PÄIVÖ.

Miehet ovat oikeassa. Lapinkorven hämäläisillä on oikeus saada täydeksi omaisuudekseen miehenosa riistamaata ja vierretyt kaskimaat. - Anna sisaremme vaimoksi Aimolalle, Meltauksesta tuntuureihin saakka perustamme uuden kauppakunnan ja päämieheksi nuori lanko.
(VS, 87.)

Henrik taas on käytännöllinen ja realistinen hallitsemisen filosofiassaan. Hän ottaa päällikkösuvun poliittista tilannetta selittäessään heimopoliittisen tilanteen huomioon. Hän esittääkin aloituspuheenvuorossaan vetoaa Päivön järkeen selittämällä suvun heimopoliittisen tilanteen Päivölle:

HENRIK (*kuin lyötynä, kuin veljensä puolesta tuskaa tuntien.*)
[...]

Olet mieheksi tullut, sen näen. Et käskyyn taivu, toki järkeen taivu. [...] Me olemme uria aukoneet Ruijaa kohti. Mutta työ on kesken. Me elämme vihollismaassa, emme rauhan. Lännessä norjalaiset, jotka eivät tyydy verottamaan vain omia orjes-poikiansa, vaan himoitsevat lisäksi tämänpuolisia lapinmaita. Entä itätuulen puolella? Karjalaiset ja novgorodilaiset vaativat verotusoikeutta Kainuun mereen ja Pyhäjokeen saakka.
(VS, 89-90.)

Henrik korostaa vielä argumenttiaan vetoamalla Kurjen päällikkösuvun yhtenäisyyteen *neuvoa antavan puhelajin* avulla: “HENRIK. [...] Meidän on taisteltava, polvesta polveen. Ja tätä taistelua varten: yhden suvun hallittava, ei monen.” (VS, 90) Vaikka Päivön ehdotus Kurjen suvun vallan kasvattamisesta kauppasuhteiden avulla on tasa-arvoinen, Henrik näkee ehdotuksen epärealistisena teoksen tarinamaailman poliittisessä tilanteessa. Hän haluaa myös säilyttää Kurjen päällikkösuvun aseman hallitsevana päällikkösukuna.

Realistisuus korostuu jälleen Henrikin tarjoamissa vastaväitteissä Päivön idealistisille unelmille. Tällä kertaa päällikkö tukee väitettään korostamalla perinnettä: “HENRIK. Vaadit luonnottomia. Toiset osansa nälällä ja vaivalla, me osamme haavojemme tuskalla ja päällikkö-tahdollamme. Tämä on ollut tähän saakka kaikille pakko, ja se on vieläkin.” (VS, 90)

Henrikin jatkaessa nuorimman veljensä sättimistä, Niklas pääsee ääneen oltuaan pitkään vaiti. Hän luo lyyrillisillä sanavalinnoillaan mielikuvan Kurjen päällikkösuvun unelmasta:

NIKLAS
(*nousten, lähestyen*).

[...] (*Päivölle, innostuen*.) Se on semmoinen ajatus, että korkeampi nousee pirkkojen pojille honkahuone kuin on Turussa kirkko tai ylimmäisen papin linna. Sen seinät loistaa kristallilasista - - kuin majavan komisko kiiltävän jään alla. Ja katossa palavat illasta aamuun lamput kuin seulajaistähdet, ne paistavat kuin ilta-aurinko napamerellä jäävuoriin. Mutta tornissa - - sen linnan sadassa tornissa aamusta iltaan vankuu kupari ja vaski. Sillä yötöntä juhlaa siellä vietetään. Ja me pojat siellä tanssitaan koreitten maahiaistytärten kanssa, valkeaveristen ja punaveristen kanssa.
(VS, 91-92.)

Niklaksen retorisesti monipuolisin puhe näytelmässä sisältää kuvallisuutta sekä vertauksia kansantarustoon ja eläimiin. Preesensin käyttö on läsnä, minkä lisäksi kansantarustoon, luontoon ja eläimiin liittyvät sanat ovat Niklaksen retoriikassa esiintyviä *retorisia topoksia* koko näytelmän ajan. Sekä Henrik että Päivö ovat hetken ajan sukunsa unelman lumoissa, mutta kauneus ja yhteisymmärrys kestävät vain hetken. Kaunis unelma murtuu kuitenkin nopeasti kylmäkiskoisuuden edessä:

PÄIVÖ.
Ylpeä ajatus!
HENRIK.

Mutta - - sitä ennen on tehtävä selkäpuoli selväksi. Perä-Pohja on tallattava rautaisella korolla. Jokainen niska on taivutettava tai - - katkaistava. Verot on kiskottava orvaskettä myöten. Ja karjalaiset paiskattava Sodankylän taakse. Lienen oikeassa?
(VS, 93.)

Loukkaantuneena ja kiihkeänä Päivö syyttää vanhinta veljeään kauniin unelman murskaamisesta: “PÄIVÖ (*kiihkoisesti, tuskalla*.) Aatos on kaikista unista kaunein, siihen uskon. Mutta – miksi löitkään uskon tekoon ja voittoon! Taistelutapasi on väärä!” (VS, 93) Toinen väittelykierros lähtee käyntiin. Henrikin kylmä periksiantamattomuus palaa puheeseen: “HENRIK. Ei auta tässä melto sääli. Ken nälkään näantyy, se näantyköön, ken korpeen jää, se jääköön. Lujimmat jatkavat matkaa.” (VS, 93) Nuori päällikkö käyttää tässä tapauksessa *yleistystä* koskien voimakkaimman oikeutta elämään.

Päivö tarttuu viimeiseen oljenkorteensa tuodakseen Kurjen päällikkösuvun veljekset yhteen. Kun hän on ensin pyytänyt Henrikiltä kohteliaasti anoen lupaa esittää uusi pyyntönsä, Päivö selostaa viimeisen toimintasuunnitelmansa:

PÄIVÖ.

Anna Unarilla päällikkö-valta minulle. Takaan, että veron saat kantaa Lapin oikeuden mukaan. Ja - - karjalaisia vastaan en taistelemasta herkene. Otan mukaani erämaitten miehet. (*Puoliksi itsekseni.*) Vain sodassa voin sydämeni kuolettaa - -

HENRIK.

Minäkö heittäisin uhatuimmat riistakentät kapinoitsijoitten haltuun?
(VS, 94-95.)

Päivö hyödyntää taas *suostuttelevaa* puhelajia ajaessaan kahta tavoitetta samanaikaisesti: veronkannon jatkumista Lapin alueella sekä sotimista idässä asuvia karjalaisia vastaan. Päivön uusi toimintasuunnitelma kattaisi nykyisen heimopoliittisen tilanteen jatkumisen sekä se auttaisi omalta osaltaan Henrikin lähitulevaisuuden laajennussuunnitelmia.

Henrik ei kuitenkaan voi päästää irti ajatuksesta, että *hänen* riista-alueensa olisivat kapinaan lähteneen ryhmittymän hallussa. Päivö on nopea jatkamaan selitystään suunnitelman kannattavuudesta argumentoimalla uutta toimintasuunnitelmansa järkiperusteluilla. Miehen selityksen pohjalla on nähtävissä epätoivoisuutta veljesrauhan säilymisestä, kuten Päivön viimeinen suuri puhe väittelyssä osoittaa:

PÄIVÖ

(*yhä kiihkeämmin.*)

[...] Myönny, veljeni, ennen kuin on myöhäistä meille molemmille. Nyt vielä jaksan luopua - - itsensä Neitsyen suomasta ilosta, ainoastani. [...] Nyt seison tässä, usko, veljeni, nyt tuskien tarhassa seison - - minä yksinäinen poika ja halajan vain kuoleman haavaa - - isiemme suuren ajatuksen tähden. Viimeiseen hengenvetoon saakka sinua autan, jos nyt ymmärrät vaivatun mieleni - - viimeisen rukouksen - -
(VS, 95.)

