

➤ Laura Ruohosen näytelmä
Sotaturistit pasifistisena satiirina

—

Jarmo Lintunen

Sota jos mikä on kulttuuria, harvaan ihmisen toimintaan on pantu niin paljon taiteellista ja tieteellistä, esteettistä ja eettistä ajattelua, energiaa ja eforttia, puhumattakaan siitä, että saadaan ihmiset liikkeelle, niin sanotusti ylös perseeltään, kaukasiin maihin, näkemään ja kokemaan, perkele soikoon, eihän edes perunaa olis meillä muuten pöydässä. Mä muistan ikuisesti ekan taisteluni, seistiin kevätaamuna kukkulalla, kun nuori, kaunis mies ryömi ylös sitä rinnettä ihan meidän jalkoihin, pieni verivana valui korvasta ja hän hengähti viimeisen kerran. Siinä tunsii olevansa jonkun todemman ja aidomman äärellä. Mutta kuinka helposti tämä totuus meiltä unohtuu, kun näistä vaan aamiaispöydässä luetaan. (*Sotaturistit*, 25)

Näin filosofi sodasta Nisse, ruotsalainen ”päätoiminen sotaturisti ja alusvaate-
tehtaan omistaja” Laura Ruohosen Lea-palkitussa näytelmässä *Sotaturistit* (2008, jatkossa S). Nisse jatkaa pohdintojaan todeten sodan olevan ihmisyyteen kuuluva ilmiö, jonka veren tuoksuiseen maailmaan lastenkin on hyvä tottua. Repliikissä on yhtäältä tilanteeseen liittyvää ironiaa, sillä harvoin kuolema nähdään esteettisenä ja ylevänä kokemuksena. Toisaalta se kuvaa hyvin Ruohosen näytelmän kritiikin kohteita: sodan ja väkivallan ihannoitua ja viihteellistymistä.

Sotaturistien historiallinen konteksti nivoutuu Krimin sotaan (1853–1856), jossa Venäjää vastaan taistelivat liittoutuneet Iso-Britannia, Ranska ja Turkki. Liittoutuneiden laivasto pommitti muun muassa Ahvenanmaan Bomarsundin linnoitusta vuonna 1854, ja tätä tapahtumasarjaa on kutsuttu Suomessa Oolannin sodaksi. (Drufva 2014.) Näytelmän keskiössä on ruotsalainen sotatapahtumien perässä matkaava turistiryhmä, jonka laiva haaksirikkoutuu Ahvenanmaalla ja jonka matka jatkuu brittilaivaston mukana aina Vienanmerellä sijaitsevalle Solovetskin luostarisaarelle asti. Tämä saari on tunnettu Aleksandr Solženitsynin kirjoittamasta romaanista *Vankileirien saaristo* (1973), jota käytän myöhemmin tulkinnassani yhtenä näytelmän intertekstinä. Vaikka näytelmässä viitataan todellisiin historiallisiin tapahtumiin, sen henkilöt ja heihin liittyvät tapahtumat ovat fiktiivisiä.

Sotaturistien perusjuoni on synkkä, mutta näytelmään syntyy komiikkaa etenkin kärjistettyjen henkilöhahmojen ja koomisten tilanteiden kautta. Näytelmä alkaa huumorin sävyttämänä, joskin pikkuhiljaa sävyt synkkenevät. Tällainen tapahtumien kehittyminen huonompaan suuntaan, sekä ihmisten naurettavuuden, paheiden ja yhteiskunnan epäkohtien kritisointi komiikan ja purevan ivan keinoin on tyypillistä satiireille (Kivistö 2007, 26; Kivistö 2012, 13). Satiirin tunnuspiirteiksi onkin usein määritelty selkeä kohde, johon kritiikki tai satiirinen aggressio kohdistuu, sekä humoristinen ja leikittelevä käsittely ja muoto (ks. esim. Test 1991, 1–6; Gilmore 2018, 166). Saija Isomaan (2016, 63) mukaan satiiri on hyvä esimerkki lajista, jolla on tietty kommunikatiiv-

vinen sävy tai tarkoitus: se pyrkii vaikuttamaan ihmisen tunteisiin. Kaikki tutkijat eivät kuitenkaan pidä satiiria omana lajinaan, koska se käyttää hyväkseen eri lajien piirteitä ja saattaa jopa ironisoida niitä (ks. esim. Knight 2004, 3–4). Tutkimuksessa on oltu myös erimielisiä kritiikin kohteen selkeydestä. Esimerkiksi Dustin Griffin (1994, 186) näkee satiirin avoimena muotona, jossa korostuvat moninäkökulmaisuus, provokatiivisuus ja leikillisuus.

Ruohonen itse on määritellyt Kansallisteatterissa 26.11.2008 kantaesitetyn näytelmänsä ”julmaksi farssiksi” (Käsiohjelma 2008). Tämän tyylinen vakavan ja koomisen sisällön yhdistely on tyyppillistä huumorin yhteensopimattomuusteorioille (Hietalahti 2018, 49–55). Näytelmän nimi *Sotaturistit* luo alluusion 1970-luvun suosittuun Aimo Vuorisen komediaan *Votkaturistit* (1976), jossa suomalaiset (mies)turistit sankoin joukoin lähtevät silloiseen Leningradiin lähinnä halvan viinan perässä. Ruohosen näytelmässä turistit puolestaan janoavat väkivaltakokemuksia, vaikka viinakin on mukana kuvioissa. Sodan ja turismin yhdistäminen näytelmän nimessä rikkoo kulttuurille tyyppillisiä ajatusrakenteita luoden nimeen samalla ironisen sävyn. Ironia onkin yleinen ja tärkeä satiirin väline, ja se perustuu usein esitetyn ja tarkoitetun, pinta-vaikutelman ja todellisuuden tai oletetun ja todella tapahtuvan asian tai teon tulkinnalliseen ristiriitaan (Pankakoski 2007, 236–237). Satiiri ja ironia ovat ”sukulaisia”, mutta satiirissa kritiikin kohde on selvempi, ja Jarno Hietalahden (2018, 204–205) mukaan siinä esitetään usein itu paremmasta vaihtoehdosta ongelman ratkaisuun.