Suvun päällikkö ei hyväksy tätäkään toimintasuunnitelmaa. Lopulta Henrikin viha kuohahtaa, mistä seuraa peruuttamattomien sanojen lausuminen. Paranteesiteksti kertoo monimutkaisesta tunteiden kamppailusta, joka kytee Henrikin sisällä. Lopulta viha saa kuitenkin voiton Henrikistä:

HENRIK

(*synkistyen; sokaistuen kamalasta vihasta, mutta ääni matalana; hitaasti, melkein käheästi.*)

Alan ymmärtää. Sinä suostutuskäärme! Olet sittenkin myrkyllisintä lajia. Minun puustani olet tiaista houkutelut - - viikosta viikkoon. Näen sydämesi pohjaan saakka. Kiitä jumalaasi, ettei jalkani kannan - - että inhoan nähdä veljesverta - - kotomme permannolla. Nyt himmene täältä, korea valhe.
(VS, 95-96.)

Pidän kiinnostavana Henrikin käyttämää eläinvertausta: Päivö on käärmeenä houkutellut tiaista Henrikin puusta viikkotolkulla. Tajuaako Henrik vihansa sokaisemana Päivön ja Raunin välillä kytevät tunteet? Eläinvertaus voi viitata siihen, mutta se voi viitata myös Henrikin hyväntahtoisuuden hyväksikäyttöön. Henrik ei enää anna Päivölle puheenvuoroa, vaan hän häätää nuorimman veljensä kotoa. Viimeinen sananvaihto nuorimman ja vanhimman veljeksensä välillä rikkoo heidän välinsä peruuttamattomasti:

HENRIK

(synkistyen; sokaistuen kamalasta vihasta, mutta ääni matalana; hitaasti, melkein kiihkeästi.) [...] (Päivön yrittäessä vastata.) Ei, älä sanaakaan haasta. Vaatteesi riisu, ovesta painu, kerjää orjalta repaleet, kerjurina kierrä ja einettä kynnyksillä anele. Hiljaa! Pane kieleksi lukkoon, älä nimeäsi missään mainitse.
Lähde - -
(VS, 96.)

Henrikin ja Päivön välien lopulliseksi tuhoksi koituu molempien henkilöihahmojen ehdottomuus ja periksiantamattomuus omia periaatteitaan koskien. Vaikka päällikkösuvun unelma tuo riitapukarit hetkeksi yhteisymmärryksen pöydän piiriin, periksiantamattomuus tuhoaa kauniin unelman ja veljesten välit. On kiinnostavaa huomata, että Aristoteleen mainitsemat puhelajit menevät aika lailla yksin yhden veljeksensä kanssa. Henrik käyttää omassa auktoriteetisessa päällikön asemassaan järkeen perustuvia puheenvuoroja. Hänellä ei ole pahemminkaan tunteisiin vetoavia puheita paitsi silloin, kun hän pyytää Päivöä perumaan sanansa päällikön asemassa annetuista käskyistä panttivankien vartijoille.

Niklaksen harvat puheenvuorot toisen näytöksen väittelytilanteessa edustavat *neuvoa antavaa* puhelajia. Niklaksen sisäkkäiskertomukset draamateoksen tarinamaailmasta ovat täynnä kuvailevaa kieltä, ja niin on hänen kuvauksensa suvun pitkäaikaisesta unelmasta. Niklas on rauhaa rakentava, mihin viittaa hänen asemansa riidan sovittelijana osapuolena (ja kolmannessa näytöksessä rauhanehtojen viestinviejänä). Niklas ei ota puolia väittelyssä eikä esimerkiksi ota kantaa heimopoliittisiin ongelmiin, mikä vahvistaa hänen asemaansa mahdollisimman neutraalina osapuolena.

Päivö osoittaa kaikista monipuolisimpia puheita hänen ja Henrikin välisessä väittelyssä. Hän vetoaa tuloksetta Henrikin tunteisiin puheellaan tavallisen kansan ja saamelaisten ahdingosta. Tunteisiin vetoavan *pathos*-puheen lisäksi hän hyödyntää myös järkeen vetoavaa *logos*-puhetta selittäessään näkemyksiään vanhimmalle veljelleen. Kauneudella on myös oma osansa puheessa, mihin Päivö vetoaa kuullessaan suvun unelmasta. Veljesrauhan sisältämä kauneus kuitenkin murtuu sekä Henrikin että Päivön ehdottomuuden vuoksi. Päivö syyttää Henrikiä kylmyydestä, mutta on Päivökin kylmä sanoissaan, kun väittely ei tuota tulosta.

Tragediaan tuo lisävireen se tosiseikka, että veljesten käyttämien retoristen vaikuttamiskeinojen hyödyntäminen ei loppujen lopuksi vaikuta näytelmän lopputulokseen: Kurjen päällikkösuvun veljekset lähtevät kolmanteen näytökseen sotajalalla. Taipumattomuus vie molemmat väittelyn osapuolet tuhon tielle, joka jatkuu näytelmän *traagiseen kliimaksiin* asti. Tuhon tie päättyy loppujen lopuksi veljessurmaan, johon ovat kaikki osallisia.

5. *Velisurmaajien* ekspressionistinen estetiikka

Viimeisessä analyysikappaleessani käsittelen *Velisurmaajien* ekspressionistista estetiikkaa, joka kattaa saksalaiselle ekspressionismille ja Haarlan soveltamalle ekspressionismille tyypilliset erityispiirteet. Analysoin draamateoksessa esiintyviä *subjektiivisen groteskiuden*, *mahtipontisen dialogin* sekä *ekspressionististen teemojen* yksityiskohtia.

Ensimmäiseksi analysoin kohdeteoksessani esiintyviä *subjektiivisen groteskiuden* yksityiskohtia. Estetiikan näkökulmasta ekspressionismi korostaa *groteskiutta* draamateoksen sisältäessä ahdistuksen ja tunnetilojen ääri-ilmioissa. *Groteskius* näkyy teoksessa pieninä dialogiosuuksina, joissa henkilöhahmojen psykologiset tunnetilat vaikuttavat tämän kehoon voimakkaasti ja negatiivisesti. Ahdistavuuden sanallistamiseen liittyy myös dialogin katkonaisuus, joka on saksalaisen ekspressionismin perua.

Toiseksi analyysikohteeksi otan *ekspressionististen teemojen* käsittelyn. Vertaan Haarlan tapaa käsitellä ekspressionistissa draamateoksissa yleisesti esiintyviä teemoja saksalaisiin innoituksiin verraten. Analyysini käsittelee kolmea ekspressionistista teemaa: vanhan ja uuden yhteiskuntajärjestyksen vastakkainasettelua, isän ja pojan välistä suhdetta sekä yhteisyyllisyyden tematiikkaa.

Haarla pitää tärkeänä vastavoimien esittämistä näyttämöllä, mikä luo draamateokseen erityistä dramatiikkaa. Hänen mukaansa vastavoimia voidaan havainnollistaa vastakohtaan 'jalon' ja 'alhaisen' avulla: "Teatteri ei synnytä koskaan innostuksen myrskyä eikä pakoita ajattelemaan, jos se edustaa totunnaisesti 'hyvää' ja 'paha'. [...] Runoteatterin eetillinen taistelu syntyy 'jalon' ja 'alhaisen' vastakohtasta." (Haarla 1928, 23.) Ajatus näkyy käytännössä *Velisurmaajien* Päivön ja Henrikin välisessä filosofisessa vastakkainasettelussa, kun on kysymys ihmisyksilöiden ja -yhteisöjen hallitsemisesta. Näen, ettei veljesten välillä ole kyse ainoastaan protagonistin ja antagonistin välisestä vastakkainasettelusta, vaan veljesten eroavaisuudet tuovat draamallista jännitettä sekä syvyyttä vastavoimien väliseen konfliktiin. Konfliktin traagiseen vireeseen liittyy myös ehdottomuus, jonka mainitsin aikaisemmassa analyysikappaleessani.

Ekspressionistisessa draamateoksessa on tärkeää esittää vastakohtaisuuksia, joista tärkeimmät ovat vanhan ja uuden yhteiskuntajärjestyksen sekä isän ja pojan jännitteinen suhde. Nämä kaksi kulkevat usein käsi kädessä, mikä näkyy myös Haarlan *Velisurmaajissa*. Lilja nimittää

vanhan ja uuden yhteiskuntajärjestyksen välistä kamppailua *sukupolvien väliseksi konfliktiksi*, jossa eri sukupolvet edustavat erilaisia arvojärjestelmiä. (Lilja 1979, 16-17)

Vanhaa yhteiskuntajärjestystä edustaa usein ekspressionistisen draamateoksen nuoren päähenkilön isä, joka edustaa idean inkarnaationa vanhaa yhteiskuntajärjestystä. Päähenkilö on usein perhepiirin poika, joka edustaa toiminnassaan vallankumouksellisia ajatuksia sekä uutta yhteiskuntajärjestystä. Haarlan *Velisurmaajien* kohdalla vanhan ja uuden yhteiskuntajärjestyksen välinen vastakkainasettelu saa Haarlan saksalaisia vaikutteita monipuolisemmat mittasuhteet.

Kolmantena ja viimeisenä analyysikohteenani käsittelen kohdeteostani osana suomalaista teatterihistoriaa. Pureudun kohdeteokseni esityshistoriaan ja niihin yksityiskohtiin, jotka tekevät teoksesta suomalaisen ekspressionismin draamateoksen. Nostan esille Haarlan ajatuksia teatterista sekä suomalaisesta teatterihistoriasta. Pyrin vastaamaan viimeisellä analyysikappaleella seuraavaan tutkimuskysymykseen: *Millainen kohdeteokseni on suomalaisena ekspressionistisena draamana, kun otan ohjauksen, lavastuksen ja vastaanoton huomioon?*

5.1. *Velisurmaajien* ekspressionistinen groteskius

Subjektiivinen groteskius näkyy *Velisurmaajissa* tilanteissa, joissa henkilöhahmot sanallistavat ahdistuksensa. Epämiellyttävä ja painostava tunne ilmaistaan usein lyhyin lausein, joissa huomio kiinnittyy sanottuihin sanoihin. Ukkolan (1978, 255) mukaan ekspressionistiset kaunokirjalliset teokset sisältävät pöyristyttävää ja irvokasta ainesta, joka herättää lukijassa vastenmielisyyttä. Oma näkemykseni on, että taidesuuntauksen *subjektiivinen groteskius* liittyy ahdistuksen kuvaamiseen kehollisuuden kautta.

Ensimmäinen sanallistettu traumaattinen kokemus ilmenee jo *Velisurmaajien* ensimmäisessä kohtauksessa. Rauni kertoo Johannalle traumaattisesta yöstä, jolloin Henrik ryösti ja raiskasi naisen. Paranteesitekstin mukaan Rauni ilmaisee traumaattisen kokemuksensa nopeasti: “RAUNI (*nopeasti*). [...] Taattoni sortui veljesi rinnalta karjalanmiesten keihääseen. Miten maksoi hän [Henrik] orvolle palkan? Tuli Sarren kotaan, jossa vieraana söi heraiset juustot ja ytimet, sai veronahat, lahjataljat ja seitapahtaan kunniaksi syötetyn hirvaan, sen kaiken sai.

Mutta hän, hän tuijotteli illan kuin saalista ilves. Ja yöllä ryösti, häpäisi pyhitetyn hirvaan, raiskasi neitse - -” (VS, 13)

Subjekttiivinen ahdistus voidaan sanallistaa myös siten, että ahdistava tunne vaikuttaa henkilöhahmon kehoon. Päivön kertoessa Raunille kokemastaan traumaattisesta ajasta vankityrmässä, mies ilmaisee ahdistuksensa kehollisena kokemuksena. Häpeä muuttuu ikään kuin elolliseksi entiteetiksi, joka satuttaa miestä: “PÄIVÖ (*jo kiihkeämmin*). [...] Sen tunnen ja näen - - sen kuitenkin - - miten häpeä syö, se syö rintaa ja kasvoja - - kuuletko, se jossain - - ytimiä nakertaa - - kuin pieni - - kuin pieni majava nuorta vesaa, myrkyllisin hampain - - eikä arpene haava, ei mikään taivu, ei mikään kasva - - siitä puremasta - -” (VS, 53)

Henkilöhahmojen kokemat negatiiviset tunteet heijastuvat usein tarinamaailman kauhuelementteihin. Häiriintyneessä mielentilassaan Päivö vertaa virtaa peikkojen silmiin: “PÄIVÖ (*tuskaisen katkerasti*). [...] Vielä tänään, äsken näin virrassa nielut kuin peikkojen silmät ja kiitävät kuplat kuin pienet aurinkoiset.” (VS, 54) Teoksessa yksinäisyys ja pelko sanallistetaan henkilöhahmon kehollisuuden sekä tarinamaailman kauhuelementtien kautta, kuten Päivön repliikki osoittaa.

Toisen näytöksen saamelaisten yllätyshyökkäyksestä selvinnyt Niklas kertoo maalailevaa ja *groteskia* kuvaa hyökkäyksen alkamisesta. Kurjen veljeksistä keskimmäinen aloittaa hänelle ominaiseen tapaan kertomuksen tarunhohtoisista keijavaisista, jotka muuttuvat hyökkääviksi saamelaissotilaiksi kerronnan edetessä:

NIKLAS

(*siirtyy Johannan luo penkille istumaan*).

Näin vuoren laidalla keijavaisten lauman. [...] Eivät olleet prinsessoita eivätkä taivahan enkeleitä. Riettaan ja Kalman enkeleitä ne olivat. [...] Ja maailma musteni: ampuivat ruttonuolet tuhansista jousista. Ukoniilit, pistokset, vaaksiaiset ja mustat matoset lensivät vuorelta alas ja hukkuivat jänkään, metsään ja halmemaille kauvas. Niin ne Manalan hämähäkit ja höyretyiset kuolemaa levittivät. Keväällä se nousee ruttona maasta eikä kasva pelto, porotokat sortuvat tautiin ja kalat pakenevat syviin vesiin.

(VS, 69-70.)

Ekspressionistisille draamateoksille on ominaista teoksen päähenkilön tunnekokemusten kuvaaminen monologiin avulla (Orsmaa 1976, 33). Haarlan käsittelyssä henkilöhahmojen tunnekokemuksia esitetään *Velisurmaajissa* pieninä dialogipätkinä, joihin yhdistyy nopea puhenopeus ja kiihkeys. Yksi väkivaltaista *groteskiutta* ilmentävä monologi kuuluu Sarrelle, joka kertoo ylenkatseelliselle Henrikille saamelaisten sotilaallisesta mahdista:

SARRE.