Sota on tyyppillinen aihe satiireille. Sodanvastaisen satiirin juuret ovat Aristofaneen komedioissa: esimerkiksi *Linnuissa* (411 eaa.) etsitään parempaa maailmaa ja *Lysistratessa* (411 eaa.) naiset tekevät naimalakon, jotta saisivat rauhan aikaan. Myös Joseph Hellerin näytelmä *Me pommittajat* (1967) kritisoi sotaa ja etenkin sen absurdiutta, koska sota perustuu sattumille, valtapyrkimyksille ja mielettömyydelle. (Kivistö 2007, 25.) Sota ja sodankäynti yhdistyvät useimmiten miehiin ja maskuliinisuuteen (ks. esim. Malešević 2010, 307), ja siksi onkin mielenkiintoista tarkastella, miten sukupuoli näkyy *Sotaturistien* tapahtumissa ja roolihahmoissa. Ruohosen näytelmiä on luonnehdittu aatedraamoiksi (ks. esim. Ahola 2014; Lintunen 2019). Nykyiset aatedraamat eivät enää ole avoimen tendenssimäisiä, vaan pyrkivät ennemminkin herättämään ajattelua ja synnyttämään keskustelua yhteiskunnallisista ongelmista ja ilmiöistä valmiiden vastausten sijaan (Redling 2014). Aatedraamalla ja satiirilla onkin yhteisiä yhteiskunnallisia tavoitteita. Tutkin artikkelissani *Sotaturistit*-näytelmää näytelmätekstinä (dialogi ja parenteesit) satiirin viitekehyksessä ja aatedraamana. Etenen artikkelissani siten, että ensin analysoin *Sotaturistien* henkilöahmoja ja huumorin rakentumista. Tämän jälkeen siirryn näytelmän kritiikin kohteisiin. Lopuksi kokoan näytelmän satiirisia piirteitä ja sitä, miten ne rakentavat *Sotaturisteista* nykypäivän sotaa ja väkivaltaa vastustavan aatedraaman.

Kaksi vahvaa naista sodan jaloissa

INGE: Miten mä voin olla näkemättä sitä, mitä mä nään! Enkö mä muka saa nähdä, mitä mä nään! (S, 91)

Sotaturistien henkilöluettelossa on seitsemän nimettyä mieshahmoa sekä lukuisia sotilaita ja vain kaksi naishahmoa, ruotsalainen Inge ja venäläinen Anna, mikä korostaa hyvin sodan maskuliinista luonnetta. Satiirien henkilöhahmot ovat usein liioiteltuja ja tyypiteltyjä, eivätkä he kehity näytelmän aikana (Kivistö 2007, 26; Kivistö 2012, 13). Tässä näytelmässä naishahmot ovat kuitenkin moniulotteisia taustatarinoineen, ja heidät voisi määritellä luonteiksi, sillä heidän käyttäytymisensä on vaihtelevaa ja vaikeasti ennustettavaa (Kinnunen 1985, 219). Sari Kivistön (2007, 12) mukaan satiirien sankarit, mikäli heitä on, ovat yksilöllisiä luonteita, ja he ovat kytköksissä satiirin yksilömoraalia ja vastuuta korostavaan sanomaan (Kivistö 2007, 12).

Sotaturistien päähenkilöksi tai sankariksi voi nimetä 18-vuotiaan tukholmalaistyön Ingen, sillä hän kehittyy näytelmän aikana eniten, minkä lisäksi hänet mainitaan henkilöluettelossa ensimmäisenä. Inge on pakotettu isänsä, ”sotabisnestä” tekevän Svenssonin mukaan matkalle, jotta hän pysyisi erossa ”poikakaruseellista” ja jotta hänen hermoheikko äitinsä saisi levätä. Matkan aikana kiukutteleva teinityttö rakastuu brittisotilas Joniin, tulee tälle raskaaksi, selviytyy sodan kauhuista ja jää lopulta lapsensa kanssa Solovetskin saarelle odottamaan Jonin paluuta. Näytelmän voi hahmottaa Ingen kasvutarinana sodan keskellä: hän kasvaa vastuulliseksi, lapsestaan huolehtivaksi aikuiseksi. Hän näkee saarella silmitöntä väkivaltaa, ja hän myös puolustaa voimakkaasti kuolemantuomion saanutta amerikanjuutalaista toimittaja Allenia. Ingen kautta näytelmään tulee toivoa paremmasta: näytelmän toiseksi viimeisessä kohtauksessa Inge istuu meren rannalla vauvansa kanssa pohtien ihmisen ja eläimen samankaltaisuutta Ruohosen näytelmille tyypilliseen tapaan (Lintunen 2019). Kohtauksen traagisuutta korostaa se, ettei Inge tiedä Jonin hukkuneen laivansa mukana:

Kuinka ihmeellistä on, että täällä, tällä saarella jolla tapahtuu niin pahoja asioita, niin paljon kärsimystä ja kidutusta, on tällainen hetki. Että istun tällä rannalla, kukkaniityllä ja valkoiset valaat, ne ainoat, jotka nousevat pintaan laulamaan, imettävät mustia poikasiaan, ja minä imetän lastani, pientä tytärtäni, me emot yhdessä, antamassa elämää lapsillemme, tällä rannalla, taivaan alla, valkoiset valaat ja ihmislapsi. (S, 99)

Vaikka Ingelle on rakennettu näytelmään perinteinen ”heteroromanssi” Jonin kanssa, hän ei edusta normatiivisesti säädeltyä nuorta naista, vaan hahmo

rikkoo tietoisesti toiminnallaan naisille asetettuja yhteiskunnallisia normeja muun muassa polttamalla piippua. Tupakan ja piipun polttaminen oli vielä 1800-luvulla pitkälti miesten yksinoikeus, vaikkakin 1800-luvulla jotkut hyväosaiset naisten oikeuksia ajavat naiset polttivat piippua mielenosoituksellisesti (Stampe 2018). Myös henkilön nimi voi antaa vihjeitä henkilön identifiointiin tai tulkintaan (Steinby & Tanskanen 2013, 313); merkitsevät nimet ovatkin tyyppillisiä satiireille (Kivistö 2007, 11). Sanalla 'Inge' on useita merkityksiä. Se on ruotsin kielen verbi, joka tarkoittaa 'esittämistä' ja toisaalta myös 'toivon valamista' tai 'herättämistä'. 'Esittäminen' voi viitata rooleihin, joita hän ottaa näytelmän aikana (puolalainen tanssija, kansipoika, nunna), kun taas 'valaa toivoa' ja 'herättää' liittyvät näytelmän loppuratkaisuun, jossa Inge on lapsensa kanssa meren rannalla. Inge on myös sekä miehen että naisen nimi. Se viittaa poikatyttöyteen, johon liitetään usein maskuliininen ja omapäinen käytös ja joka näin koettelee "hyvän" ja "oikeanlaisen" tyttöyden rajoja (ks. Miettinen 2015, 62). Brittien laivalla Inge onkin naamioitunut kansipojaksi: naisten housuroolit ovat paljon käytetty konventio etenkin komedioissa, ja toisaalta mieheksi pukeutuminen myös rikkoo sukupuoleen liitettyjä stereotyyppioita (ks. Rosenberg 2000, 23).