Teillä on nyrkki ja säilä, meillä on enemmän: salanuolet ja ruttonuolet, miehiä

hukuttavat vuomat ja aapat, on pimeä tunturin yöpuoli, joka vie miehiltäsi järjen päästä, ja tuntuereiden lomassa: kuolemankuiluja. On järvisämme pohjattomat saivovedet, joihin uppoo vihamiehen ruumis ja sielu. Etkö pelkää?
(VS, 84.)

Subjekttiivinen groteskius ilmenee *Velisurmaajissa* lyhyinä ja katkeilevina puheenvuoroina, joissa henkilöihahmon kokema ahdistuneisuus sanallistetaan. Nämä puheenvuorot sanallistetaan usein kauhuelementein, joihin liittyvät kehollisuus ja väkivaltaiset kielikuvat. Dialogin esittäminen pieninä ja kärkeinä lauseina on perua saksalaiselle ekspressionismille, jossa henkilöihahmon ajatukset ja tunnekokemukset sanallistetaan lyhyin ja purkauksenomaisin lausein (Orsmaa 1976, 34). *Groteskius* esitetään taiteellisella ja runollisella tavalla, joka ei mässäile kauhun ja väkivaltaisuuden yksityiskohdilla.

5.2. Haarlan hyödyntämät ekspressionistiset teemat

Kurjen päällikkösuvun edustama perhedynamiikka eroaa saksalaisen ekspressionismin esittämästä perhedynamiikasta. Liljan (1979, 16) mukaan ekspressionistinen sankari taistelee vallitsevaa arvojärjestelmää vastaan, mihin liittyy sukupolvien välinen vastakkainasettelu. Nuori henkilöihahmo edustaa uutta yhteiskuntajärjestystä vanhemman edustaessa vanhaa yhteiskuntajärjestystä. Nämä aatteellisen vastakkainasettelun osatekijät kulmineituvat yhden perhepiirin sisällä vallitsevaan isän ja pojan suhteeseen. *Velisurmaajien* aatteellista konfliktia ei käyda biologisen isän ja pojan välillä, vaan vanhimman ja nuorimman veljen välillä.

Liljan korostaa ekspressionistisen draamateoksen henkilöihahmojen pääasiallinen funktio on toimia edustamiensa ideoiden inkarnaatioina (Lilja 1979, 17). Haarlan tuotannossa henkilöihahmojen inkarnoituminen edustamukseen ideoksi näkyy selvimmin *Lemmin pojassa*, jossa Lemminkäinen edustaa hyvyyttä Jeesuksen ilosanoman levittäjänä ja hänen vastustajansa Apso edustaa ihmiskunnan kaikkea pahuutta. Lilja väittää omassa tulkinnassaan saamelaitietäjä Jantukan olevan pahuuden edustajan funktio, mutta oma tulkintani mieltää Jantukan oman heimonsa parasta ajattelevaksi johtajaksi (Lilja 1979, 125).

Vanhan ja uuden yhteiskuntajärjestyksen tematiikka toimii kohdeteokseni taustalla, vaikka kyseistä vastakkainasettelua ei erikseen alleviivata henkilöihahmojen välisessä dialogissa. Näen kyseisen tematiikan toimivan sekä Liljan esittämän sankaruuden tematiikan sekä vanhan ja uuden yhteiskuntajärjestyksen välisessä vastakkainasettelussa. Liljan (1979, 124)

mukaan Henrikin ja Päivön vastakkainasettelu perustuu heidän edustamiinsa erilaisiin sankarikäsityksiin. Vanhin veljeksistä edustaa Liljan käsitteellistämänä *perinteistä sankarikäsitystä*, joka korostaa voittoja taistelukentällä. Näin ollen Henrik voi Liljan mukaan alistaa toiset valtansa alle (Lilja 1979, 124). Päivö taas edustaa Liljan mukaan *uutta sankarikäsitystä*, joka lähenee hänen mielestään *Lemmin pojan* Lemminkäisen edustamaa uutta ekspressionistista sankaruuskäsitystä. (Lilja 1979, 124)

Lilja korostaa *Lemmin poika* -näytelmän analyysissään sitä, että Lemminkäinen kertoo teoksessa Jeesuksen ihmeteoista (käyttämällä nimeä Kiesus). Liljan (1979, 82) mukaan Lemminkäinen opettaa Pohjolan väelle Jeesuksesta seuraavaa: hän koki marttyyrikuoleman ristillä, koska hän oli muiden yläpuolella. Liljan tulkinnan valossa ekspressionistinen sankarikäsitys tarkoittaa uhrautumista “lauman” puolesta, koska ekspressionistinen sankari “[...] on lauman yläpuolella” (Lilja 1979, 82.)

Liljan näkemys ekspressionistisesta sankarista on itselleni vieras, koska juuri Liljan sanoin ilmaistu näkemys ekspressionistisesta sankarista uhraamansa “lauman” yläpuolella ei ole tullut vastaan kohtaamassani tutkimuskirjallisuudessa. Kyseinen näkökulma ei toimi, koska Päivö ei osoita *hybriksessään* olevansa yhteiskunnan huono-osaisten yläpuolella. Nuorukaisen *hybris* kumpuaa kaltoinkohtelusta sekä ehdottomuudesta.

Toinen tärkeä ekspressionistinen teema on isän ja pojan välinen suhde, jota Haarla käsittelee saksalaisia esikuviaan monipuolisemmin. Isän ja pojan välisen suhteen soveltaminen *Velisurmaajiin* on teema, joka on mielestäni Haarlan hyödyntämistä teemoista monipuolisin. Kohdeteokseni isän ja pojan välinen vastakkainasettelu tapahtuu vanhimman ja nuorimman veljen välillä, ei biologisen isän ja pojan välillä.

Velisurmaajissa vanhaa ja perinteistä yhteiskuntajärjestystä edustavat Kurjen päällikkösuvun patriarkka Mathias Kurki sekä hänen vanhin poikansa Henrik. Huomioitavaa Kurjen päällikkösuvun entisessä ja nykyisessä päällikössä on se, että he edustavat vanhaa yhteiskuntajärjestystä *eri tavoin*. Mathias on ottanut suvussa roolin neuvoa antavana viisaana vanhuksena, mistä osoittaa hänen huomautuksensa mantelinperijälleen: “MATHIAS (kääntyen oikealla, Henrikille.) Jos lie tämän päivän tuomioissa neuvoa tarpeen, muistanet, en taattojen tietoja salaa.” (VS, 34.)

Päällikkösuvun isähahmona Mathias Kurki ei itse edusta vanhaa yhteiskuntajärjestystä armottomuudessaan, vaan pyrkii saksalaisesta ekspressionismista poiketen ajamaan rauhaa poikiensa välille. Mathias Kurki toimii auktoriteetin ja perinteiden inkarnaationa näytelmässä, jossa hänen poikansa rikkovat suvun yhteneväisyyden.

Saksalaisen ekspressionismin draamateoksissa isän ja pojan välinen konflikti kärjistyy usein isähahmon murhaan, mutta Haarlan draamateosten kohdalla isää ei murhata (Lilja 1979, 147)⁶. Samassa kappaleessa Lilja (1979, 147) painottaa isäkonfliktin olevan yleinen motiivi suurimmassa osassa Haarlan draamateoksia. *Velisurmaajien* kohdalla isän ja pojan välinen vastakkainasettelu ei tapahdu kirjaimellisesti biologisen isän ja pojan välillä, vaan vanhimman ja nuorimman veljen välillä.

Päivö edustaa uutta yhteiskuntajärjestystä peräänkuuluttamansa yhteiskunnallisen tasa-arvon, armollisuuden ja reiluuden painotuksien vuoksi. Hän tarjoaa täyden vastapainon Henrikin armottomalle ja kylmän loogiselle hallitsemistavalle. Päivö unelmoi tasa-arvoisemmasta yhteiskunnasta, joka traagisesti jää toteutumatta *Velisurmaajien* tarinamaailmassa. Hän on unelmoiva tahtoihminen, joka on Haarlan tuotannolle ominainen päähenkilötyyppi.

Liljan tulkinnan korostaessa veljesten sankaruuden representaatioita, oma tulkintani keskittyy maanläheisempiin yksityiskohtiin: hallitsemisen filosofiaan ja toimintatapojen eroavaisuuksiin. Henrik edustaa vanhaa, kylmällä logiikalla ja voimalla käytävää hallitsemistapaa, kun taas Päivö korostaa ekspressionistisena sankarina yhteiskunnallisen tasa-arvon ja reiluuden toteutumista. Veljekset toimivat toistensa vastinpareina, toisiaan rakastavina ja vihaavina veljeksinä. Jyrkät vastakohtat ovat tunnusomaisia ekspressionistiselle draamalle⁷, mistä Haarla on luonut *Velisurmaajiin* voimakasta dramatiikkaa traagisuuden lisäksi.

Sankarikeskeisyys on ekspressionistiselle näytelmälle tunnusomainen piirre (Lilja 1979, 18). Sankaruus on osa Henrikin ja Päivön henkilökuvia, mutta veljekset eivät ole ainoastaan oman sankaruutensa muotteja. Henrik on voittanut taisteluita ja Päivö unelmoi tasa-arvoisemmasta yhteiskunnasta, mutta he molemmat ovat Liljan tulkinnan asettamia sankaruuden muotteja monipuolisimpia henkilöähahmoja. Päivö hylkää satutetun ylpeytensä vuoksi Henrikin rauhanehdot, mutta Niklas mainitsee Henrikin rakastavan veljeään välirikon jälkeenkin:

NIKLAS.

[...]

Hän [Henrik] jätti tien ylämaihin auki, vaikka olisi voinut katkaista jokaisen tolan. Mitä varten? Hän kauhistuu veljessurmaa. (*Hiljaisesti.*) Hän rakastaa veljeänsä. "Minä vihaan ja rakastan", mumisi hän eilen illalla itsekseen, ja hänen leukansa tärähti.

(VS, 127.)

⁶ Haarlan tuotannon kyseistä yksityiskohtaa käsitellessään Lilja pohtii isänmurhan puuttumisen liittyvän sovinnaisuussyihin (Ks. Lilja 1979, 147).

⁷ Ks. Lilja 1979, 18.

Lilja mainitsee *yhteissyyllisyyden* olevan ekspressionistisia draamateoksia yhdistävä motiivi: “Ekspressionismin pääteemojahan oli syyllisyyden universaalisuus.” (Lilja 1979, 126.) Hän vielä täsmentää, että ekspressionistit näkivät ihmisen “[...] menneisyytensä, erityisesti lapsuusajan tuotteina, ja tapahtuneisiin rikoksiin olivat syyllisiä kaikki.” (Lilja 1979, 126.) Mielestäni *yhteissyyllisyys* näkyy Päivön *hybriksessä* kieltäytyä Henrikin ankarista rauhanehdoista: Päivö on omalta osaltaan syyllinen sotatilanteen kärjistymiseen, mutta on Henrik omalta osaltaan syyllinen Päivön ehdottomuuteen nuorimman veljen kaltoinkohtelun vuoksi.

Yhteissyyllisyyden teemaan viitataan selvästi draamateoksen viimeisissä vuorosanoissa. Päivön annettua henkensä Raunin ja Sarren puolesta, Henrik ja Niklas surevat tapahtunutta veljessurmaa. Murhenäytelmän viimeisinä vuorosanoina kaikuvat Niklaksen vuorosanat, joissa julistetaan kaikkien syyllisyyttä traagisista tapahtumista:

NIKLAS
(*ulkoa, kaikuvalla äänellä.*)

Meissä kaikissa on syy!

KAIKU
(*vastaa kaukaa vaaralta.*)

Kaikissa syy - - -
(VS, 144.)

Haarla hyödyntää saksalaisessa ekspressionismissa toistuvia teemoja muunneltuina ja korostettuina kohdeteoksessani. Vanhan ja uuden yhteiskuntajärjestelmän vastakkainasettelu sekä perhedynamiikan moniulotteisuus tekevät *Velisurmaajista* monipuolisen kokonaisuuden saksalaista ja suomalaista ekspressionismia. *Yhteissyyllisyyden* tematiikka taas yhdistyy teoksen päämotiiviin: veljien välinen vastakkainasettelu johtaa veljessurmaan, johon kaikki syyllisiä.

Haarla käyttää vastavoimien välistä vastakkainasettelua ja oman teatteri-ilmaisunsa painopisteitä luodessaan monipuolisen kokonaisuuden tragediaa ja ekspressionismia. Ekspressionistiseen estetiikkaan kuuluu myös laaja retorinen ulottuvuus aina subjektiivisuuden *groteskeista* yksityiskohdista teemojen monipuolisuuteen asti. Seuraavaksi käsittelen *Velisurmaajien* asemaa osana suomalaista teatterihistoriaa.

5.3. *Velisurmaajat* suomalaisena ekspressionistisena draamana

Orsmaan (1976, 215) mukaan ekspressionismi toi 1920-luvun suomalaiseen teatteri-ilmaisuun rytmikkäitä joukkokohtauksia, tyylliteltyjä puhekuorojaksoja ja pitkiä, purkauksellisia monologeja. Joukkokohtauksia esiintyy erityisesti Haarlan draamateoksissa *Lemmin poika* ja *Synti*, mutta *Velisurmaajista* joukkokohtaukset ovat suurilta osin kadonneet. Ainoa joukkokohtaukseksi luokiteltava kohtaus on nähtävissä toisessa näytöksessä, jossa henkilöhahmo yksi toisensa jälkeen saapuu näyttämölle käsittelemään saamelaisten yllätyshyökkäystä ja sen jälkipuintia. Kurjen päällikkösuvun koko perhe on koolla, minkä lisäksi Juhani Aimola ja Sarre käyvät vuorollaan paikan päällä.

Velisurmaajien kieli tyyllittely koskee mahtipontisuuden lisäksi myös dialogin lyyrillisiä kohtia. Haarlan draamateos sisältää mahtipontisen dialogin lisäksi myös lyyrisiä dialogipätkiä, jotka yhdistyvät henkilöhahmon tuntemiin positiivisiin ja negatiivisiin tunteisiin. Tarinamaailma näyttää synkältä ja pelottavalta henkilöhahmon ollessa surullinen, tarinamaailma näyttää kauniilta henkilöhahmon ollessa iloinen.

Velisurmaajia esitettiin syksyllä 1926 ainoastaan kaksi kertaa: ensimmäisen kerran Helsingissä Suomen Kansallisteatterissa ja toisen kerran Turun Suomalaisessa Teatterissa. (Orsmaa 1976, 242) 1930-luvulla Kansallisteatteri esitti Haarlan sekä Kivimaan näytelmiä, mutta saksalaisten näytelmäkirjailijoiden ekspressionistiset draamateokset jäivät esittämättä (Seppälä & Tanskanen 2010, 174). *Velisurmaajien* ohjauksesta vastasi Kansallisteatterin Pekka Alpo, vaikka Haarla oli kirjoituksillaan hyökännyt Kansallisteatterin johtoa vastaan. (Paavolainen, Taideyliopiston teatterikorkeakoulun julkaisusarja 53, [4.3Ohjelmistot — perinteet ja uusi aika – Suomen teatterihistoria \(teak.fi\)](#), viitattu 30.3.2024)

Ekspressionististen näytelmien toteutuksissa näyttämökuva rakennettiin usein maalaukselliseksi. Näyttämökuvan kaksiulotteisuus näkyi lavastuksen vastakohtaisuuksissa, jotka heijastivat ekspressionistista kuvataidetta: pelkistettyjä muotoja, jopa *groteskia* tyyllittelyä sekä valon ja varjon kontrastisuutta. ([Uutta, tuntematonta, unelmaa \(teatterimuseo.fi\)](#), viitattu 23.3.2024) Maalauksellinen lavastus on erilainen kuin miten ekspressionistiset näytelmät tyypillisesti lavastettiin korostamalla vinoja seinäpintoja, valon ja varjon kontrasteja sekä keskenään jännitteisiä värejä, joilla korostettiin ahdistavaa tunnelmaa (Seppälä & Tanskanen 2010, 171).