Näytelmän toinen naishahmo, venäläinen Anna, on hänkin sodan uhri. Ingen ohella Anna on toinen näytelmän moniulotteisista ja dynaamisista hahmoista. Anna on näytelmän selviytyjä: hänen ensimmäinen miehensä kuolee Bomarsundissa, ja pian Anna päätyykin Solovetskin saaren komendantin vaimoksi. Ruohonen on kirjoittanut Annalle näytelmän tematiikkaa avaavan monologin, joka toistuu sekä prologissa että pienin muutoksin myös toisen näytöksen alussa. Anna näkee ja kokee väkivaltaa sekä ihmettelee sen suosiota:

Portaitten ylimmältä askelmalta alkaa Karhuleikki. Ensin tarvitaan joku siihen ylimmälle rappuselle seisomaan, ja aina löytyy joku, siitä ei tarvitse olla huolissaan, ja aina löytyy myös se toinen, työntämään selästä vauhtia, ja aina löytyy katsojat katsomaan ja vedonlyöjät lyömään vetoa, että mitä sieltä rotkon pohjalta löytyy. Elävä vai kuollut. Sen jälkeen niissä ei ole paljoa katsomista, kaikki samanlaisia, luut poikki ja naama poissa. Mutta karhuleikin viehätys ei olekaan vaihtelussa. Se on aina samanlaista. Jokainen tietää, miten se päättyy. Sen suosio perustuu johonkin muuhun. En ihan ymmärrä, mihin. (S, 9: osa monologista)

Toisen näytöksen alussa Solovetskin saarella Anna tuntuu ymmärtäneen ihmisen toiminnasta jotain sellaista, "mitä ihminen ei haluaisi itsestään muistaa" (S, 73). Tämän voi tulkita niin, että hän on käsittänyt väkivaltaan liittyvän nautinnon, vaikkei sitä hyväksykään. Annan taustasta voi päätellä, että hän on lähtöisin köyhistä oloista ja että hän on joutunut koko elämänsä taistelemaan oman hyvinvointinsa puolesta. Väärän värinen leninkikangas laukaisee hänen

Näytelmän huumori rakentuu paljolti farssimaisten ja kärjistettyjen mieshenkilöiden ja koomisten tilanteiden varaan, kun taas naishahmoissa ruumiillistuu näytelmän pasifistinen viesti.

turhautumisensa, ja hän toivookin, että ”kun mä yhden kerran, yhden yhden kerran elämässäni haluaisin, että asiat menee oikein.” (S, 80.) Annan elämä ei olekaan mennyt suunnitelmien mukaan, sillä häneltä on kuollut kaksi lasta ja nyt on uusi tulossa. Hän kohtelee Ingeä nimensä merkityksen mukaisesti armollisesti: hän käskää viedä Ingen ”naisten puolelle” ja neuvo tätä sanomaan lapsensa isän olevan venäläinen (S, 82). Anna paljastaa myöhemmin taustastaan, että ”ei ole ollu ketään kehumassa ja hyysäämässä ja hoitamassa, opin elämään ilman kehuja ja hoitamaan omat asiani” (S, 93). Hän ei halua auttaa pulaan joutuneita sotaturisteja, sillä se saattaisi sotkea hänen oman tilanteensa: ”nyt – vihdoin, ihan oikeesti, ensimmäistä kertaa mulla on jotenkin asiat kunnossa. Hyvä mies, ei hakkaa, iso asunto, lapsi tulossa, pitäiskö mun nyt kaikki pilata ja menettää jonkun ihmisen takia, jota mä en edes tunne?” (S, 90.) Annan puheita voi tosin epäillä, sillä hänen komendanttimiehensä näyttätyy väkivaltaisena. Tosin voi olla, ettei Anna tiedä paremmasta.

Sotaturistien naiset ovat sodan uhreja, ja heidän kauttaan tulee esille sodan sukupuolittunut luonne. Inge ja Anna ovat omalla tavallaan vahvoja naisia, jotka joutuvat selviytymään miehisen sodan jaloissa. Molemmat kokevat ja näkevät sodan julmuuden, mutta omista syistään he toimivat eri tavoin: Inge kapinoi ja pyrkii puuttumaan väkivaltaan, kun taas Anna sulkee silmänsä oman hyvinvointinsa vuoksi. Vaikka molemmat hahmot edustavat ”vakavaa” draamaa, heidän dialogeistaan löytyy nasevaa ja ironistakin huumoria, joka rakentuu nykydiskurssin ja historiallisen kontekstin ristiriidalle, kuten Annan pohtiessa omaa tilannettaan, johon kuuluvat ”hyvä mies, iso asunto ja tulossa oleva lapsi”. Ingen romanssi Jonin kanssa tuo myös toiminnallista huumoria näytelmään. Esimerkkejä toiminnallisesta huumorista ovat kohtaukset, joissa

Jon lentää räjähdysen seurauksena melkein Ingen päälle, tai kun rakastavaiset eivät pääse irti halausotteestaan, tai edelleen kun Inge pukeutuu Jonin märkiin vaatteisiin naamioituakseen laivapojaksi.

Kriitikko, sotahullu amiraali sekä kaksi sotafania

Sotaturistien keskeiset mieshahmot ovat satiirisia tyyppejä lukuun ottamatta aiemmin mainittuja toimittajia Allenia, jonka asenne väkivaltaan muuttuu Bomarsundin tapahtumien jälkeen, kun hän todistaa sotilaiden välinpitämättömyyden suhtautumista pommitusten uhreihin. Allen käy Nissen kanssa kiivasta väittelyä sodan moraalista ja siitä, saako sodasta kirjoittaa lehdissä. Allenin mielestä ”ihmisten täytyy saada tietää, mitä tapahtuu” ja ”kuka siitä on vastuussa” (S, 51). Hän pohtii myös väkivallan syntymistä ja omaa toimintaansa:

Mä olen alkanut ajatella, että ehkä pahuus onkin vaan jonkinlaista mielikuvituksen puutetta. Että ne, jotka ei pysty itse mitään tuntemaan eikä kuvittelemaan, niiden on pakko pistää toiset kärsimään ja katsella vierestä, että itsestä tuntuisi edes joskus joltain. [-] Mä otan vastuun siitä mitä näen. Minä haluan muuttaa asioita. Sinä oot täällä vaan jänniä viboja hakemassa, ja lähdet kotiin sillä sekunnilla kun alkaa pelottaa. (S, 53)

Allen tulee tapetuksi, ja hänen kohtalonsa muistuttaa monien nykytoimittajien kohtaloa.

Amiraali, Nisse ja Svensson puolestaan edustavat jopa kärjistetyksi maskuliinisia asenteita sotaa ja sukupuolta kohtaan. Tarkastelenkin näitä mieshahmoja homososiaalisuuden näkökulmasta. Homososiaalisuus kuvaa samaa sukupuolta olevien henkilöiden sosiaalisia suhteita, ja käsitettä on käytetty paljon kriittisessä mies- ja maskuliinisuustutkimuksessa. Nils Hammarén ja Thomas Johansson (2014) ovat jakaneet homososiaalisuus-käsitteen vertikaaliseen (hierarkkiseen) ja horisontaaliseen homososiaalisuuteen. Vertikaaliseen homososiaalisuuteen kuuluvat muun muassa hierarkkiset suhteet miesten ja naisten sekä miesten ja miesten välillä, heteroseksuaalisuuden korostaminen, naisten seksuaalisuuden objektivointi ja homofobia. Käsite liittyy siis olennaisesti myös hegemoniseen maskuliinisuuteen. Horisontaalinen homososiaalisuus puolestaan pitää sisällään tasavertaisen ja läheisen ystävyysuhteen, johon liittyy emotionaalista läheisyyttä ja intiimiyttä. (Hammarén & Johansson 2014, 5–6.)

Sotaturisteissa suhdehierarkian huipulla on näytelmän satiirisin hahmo, jatkuvasti toffeeta mussuttava sotahullu ja todellisesta elämästä vieraantunut, dementoitunut 79-vuotias skottiamiraali, lempinimeltään Black Charlie. Parenteesissa hänen ulkonäköään ja liikkumistaan kuvataan seuraavasti: ”Amiraalilla

on omituinen asu, kieltäytyy käyttämästä asiallista univormua: munankeltu-
aista rinnoilla ja jonkinlaiset venyneet trikoohousut. Vain yksi silmä/jalka/
käsi – joka tapauksessa haavoittunut monesta paikasta. Liikkuu silti ketterästi”.
(S, 17.) Sodan edetessä hänellä on ”entistä enemmän vammoja, puuttuu ehkä
vielä yksi jalka tai käsi” (S, 73). Tällainen henkilön ulkonäölle ja toiminnoille
irvailu onkin tyyppillistä satiireille (Kivistö 2012, 13). Kun amiraalilta kysytään
Krimin sodan tilanteesta, hänen repliikkinsä tiivistää groteskilla tavalla sodan
väkivaltaisen ja maskuliinisen luonteen:

Aivan perseestä. Tähän on saatava muutos, tämä on pantava uusiksi ihan
perustojaan myöten koko systeemi! Ensinnäkin, mikä järki on siinä, että
sotilaat tapetaan sodassa ensimmäisinä? Sen jälkeen homma siirtyy aivan
epäpäteviin käsiin: Amatöörit heiluu ja huseeraa, ja kalliilla rahalla strate-
giaa ja sotataitoa opiskelleet miehet makaa hiljaa haudassa. Kuka sanoo,
että sotilaan pitää kuolla? Sotilaan pitää taistella! Ei kuolla! Kuolla osaa joka
mummo, lapsi ja amatööri! (S, 28)

Kuten Kivistö (2012, 13) on todennut, korkeassa asemassa olevan henkilön
esittäminen koomisena korostaa satiirisuutta. Amiraalin hahmossa vertikaali-
nen homososiaalisuus näkyy irvokkaalla tavalla, esimerkiksi siinä, miten hän
kohtelee omaa adjutanttiaan: ”Miltä helevetin vuodeosastolta ne sut tänne
keksi?” (S, 21). Hän käyttää adjutanttinsa sekä henkistä että fyysistä väkivaltaa
esimerkiksi repimällä tämän kauluksia. Hän on enemmän huolissaan oman
koiransa Niiskun pateista kuin alaisistaan tai siviiliuhreista – hän on jopa
anonut laivansa nimen muuttamista Niiskuksi, ja näytelmän lopussa hän kir-
joittaaakin jäähyväiskirjeen vaimon sijasta koiralleen uponneesta laivastaan.
Amiraali vertaa useassa kohtaa koiraa ihmiseen, ja hän kokee koirien olevan
rehellisempiä kuin ihmisen. Hän tekeekin johtopäätöksen, jonka mukaisesti
”ihmisen elonjäännin kannalta tärkein ominaisuus on sen kyky valehdella”
(S, 69). Amiraali suhtautuu kielteisesti naisiin sekä sukupuoli- ja seksuaalivä-
hemmistöihin, kuten seuraavasta humoristisesta episodista käy ilmi:

ADJUTANTTI: Ja vielä yksi ikävä uutinen. Yksi kansipoika on raskaana.

AMIRAALI: Miten se on mahdollista? Minä olen jyrkästi kieltänyt homoilun
laivassani.

ADJUTANTTI: Aivan. Hän onkin paljastunut tytöksi.

AMIRAALI: Onko se tyttö? Ei kyllä näyttäny tytöt tuommosilta minun nuo-
ruudessani. (S, 76–77)

Amiraali käyttää alkoholia jatkuvasti; hän toteaa olleensa humalassa ”en enem-
pää kun viimeiset kuuskytät vuotta” (S, 75). Hän pelastaa karille ajautuneet sota-
turistit, koska saa tietää heidän juovan jotain ”isosta mustasta pullosta” (S, 21).

Näytelmän lopussa, kun hän on uponneen laivansa ilmataskussa, hän uhkaa juoda laivan varastosta 600 samppanjapulloa. Amiraalissa ruumiillistuu sodan absurdius, sillä hän ei edes tiedä, ketä vastaan britit taistelevat: useampaan otteeseen hän nimeää vihollisiksi ranskalaiset ”patonginsyöjät”. Amiraali on henkilöhahmona groteski, ja hän herättää naurua saaden samalla kysymään, mille nauramme nauraessamme hänelle. Huumori onkin satiirista juuri silloin, kun se saa miettimään naurun syitä (Gilmore 2018, 21,168–170).