Kolmiulotteisuuden elementtejä esiintyi ekspressionistisessa lavastuksessa siten, että joukkokohtauksissa käytettiin korotettuja tasoja ja portaita. ([Uutta, tuntematonta, unelmaa \(teatterimuseo.fi\)](#), viitattu 23.3.2024) Tasojen hyödyntäminen näkyy käytännössä *Velisurmaajien* kolmannen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa, jossa Jantukan arvoasemaa saamelaisten keskuudessa korostetaan paranteesitekstin avulla: “*Jantukka istuu keskimmaisella, suurimmalla kivellä ja hänen oikealla puolellaan oleva kivi on tyhjä.*” (VS, 101)

Teatterimuseon verkkonäyttely *Uutta, tuntematonta, unelmaa – lavastustaiteen modernismi sotien välisessä Suomessa* mainitsee *Velisurmaajien* lavastuksen olleen mielikuvituksellinen. Näyttelyn esittelytekstin mukaan Haarla ohjeisti *Velisurmaajien* lavastuksen seuraavan kansantieteellistä realismia, mutta lavastaja Matti Warénin lavastus kallistui vahvaan tyyllittelyyn. ([Uutta, tuntematonta, unelmaa \(teatterimuseo.fi\)](#), viitattu 23.3.2024)

Haarlan *Velisurmaajien* vastaanottohistoriassa korostuu dialogin onnistuminen ja elävöittäminen, paremmin kuin miehen aikaisemmissä draamateoksissa, minkä lisäksi aihe ja ihmiskuvaus palvelevat draamateoksen runollista vaikutusta (Kalemaa 2012, 106).

Teatterikatsojat ja aikalaislukijat näkivät *Velisurmaajissa* niin Raamatun Kainin ja Abelin – tarinan uudelleentulkinnan ja kommentin vuoden 1918 sisällissotaan. (Kalemaa 2012, 106)

Haarla korostaa Eino Leinin draamatuotantoa käsittelevässä artikkelissaan *suomalaisuutta* osana Leinin draamateoksia. Hän yhdistää Leinin *Lalli* -näytelmän (1890) nimikkohenkilö Lallin yksilöllisyyden ns. “suomalaisen heimon” käsitteeseen. Haarla korostaa Lallin henkilöhaahmon olevan yhteydessä ns. “suomalaisesta rotuhenkä”, josta hän mainitsee seuraavaa:

[...]
Rotuhengestä syntyy yksilöllisyys, joka sisällyttää itseensä sen syvimmat elämänarvot ja ominaisimmat piirteet. Lallin yksilökohtalossa elää mukana rotu. Tämä kärsii tappion Lallin sortuessa, mutta voittaa todistuksensa sisäiselle luomis- ja elämänvoimalleen.
(Haarla 1928, 149.)

Velisurmaajien kohdalla yksilön ja heimon välinen suhde on vahvasti läsnä: Päivö joutuu yksilöllisen vakaumuksensa ja sukunsa odotusten ristituleen. Hän asettaa tavoitteensa yhteiskunnallisesta tasa-arvosta sukunsa edelle. Draamateoksen merkittävin ristiriita yksilön ja heimon välillä syntyy Sarren sisällä teoksen kolmannessa näytöksessä, kun hänen on uhrattava lapsenlapsenlapsensa heimonsa tulevaisuuden puolesta. Heimoajattelun korostumisen kertoo draamateoksen historiallisuudesta: heimon tai suvun etu asetetaan

yksilöllisten tavoitteiden edelle. Päivö on tästä poikkeus, mutta hänen tavoitteensa jää saavuttamatta.

Yksilön ja heimon välinen suhde näyttäytyy Jantukan argumentaatiossa tietäjän evätessä saamelaisten sotilaallisen avun. Päivön huomio on keskittynyt liiaksi perhepiirinsä riitatilanteeseen johtaakseen sotajoukkonsa puolustustaistelua. Päivön sotajoukkojen turmioksi koituu päällikkösuvun kuopuksen uuden perheen hajoaminen sekä vanhoista kaunoista kumpuava veriteko, mikä hajottaa nuoren pirkkalaispäällikön sotajoukot.

Liljan mukaan (1979, 125) suomalaisissa ekspressionistisissä draamateoksissa uutta ihmisyttä edustava sankari rinnastetaan usein Jeesukseen ekspressionistisena *topoksena*. Päivö tekee dialogissaan parikin raamatullista viittausta, joista selkein vertaa hänen tekemäänsä työtä Jeesuksen uudistustyöhön: ”PÄIVÖ (*väsyneesti, tuskalla*). Sarre, joka tuulesta he tulevat. Tämän punaisen viitan he tahtovat hartioiltani riistää ja heittää arpaa - - ainoasta onnestani.“ (VS, 12)⁸

Orsmaan (1976, 75-76) mukaan Haarla ja Olsson kiinnostuivat Leinon “pyhän draaman” ajatuksen peräänkuuluttamasta “tyylinäyttämöstä”, joka “[--] perustui tilan kolmiulotteiseen jäsentämiseen, puhekuoroihin ja valojen sekä ääniefektien käyttämiseen.” Orsmaa pitää suomalaisen ekspressionismin suurimpina paradokseina sitä, että kansanrunouden aiheet yhdistettiin teatteri-ilmaisuun, joka oli vahvasti sidoksissa teollistuneeseen saksalaiseen yhteiskuntaan (Orsmaa 1976, 76.) Kyseisessä paradoksissa näen yhdistyvän suomalaiselle kulttuurille Kalevalasta tai historiasta tuttu aihe ja ekspressionistisen näyttämökuvan speaktaakkelisuus. Suomalaiset ja saksalaiset vaikutteet yhdistyvät moniulotteiseksi kokonaisuudeksi Haarlan *Velisurmaajissa*.

Mielestäni Haarlan draamatuotannon muuttuneen monipuolisempaan suuntaan 1920-luvun kuluessa. *Lemmin pojan* saksalaisen ekspressionismin teatteri-ilmaisusta ja *Synnin* idealistisista tunnelmista on tultu *Velisurmaajiin*, jossa dialogin hienovaraisuus, lyyrillisuus ja henkilöhahmojen moniulotteisuus korostuvat. Yksinkertaisista lähtökohdista ponnistanut Haarlan teatteri-ilmaisu on kiteytynyt monien vaikutteiden monipuoliseksi synteetiksi: *Velisurmaajien* teatteri-ilmaisun esimerkiksi!

⁸ Raamatullinen viittaus viittaa Kristuksen ristiinnaulitsemiseen, jonka aikana roomalaiset sotilaat heittävät arpaa Jeesuksen vaatteista (Ks. Matt. 27:35).