Nisse ja Svensson toimivat ikään kuin pitkään yhdessä elänyt aviopari. Heidän taustoistaan on annettu vähän tietoja, ja heitä voisi luonnehtia yksiulotteisiksi ja melko staattisiksi hahmoiksi (ks. esim. Steinby & Tanskanen 2013, 310). Molempien nimistä voi löytää satiirisia piirteitä. Nisse nimenä viittaa tonttuun (esim. Nisse-polkka), kun taas Svensson on Ruotsissa tavallisimpia sukunimiä – usein puhutaan humoristisesti ”tavallisista svenssoneista”. Nisse on parivaljakon pomo, joka on tottunut määräämään ja päättämään, mitä tehdään. Artikkelin alussa siteerattu Nissen homoeroottisesti sävyttyyn repliikki kuvaa hyvin hänen asennoitumistaan sotaan: sota on hänelle hedonistinen kokemus, jossa nuoret kauniit miehet kuolevat ylevästi hänen silmiensä alla. Nisse edustaa kärjistetysti vertikaalista homososiaalisuutta. Hän esimerkiksi katsoo ylöspäin korkeita sotilashenkilöitä, kuten amiraalia. Toisaalta hän ei hyväksy, että heidän matkoillaan on mukana naisia, koska naiset temppeulevat ja kiukuttelevat kuten Svenssonin tytär Inge:

Mä en jaksa tämmöstä jumalauta ämmien ainasta ininää. Just tätä mä en reissussa kaipaa. Kyllä on perkele menny meillä tasa-arvo liian pitkälle. Ihan älytöntä oli tulla tänne Itämerelle pyörimään. Tää on tällasta nukkekotisotaa. (S, 57)

Nissen repliikki on hyvä esimerkki Ruohosen tavasta käyttää nykykieltä historiallisessa kontekstissa – tässä tapauksessa antifeminististä diskurssia, jolloin teksti valottuu ironisena. Nisse toteaa myös myöhemmin, että ”mä en jaksa elämäni pilata ämmien valituksella” (S, 91). Hänen misogyniansa välittyy sekä toiminnassa että puheissa: yhtäältä hän käyttää Annaa hyväkseen seksikumppanina ikään kuin todistaakseen miehisyyttään, toisaalta hän haukkuu tätä ”läskikasaksi” (S, 59). Nisse osoittaa myös kaksinaismoralistiksi: hän ihannoit näkemäänsä kuolemaa mutta paheksuu Allenin sotakirjoituksia: ”Tartteeko tällä tavalla mässäillä? Nää kuvat on törkeitä.” (S, 51.) Hän käyttää valtaansa myös miehiin: Svensson on ikään kuin hänen käskyläisensä, joka tottelee häntä, ja Allenia hän hakkaa, kun tämä on hukannut passinsa (S, 69). Tämä on näytelmän harvoja tilanteita, joissa parenteesiin on kuvattu näyttämöllä nähtävää fyysistä väkivaltaa. Nisse ei näytelmän lopussa auta pulaan joutunutta Allenia, joka lopulta tönäistään kalliolta kuolemaan, vaan kieltää kaiken: ”Ei siinä mitään väkivaltaa käytetty. Minun nähdäkseni.” (S, 90.)

Svenssonin perhesuhteista saamme tietää hieman enemmän kuin Nissen. Tyttärensä Ingen mukaan hän on naimisissa ”hermoheikon” naisen kanssa, ja hän on ottanut Ingen mukaan matkalle, jotta tämä pysyisi kaukana poikaystävästä ja jotta äiti saisi lomaa työstä. Hän toteaaikin, että ”ratkaisu ei ole ideaali”, vaikkakin tytöllä ”on ainakin säännölliset ruoka-ajat ja paljon happea” (S, 13). Nissen tapaan Svensson pitää taisteluja viihteellisinä kokemuksina. Hänelle ”lempitaistelu olis semmoinen, jossa on virkeät joukot, avara maasto, taisteluita voi seurata kukkuloilla raikkaassa ilmassa [-] hyvä piknikkikori mukana...” (S, 28). Svenssonille sota on kokemusten lisäksi kaupankäyntiä, ja hän keräileekin kaikenlaisia myöhemmin myytäväksi aiottuja matkamuistoja sota-alueilta:

Esimerkiksi tää kello on ollut yhdellä todella kovalla aavikkosissillä. Se kaatu sodan viimeisenä päivänä metrin päässä siltä harjanteelta, jota ne oli yrittäny valloittaa seitsemän vuotta. Käsi oli jo näin muurilla kun se sai kuulan päähänsä – tossa on pieni särö. Katsokaa. Tämmöiset esineet joihin liittyy tarina, on kaikkein parhaita. Näillä on todella kova kysyntä. Ja venäläisessä tavarassa on tietty aina se oma eksotiikkansa....[-] Ruumiinjäsenet? No, niitten menekki on nykyään kyllä aika pientä. Korvia joskus kysytään, mutta tottakai, jos ostaja löytyy niin kyllähän sitä... (S, 26–27)

Svenssonin sotamuistokeräily saa groteskeja sävyjä: parhaat keräilykohteet ovat kuolleiden verisiä ja aseiden silpomia tavaroita. Kaupankäynti ja sotaturismi ovat hänelle lopulta tärkeämpää kuin tyttären hyvinvointi: näytelmän lopussa hän jatkaa sotaturismia yhdessä Nissen kanssa ja valehtelee kaikille, että tytär Inge on hukkunut.

Näytelmän kritiikki kohdistuu näiden kolmen hegemonista maskuliinisuutta edustavan mieshahmon kautta sodan ja väkivaltaviihteen ihannointiin, joka omalla tavallaan edistää väkivallan toteutumista (ks. Bacon 2010, 34). Ei liene sattumaa, että kritiikki kohdistuu miehiin, jotka tilastojenkin mukaan harjoittavat eniten fyysistä väkivaltaa (Karkulehto & Rossi 2017, 12). Amiraali sotakoneiston johtajana edustaa kollektiivista väkivaltaa, joka on anonyymia ja jossa yksilöiden vastuu omasta toiminnastaan hälvenee (ks. esim. Ronkainen 2017, 27–28). Vaikka *Sotaturistit* on etäännytetty 1850-luvun Krimin sotaan, on ilmiö tätä päivää, sillä pystymme nykyään seuraamaan televisiosta lähes suorana oikeita sotatapahtumia tai tosi-tv:n väkivaltaohjelmia.

Sota näkyy ja kuuluu

Yhtäkkiä kuuluu rummutettu teloitusmerkki. Sitten yhteislaukaus. Kajah-taa ikävästi. Teloituskomppania. Kaikki jäävät kuuntelemaan. (S, 41)

Sotaturistien naiset ovat sodan uhreja, ja heidän kauttaan tulee esille sodan sukupuolittunut luonne. Inge ja Anna ovat omalla tavallaan vahvoja naisia, jotka joutuvat selviytymään miehisen sodan jaloissa.

Edellä siteerattu parenteesi on yksi esimerkki *Sotaturistit* -näytelmään kirjoitetusta sotaan liittyvästä fyysisestä väkivallasta, jota ei näytetä: näyttämöllä olevat henkilöt ja yleisö kuulevat tuntemattomien henkilöiden teloituksen äänet. Vastaavan tyyllisiä esimerkkejä löytyy useita. Ruohosen näytelmätekstille on tyypillistä, että siihen ei ole kirjoitettu juurikaan näyttämöllä esitettävää fyysistä väkivaltaa. Väkivallan tuntu luodaan mielikuvilla: väkivalta ilmenee joko henkilöiden väkivaltakertomuksina tai vaihtoehtoisesti katsoja voi päätellä väkivallan näyttämötapahtumista tai näytelmään liittyvistä äänistä ja valoista, joita on kuvattu parenteseissa. Tällä tavalla esitetty väkivalta saa mielikuvituksen liikkeelle ja saattaa olla järkyttävämpääkin kuin suoraan ”näytetty” väkivalta. Elokuvatutkimuksen puolella puhutaan elokuvissa esitetystä vahvasta ja heikosta väkivallasta: heikko väkivalta ei tuo esiin väkivallan vaikutuksia, kun taas vahva väkivalta pyrkii järkyttämään ja luomaan kuvan väkivallan todellisuudesta (Bacon 2010, 120–121, 124.) Mielikuvia hyödyntävää väkivallan kerrontatekniikkaa voi kuvata *teichoskopia* -käsitteellä. Teichoskopia -käsite on syntynyt Homeroksen *Ilias* -eepoksessa kuvatusta tapahtumasta, jossa Troijan Helena katselee ja kuvailee linnan muurilta taistelun tapahtumia (Augoustakis 2013, 157–159). Esimerkiksi Aristoteles ei pitänyt suotavana väkivaltaisten tapahtumien esittämistä näyttämötoimintana, vaan taistelun ja murhien kaltaiset teot kerrottiin viestintuojien välityksellä (Reitala & Heinonen 2003, 53).

Näytelmän alkupuolella sota on läsnä lähinnä pommitusten ääninä, mutta näytelmän edetessä väkivalta alkaa koskettaa yhä enemmän keskeisiä henki-

löitä. Kuudennessa kohtauksessa nimeltään ”Poltettu maa” sodan väkivalta konkretisoituu, kun sotilaat ja turistit rantautuvat Bomarsundin raunioille. Parenteesissa kerrotaan, että ”Svensson ja Nisse etsivät maasta sotamuistoja. Maassa makaa kuolleita, joiden päälle on heitetty liina. Nisse kohottaa liinaa.” (S, 37.) Nissen tunteettomuutta ilmentää hänen kommenttinsa venäläisen sotilaan ruumiista: ”Siinä on ensimmäinen minun näkemäni raitis ja siivo venäläinen. Mutta haju on valitettavasti aina sama.” (S, 37.) Sotadiskurssille on tyypillistä vastapuolen alentaminen, jopa eläimellistäminen, joka puolestaan oikeuttaa väkivallanteot (ks. Huhtinen & Kesseli 2006, 47). Vihollisen kuolema ei vaikuta sotilaisiin millään tavalla: ”(Sotilas näyttää veristä pistintä.) Ihme ukko. Siinä se vaan edelleen potkiskeli vaikka tähän asti survasin. Ikivanha äijä!” (S, 41.) Sodan absurdius tulee esille kohtauksen lopussa, kun paljastuu, että linnoituksen raunioihin on jäänyt ihmisiä, joita ei näy mutta joiden huudot kuuluvat vielä. Allen järkyttyy tapahtumista, ja hän pyytää amiraalia auttamaan pelastustöissä. Amiraali kuitenkin toteaa: ”eihän sellaisia voi pelastaa, joita ei ole olemassa” (S, 49). Kohtauksen dialogeista voi päätellä myös, että paikalliset lapset, jotka olivat keränneet metsämansikoita turisteille, on tapettu. Kun Allen kyselee lasten kohtalon perään, amiraali suuttuu: ”Ja mistä helvetistä te edes tiedätte, että se on totta? Näittekö ite? Mitä? Huhupuheita. Perkele!” (S, 50.) Väkivallan ja tosiasioiden kieltäminen ovat myös tuttuja nykyajan valtakurssissa, ja senkin vuoksi kyseisessä kohtauksessa viattomiin ja heikompiin kohdistuva mielivaltainen väkivalta tuntuu erityisen ahdistavalta (ks. esim. Bacon 2010, 48–49).

Sotaan liitetty seksuaalinen väkivalta (ks. esim. Sjöberg & Via 2010a) tulee näytelmässä esille usein. Kohtauksessa 9 Nisse, Svensson ja Allen joutuvat seksuaalisen väkivallan kohteiksi. Miehet ovat olleet katsomassa maissa pommitusten tuhoja, kun he ovat törmänneet sotilaisiin, jotka ovat pakottaneet heidät aseella uhaten raiskaamaan naisen. Kolmikko pakenee sotilaita ”housut kintuissa” kauhistuneena laivalle. Katsojille tilanne näyttäytyy ensin koomisena, mutta kohtauksen edetessä miesten kokemukset tulevat esille.

SVENSSON: Voi luojanluojaanluojaan mä luulin jo että henki...et nyt nyt nyt se lähtee...Ne tyypit oli ihan...Miks ne meitä pakotti? Eihän meillä ollu mitään tekemistä koko sen tytön kanssa. Mä en tajua miks miks miks meidän oli pakko? Miks miks miks ne meitä...? Nisse...? Nisse?

NISSE: Rauhotu.

(Allen huomaa, että hänen reisiään pitkin valuu veri.)

ALLEN: Multa valuu veri. Kattokaa. Onkse mun verta vai...? Mistä se oikein tulee?