6. Päätäntö

Tutkin pro gradu –tutkielmassani Lauri Haarlan *Velisurmaajissa* esiintyvää tragedian, ekspressionismin ja historiallisuuden yksityiskohtia. Lähiluennan avulla analysoin kohdeteostani poetiikan, retoriikan ja estetiikan tutkimusnäkökulmista käsin tehden *lajiteoreettista* kirjallisuudentutkimusta. Pyrin tutkielmallani vastaamaan seuraavaan tutkimuskysymykseen: *Miten murhenäytelmän ekspressionistisuus, historiallisuus ja suomalaisuus rakentuvat Lauri Haarlan Velisurmaajissa?*

Poetiikan analyysikappaleessani käsittelin kohdeteoksessani esiintyvää klassisen ja modernin tragedian ilmenemismuotoja. Oman osionsa analyysistä sai myös Päivön henkilöahmo käsitellessäni häntä tragedian sankarina. Analyysiin nojaten voin todeta, että kohdeteoksessani on ensinnäkin klassisen tragedian yksityiskohtia: *ennakointia, ekspositiota ja takaumia, traagisia erehdyksiä ja traagisia tunnistamisia*. Yleensä vain päähenkilölle omistettuja *traagisen erehdyksen ja traagisen tunnistamisen* yksityiskohtia esiintyy sekä Sarrella että Päivöllä, mikä tuo *Velisurmaajiin* monipuolisuutta.

Modernia tragediakäsitystä edustavat taas ekspressionismiin liittyvät tyyllilliset yksityiskohdat, joista erityisesti uninäkyjen toistuva motiivi korostuu. Esittämisen sijasta henkilöahmot kertovat sisäkkäiskertomuksia, jotka antavat lisätietoa muista henkilöahmoista ja näytelmän fiktiivistä tarinamaailmaa. Ekspressionistisen draamateoksen tunnuspiirteisiin liittyy näytelmän *sosiaalinen julistuksellisuus*, joka korostaa vasemmistolaisuutta. Vasemmistolaisuutta korostetaan modernin tragedian vallankumouksellisuuden taustavireellä, joka yhdistää *sosiaalisen julistuksellisuuden* kommenttiin vuoden 1918 sisällissotaan.

Ekspressionistiseksi sankariksi nouseva Päivön edustaa sekä klassisen että modernin tragediasankarin piirteitä. Ensimmäisessä näytöksessä päällikkösuvun kuopus tunnistaa tekemättömyytensä hänelle asetettuihin odotuksiin nähden, minkä jälkeen Päivö ottaa aktiivisempaa roolia tarinassa. Päivö vastustaa Henrikin hirmuhallitsijan otteita, ottaa yhteiskunnan huono-osaiset johdettavakseen ja yrittää saavuttaa yhteiskunnallisen tasa-arvon vallankumouksen avulla. Nuorukaisen satutettu ylpeys tulee kuitenkin tasa-arvon ja uuden perheonnen väliin Päivön kieltäytyessä Henrikin rauhanehdoista. Lopulta Päivö uhraa itsensä

marttyyrin tavoin, muttei koe tragedian sankarin asemassaan täydellisen tyhjyyden tunnetta. Rauni antaa rakastamalleen miehelle tukensa tämän marttyyrikuoleman edessä.

Retoriikan analyysikappaleessani käsittelin kohdeteosta Aarne Kinnusen *draaman kertojan* käsitteen sekä klassisen ja modernin retoriikan tutkimusnäkökulmien avulla. Ensiksi analysoin kohdeteoksen paranteesikatkelmissa esiintyvää *draaman kertojan* toimintaa, jonka avulla kerrotaan teoksen tarinamaailmasta. Sitten analysoin teoksen dialogiosuoksissa esiintyviä lyyrillisyyden yksityiskohtia W.B. Worthenin *runollisen teatterin retoriikka* - tutkimusnäkökulman avulla. Klassista retoriikkaa tutkielmassani edusti Aristoteleen *Retoriikka* -teoksen retoristen vaikuttamiskeinojen soveltaminen.

Draaman kertoja kertoo draamateoksen tarinamaailmasta paranteesitekstien avulla. Hän kuvailee tarinamaailmaa lavastuksesta käsin, mikä luo merkityksiä Kurjen päällikkösuvun asemasta. Paranteesitekstien avulla korostetaan henkilöahmolle tärkeitä tapahtumia, kuten Päivön voittoa saamelaisista sekä Jantukan auktoriteettiasemaa saamelaisten kokouksessa. Dialogiin yhteydessä käytetyt paranteesitekstit antavat lisäkontekstia henkilöhahmojen välisiin suhteisiin sekä puhumisen tapaan.

Draamateoksena *Velisurmaajat* sisältää monipuolisuutta myös retoriikan saralla. Henrikin, Niklaksen ja Päivön hyödyntämät retoriset vaikuttamiskeinot menevät yhteen miesten luonteiden kanssa. Dialogin lyyrillisuus liittyy taas näyttämön ulkopuolisen maailman kuvaamiseen, tällä kertaa positiivisten merkitysten avulla. Tarinamaailmaa käytetään draamateoksessa siis sekä positiivisten että negatiivisten tunteiden ilmaisun tukena.

Estetiikan analyysikappaleessani käsittelin kohdeteoksen ekspressionistista estetiikkaa keskittyen *subjektiiviseen groteskiuteen*, ekspressionististen teemojen monipuoliseen käyttöön sekä teoksen asemaan suomalaisessa teatterihistoriassa. *Groteskius* liittyy henkilöahmon kokeman ahdistuksen ilmaisemiseen kauhuelementein, joiden yhteydessä hyödynnetään kehollisuutta ja väkivaltaisuutta.

Velisurmaajia voidaan pitää suomalaisena ekspressionistisena draamana kolmen yksityiskohdan perusteella: draamateos edustaa Haarlan painottamia teatteri-ilmaisun yksityiskohtia, sen aihe kertoo omasta kirjoitusajankohdastaan sekä sen henkilöahmot ovat edustamiensa ideoiden inkarnaatiota monipuolisuuden lisäksi. *Velisurmaajien* henkilöahmoilla on kuitenkin enemmän psykologista syvyyttä kuin mitä ekspressionistisessä draamakirjallisuudessa yleensä.

Teoksen vastaanottohistoria kertoo *Velisurmaajien* onnistumisesta dialogin luonnollisuuden ja näyttämökokonaisuuden osalta ainoastaan kahdesta esityksestä huolimatta.

Kansallisteatterin lavalla esitetyn näytelmän näyttämökuvaus tekee pesäeroa saksalaiseen ekspressionismiin siten, että *Velisurmaajien* lavastus on maalauksellinen ja tyyllitelty.

Saksalaisen ekspressionismin draamateosten lavasteet taas sisälsivät kontrastisuutta, jolla lisättiin ahdistavaa vaikutusta. Kohdeteokseni ahdistavuus on siirretty lavastuksesta sanoihin ja esitettäviin tunnekokemuksiin, mikä nostaa käytetyn kielen parrasvaloihin.

Analyysini pohjalta voin todeta, että Haarlan *Velisurmaajat* omaa tutkimusnäkökulmieni valossa monipuolisuutta niin ekspressionististen teemojen, retoriikan monipuolisuuteen sekä klassisen ja modernin tragedian yksityiskohtien vuoksi. Poetiikan ja retoriikan tutkimusnäkökulmissa yhdistyy vanha ja uusi draamallinen esitystapa, mikä luo teokseen entisestään monipuolisuutta. Estetiikan tutkimusnäkökulmassa monipuolisuus ilmenee *groteskien* yksityiskohtien runsaudessa sekä ekspressionististen teemojen soveltamisessa.