SVENSSON: (Alkaa itkeä)...mä luulen että se tyttö kuoli.

NISSE: Nyt rauhotut! Haluatko sä tosiaan että kaikki maailman ihmiset kuulee mitä sä puhut? (S, 65)

Lyhyessä episodissa näkyy paitsi Svenssonin ja Allenin järkytys pakkoraiskauksesta, toisaalta myös Nissen asenne: väkivallasta täytyy vaieta. Hän kokee tapahtuman omaa miehisyyttään loukkaavana tekona, joka on parempi kieltää. Svenssonin itku ja Allenin hätäännys puolestaan rikkovat perinteistä stereotyyppistä maskuliinista mieskuva, johon sisältyy muun muassa aktiivisuus, rohkeus, itsevarmuus ja viriiliys (ks. esim. Suominen 2012, 38). Kuvaavaa on, että nöyryytetyt miehet ovat enemmän huolissaan itsestään kuin raiskauksen kohteeksi joutuneesta ja sittemmin kuolleesta työstä.

Näytelmän toisella puoliajalla kansipojaksi naamioitunut Inge on paljastunut, ja hänet viedään venäläisten hallitsemalle saarelle, jossa hän joutuu vangiksi. Ingen kannalta tilanne muuttuu uhkaavaksi: parenteesissa kerrotaan, että ”yksi sotilaista kuljettaa Ingeä köyden päässä” ja että he ”vievät Ingen puskiaan” (S, 79–80). Kohtauksessa tulee mielikuva, että Inge raiskataan, vaikka sitä ei suoraan kerrota tai näytetä. Naisiin kohdistuva seksuaalinen väkivalta, etenkin raiskaukset, on kautta aikain ollut tyyppillinen sukupuolittunut ase sodan aikana (Sjoberg & Via 2010a, 12). Myös Annan voi tulkita joutuvan seksuaalisen väkivallan kohteeksi, sillä selvitäkseen hengissä hän joutuu myymään itseään. Prostituutio ja sota liittyvät kiinteästi yhteen; esimerkiksi 1800-luvulla jopa perustettiin bordelleja viranomaisten toimesta sotaväen tarpeisiin (Huhtinen & Kesseli 2006, 43). Näin ollen prostituution voi nähdä myös sukupuolittuneeseen väkivaltaan liittyvänä ilmiönä.

Inge on nähnyt Solovetskin vankisaaren karun todellisuuden, ja hän on järkyttynyt: ”Täällä kidutetaan ihmisiä, täällä on vankiluolia, tänne tuodaan ja tuodaan ihmisiä, jotka vaan häviää. Tää on ihmispoltouuni” ja ”Täällä on sellainen Karhukoppi, josta heitetään eläviä ihmisiä alas rappusia, leikitään niillä kun shakkinappuloilla.” (S, 84.) Ingen kertomuksesta voi päätellä vankien kohtelun mielipuolisuuden. Hänen kertomansa rinnastuu Neuvosto-Venäjän vanki- ja keskitysleireihin, joita pidettiin 1920-luvulta viisikymmentäluvun alkuun juuri Solovetskin saarella (Kahla 2012) ja josta Solženitsyn on kirjoittanut *Vankileirien saaristossa*. *Sotaturistien* kulminaatiopiste on Allenin ”teloitus” Karhuleikissä. Allen on kadottanut passinsa, eikä hän pysty todistamaan kansallisuuttaan venäläisille, jolloin hän turhaan yrittää vedota oikeusvaltion periaatteisiin (S, 89). Hänen matkatoverinsa Nisse ja Svensson sekä Anna kieltävät tuntevansa hänet. Tilanne kuvaa hyvin sitä, miten ihmisen logiikka toimii: kun oma henki on vaarassa, voi toisen uhrata. Inge on ainoa, joka yrittää pelastaa hänet. Allenin teloitus on kuvattu parenteesissa seuraavalla tavalla: ”Kuuluu huuto. Kaikki pysähtyvät. Rappusia alas kierii kolisten pikkukiviä. Inge huutaa.” (S, 90.) Katsojat ymmärtävät, mitä on tapahtunut. Väkivallan teho voimistuu, kun se kohdistuu näytelmän henkilöihin, jotka ovat tulleet näytelmän kuluessa tutuiksi. Allenin kuolema vertautuu Jeesuksen kuolemaan Golgatalla, onhan Solovetskin saarta sanottu myös Golgataksi (Kahla 2012).

Näytelmän yksi keskeinen kritiikin kohde on sota ja siihen liittyvä sukupuolittunut, sattumanvarainen ja anonyymi väkivalta, josta kukaan ei ota vastuuta.

Väkivallan näyttämättä jättäminen toimii *Sotaturisteissa* tehokeinona: luotetaan siihen, että katsoja pystyy täyttämään mielikuvillaan väkivaltatapahtumat, jolloin tunnevaikutus voi olla suurempi. Näytelmä toteuttaa käsitettä ”vahva väkivalta”, koska se pyrkii järkyttämään katsojaa tunnetasolla ja tuomaan esille väkivallan todellisuuden (Bacon 2010, 120–121.)

Satiiri aatedraaman rakentajana

Satiirien aiheet kumpuavat usein ajankohtaisista tapahtumista (Gilmore 2018, 168). *Sotaturistit* on valmistunut 2008, jolloin Lähi-idän tapahtumat, esimerkiksi Irakin sota, olivat kansainvälisen huomion kohteena, ja sotatilanteita pystyi seuraamaan lähes reaaliaikaisesti mediasta. Ruohonen on etäännyttänyt näytelmän tapahtumat Krimin sotaan, jota on lennättimen ansiosta sanottu ensimmäiseksi mediasodaksi (Drufva 2014). Hänen näytelmänsä kritiikin kohteet ovat selvät: sodan absurdius ja toisaalta väkivallan viihteellistyminen, vaikka itse näytelmässä väkivallalla ei mässäilläkään. John T. Gilmoren (2018, 166) mukaan satiirin ilmeisin piirre onkin, että sillä on joku kritisoitava rajattu kohde, johon se pyrkii vaikuttamaan tai jota se pyrkii muuttamaan. Satiiriin kuuluu referentiaalisuus: se pyrkii osallistumaan yhteiskunnalliseen ja eettiseen keskusteluun. Toisaalta satiiri herättelee ihmisiä pohtimaan omia arvojaan ja omaa toimintaansa. (Kivistö 2007, 19.) Tässä näytelmässä korostuu myös sodan maskuliinisuus. Laura Sjobergin ja Sandra Vian (2010b, 234–238) mukaan sukupuoli, sota ja militarismi ovatkin vahvasti kytköksissä toisiinsa.