Tragediana Haarlan *Velisurmaajat* on moniulotteinen kokonaisuus klassista ja modernia tragediaa: näytelmän keskushenkilöt ovat aatelisen päällikkösuvun jäseniä. Päällikkösuku hajoo koko ajan kärjistyvien erimielisyyksien seurauksena. *Traagisen erehdyksen* ja *traagisen tunnistamisen* elementit eivät esiinny ainoastaan Päivön toiminnassa, vaan Sarre saa kyseisistä elementeistä oman osansa.

Draamateoksena *Velisurmaajat* on sekä klassisen että modernin teatteri-ilmaisun synteesi. Teoksessa yhdistyvät klassisen ja modernin tragedian yksityiskohdat, monenlaiset vastavoimat luomassa teokseen dramatiikkaa sekä dialogin monipuolisuus. Ekspressionistiset teemat muotoutuvat Haarlan *Velisurmaajissa* näytelmäkirjailijan aikaisempia draamateoksia monipuolisemmiksi osatekijöiksi murhenäytelmään, joka yhdistää vanhaa ja uutta, suomalaisia ja saksalaisia vaikutteita!

Pro gradu –tutkielman kirjoittaminen on ollut antoisa oppimis- ja kirjoittamisprosessi. Opinnäytetyö on tarjonnut kirjoittajalleen mahdollisuuden syventää tietoutta suomalaisesta tragediakirjallisuudesta sekä saksalaisesta ja suomalaisesta ekspressionismista. Aluksi suunnittelin tutkivani teosta kokonaistaideteoksen taiteenfilosofisen ajatuksen näkövinkkelistä, mutta kirjoittamisprosessin aikana päädyin ottamaan myös kohdeteoksen vastaanottohistorian sekä draamateoksen esitettävyyden osaksi analyysiä. *Velisurmaajista* esityshistoriasta oli haastavampi etsiä esitystietoja kuin Haarlan muista näytelmistä, mutta löysin kuitenkin tarvitsemani tiedot. Tragediakirjallisuuden teoreettinen ja temaattinen tuntemus on myös kasvanut kirjoittamisen myötä.

Haarlan *Velisurmaajista* on mahdollista tehdä jatkotutkimusta. Teoksen naishahmojen representaatioon voi syventyä, minkä lisäksi draamateosta voi analysoida yhteydessä Haarlan muuhun tuotantoon. Esimerkiksi marxilaisuuden representaatio Haarlan ekspressionistissa näytelmissä voisi olla hedelmällinen tutkimusaihe. Saksalaisen ekspressionismin vaikutusta suomalaiseen kirjallisuuteen voisi analysoida monesta näkökulmasta, erityisesti saksalaisen ekspressionismin ilmeneminen Arvi Kivimaan ekspressionistisissa draamateoksissa. Kokonaistaideteoksen taiteenfilosofisen ajatuksen toteutumista *Velisurmaajissa* on myös mahdollinen jatkotutkimuksen kohde.

Pro gradu –tutkielmani tarjoaa suomalaiseen kirjallisuudentutkimukseen suurimmaksi osaksi tuntemattoman draamakirjallisuuden lajityypin lajiteoreettista tutkimusta. Suomalaisen tragedia voi olla hedelmällinen maa tulevalle lajiteoreettiselle tutkimukselle. Kyseisen tutkimussuunnan alueella voidaan tehdä lisätutkimusta esimerkiksi Eino Leinon Kalevala-aiheisista näytelmistä, erityisesti näytelmistä *Sota valosta* ja *Karjalan kuningas*.

Lähteet

Tutkimuskohde

Haarla, Lauri 1927. *Velisurmaajat. Murhenäytelmä*. [= VS]. Helsinki: Otava.

Tutkimuskirjallisuus

Aristoteles 1997. *Osa IX Retoriikka ja Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti, Juha Sihvola & Päivi Myllykoski. Tampere: Gaudeamus Kirja

Baldick, Chris 2008. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. (3rd edition) Oxford: Oxford University Press

Bahtin, Mihail 1995 (1965). *Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni

Bennet, Benjamin 1979. *Modern Drama and German Classicism – Renaissance from Lessing to Brecht*. Ithaca, New York: Cornell University Press

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

Haarla, Lauri 1928. *Teatterikirja*. Helsinki: Otava.

Kalemaa, Kalevi 2012. *Veljekset kuin ilvekset – kertomus Lauri ja Rafael Haarlasta*. Tampere: Mediapinta

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

Kinnunen, Aarne 2000. *Estetiikka*. Helsinki: Otava

Koskimies, Rafael 1971. *Lauri Haarla draaman uudistajana*. *Virittäjä-lehti* 1971/1 45-57

Lagervall, J.F 1834. *Ruunulinna – murhekuvaelma viidessä näytöksessä*. SKS.

Uudelleenjulkaisu Juri Nummelin (toim.) 2016. Porvoo: Kustantamo Helmivyö

Lilja, Jenny 1979 *Draamaatikon visiot - Tutkimus ekspressionistisista teemoista ja motiiveista Lauri Haarlan tuotannossa*. Tutkielma: Jyväskylän yliopisto

Nummi, Jyrki 2014. *Kullervon tausta ja vastaanotto*. Teoksessa Jyrki Nummi, Sakari

Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma & Juhani Niemi (toim.) *Kullervo – Kriittinen editio*, 16-49. Helsinki: SKS

Orsmaa, Taisto-Bertil 1976. *Teatterimme käänne - ekspressionismi suomalaisessa teatterissa*.
Opinnäytetyö: Jyväskylän yliopisto

Paavolainen, Pentti 2016. *Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 53: 4.3. Ohjelmistot – perinteet ja uusi aika*. Linkki: [4.3Ohjelmistot — perinteet ja uusi aika – Suomen teatterihistoria \(teak.fi\)](#) (30.3.2024)

Perttula, Irma 2011. *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*.
Suomalaisen Kirjallisuuden Toimituksia 1308. Väitöskirja

Pohjala, Riitta 2003. *Yksinäisiä tekstejä, jotka odottavat historiaa Moderni tragedia – vallankumouksen tragedia*. Teoksessa Heta Reitala & Timo Heinonen (toim.),
Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin.
Saarijärvi: Palmenia-kustannus

Reitala, Heta & Heinonen, Timo 2003. *Dramatisoitua todellisuutta*. Teoksessa Heta Reitala
& Timo Heinonen (toim.), *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Saarijärvi: Palmenia-kustannus

Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.) 2010. *Suomen teatteri ja draama*.
Helsinki: Like Kustannus Oy

Szondi, Peter 1987. *Theory of Modern Drama*. Minneapolis: University of Minnesota

Torkki, Juhana 2006. *Puhevalta – kuinka kuulijat vakuutetaan*. Helsinki: Otava.

Teatterimuseo. *Uutta, tuntematonta, unelmaa – lavastustaiteen modernismi sotien välisessä Suomessa* – verkkonäyttely. Linkki: [Uutta, tuntematonta, unelmaa \(teatterimuseo.fi\)](#)
(23.3.2024)

Vartiainen, Pekka 2010. *MODERNISMI länsimaisen kirjallisuuden historiassa*. Helsinki:
Avain-kustantamo

Worthen, W.B. 1992. *Modern Drama and the Rhetoric of Drama*. Berkeley: University of
California Press

Ukkola, Helge 1973. *Romantiikan vanavedessä - Eksistentiaalisuus, Ekspressionismi –
Kulttuurihistoriallinen tutkielma*. Tutkielma: Tampereen yliopisto

Young, Julian 2013. *The Philosophy and Tragic: From Plato to Žižek*. New York: Harvard
Publishing Press