Vaikka *Sotaturistien* aihe on vakava, on näytelmä täynnä satiirista huumoria ja koomisia tapahtumia. Historiallinen etäännytyks ja leikkilinen muoto edistävät näytelmän viestin vastaanottamista. Isomaa (2016, 63) painottaakin satiirien tunteisiin vetoavaa kommunikatiivista sävyä yhtenä lajin tunnusmerkkinä. Näytelmän huumori rakentuu paljolti farssimaisten ja kärjistettyjen mieshenkilöiden ja koomisten tilanteiden varaan, kun taas naishahmoissa ruumiillistuu näytelmän pasifistinen viesti. Etenkin vauvakohtauksessa, jossa Inge pohtii omaa elämäänsä ja elämän jatkuvuutta meren rannalla, korostuu Hietalahden (2018) esiin nostama toiveikkuuden itu. Ruohosen kehittämä ilmeikäs ja nykyaikainen sekä osittain anakronistinen dialogi luo historialliseen draamaan oman ironisen tasonsa. Hyvä esimerkki tästä on amiraalin ennustus siitä, että ”tulevaisuuden sotaa johdetaan lämpimästä nojatuolista tuhannen kilometrin päästä” (S, 28). Myös Annan kertomus herättää hilpeyttä, kun hän sanoo miehelleen olevan hankaluuksia ”harjottaa hyvää henkilöstöpolitiikkaa” rupusakin kanssa (S, 84), kun näytelmässä eletään kuitenkin 1850-lukua. Historiallisen draaman lisäksi *Sotaturisteista* voi löytää muun muassa komedian, farssin, sota-draaman, tragedian ja kasvutarinan piirteitä. Tällainen lajien sekoittuminen onkin satiireille tyyppillistä.

Kun *Sotaturisteja* lukee aatedraamana, se näyttäytyy pasifistisena näytelmänä, joka nostaa esille yhtäältä sodan absurdiuden ja toisaalta haastaa pohtimaan yleisemminkin sukupuolittunutta väkivaltaa ja väkivallan viihteellistymistä. Näytelmän satiiriset keinot kärjistävät ja nostavat näytelmän ajatonta tematiikkaa tunteita hyödyntäen katsojien koettavaksi.

Aineisto

Ruohonen, Laura 2009. *Sotaturistit*. Helsinki: Kirja kerrallaan.

Kirjallisuus

- Ahola, Suvi 2014. Teatteriohjaaja Laura Ruohonen ottaa riskejä – ja tarvittaessa turpiin. *Helsingin Sanomat* 8.3.2014. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002715192.html> (5.3.2018).
- Augoustakis, Antony 2013. Teichoskopia and Katabasis. Teoksessa *Flavian Epic interactions*. Toim. Gesine Manuwald & Astrid Voigt. Berlin: De Gruyter, 157–175.
- Bacon, Henry 2010. *Väkivallan lumo: Elokuva väkivallan kauheus ja viihdyttävyyys*. Helsinki: Like.
- Drufva, Juha 2014. Krimin sodan alkamisesta 160 vuotta. *Kansan Uutiset*. <https://www.kansan uutiset.fi/artikkeli/3145150-krimin-sodan-alkamisesta-160-vuotta>. (30.5.2018).
- Gilmore, John T. 2018. *Satire*. New York: Routledge.
- Griffin, Dustin 1994. *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Hammarén, Nils & Thomas Johansson 2014. Homosociality. In *Between Power and Intimacy*. SAGE Open 4(1)1–11. <https://doi.org/10.1177/2158244013518057>.
- Hietalahti, Jarno 2018. *Huumorin ja naurun filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Huhtinen, Aki-Mauri & Pasi Kesseli 2006. Maailman vanhimmat ammatit – ajatuksia sotilaista ja prostituutiosta. *Tiedepolitiikka* 4/06, 41–52.
- Isomaa, Saija 2016. Tunteet ja kirjallisuudenlajit: Lajien emotionaalisesta vaikuttavuudesta. Teoksessa *Tunteita ja tunteuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Anna Helle & Anna Hollsten. Helsinki: SKS, 58–81.
- Kahla, Elina 2012. Solovetsk – Venäjän Golgata. <http://www.gulag.fi/solovetsk.html>. (8.6.2018).
- Karkulehto, Sanna & Leena-Maija Rossi 2017. Johdanto: Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa sukupoulen ja väkivallan risteyksessä. Teoksessa *Sukupuoli ja väkivalta: Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Toim. Sanna Karkulehto & Leena-Maija Rossi. Helsinki: SKS, 7–24.
- Kinnunen, Aarne 1985. *Draaman maailma: Villiintynyt puutarha*. Porvoo: WSOY.
- Kivistö, Sari 2007. Satiiri kirjallisuuden lajina. Teoksessa *Satiiri: Johdatus lajin teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino, 9–26.
- Kivistö, Sari 2012. Johdanto. Teoksessa *Satiiri Suomessa*. Toim. Sari Kivistö & H. K. Riikonen. Helsinki: SKS, 12–26.
- Knight, Charles A. 2004. *The Literature of Satire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Käsiohjelma 2008. *Sotaturistit. Suomen Kansallisteatteri. Pieni näyttämö*. https://asakalmer.files.wordpress.com/2011/02/skt_sotaturistit-lores.pdf. (4.1.2019).
- Lintunen, Jarmo 2019. Ei-inhimilliset eläimet osana aatedraaman rakentumista Laura Ruohosen näytelmissä *Lintu vai kala, Kuningatar K ja Luolasto*. Ilmestyy *Sananjalka* 2019.

- Malešević, Siniša 2010. *The Sociology of War and Violence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Miettinen, Sari 2015. Hankala tyttö! Poikatyön queer-lapsuuden kulttuurinen mahdollisuus. Teoksessa *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*. Toim. Viola Parente-Capkova, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli & Kati Launis. Turku: Turun yliopisto, 57–79.
- Pankakoski, Timo 2007. Absurdista utopian. Satiirin lähikäsitteitä. Teoksessa *Satiiri: Johdatus lajin historian ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino, 234–243.
- Redling, Ellen 2014. New Plays of Ideas and an Aesthetics of Reflection and Debate in Contemporary British Political Drama. *Journal of Contemporary Drama in English* 2(1), 159–169.
- Reitala, Heta & Timo Heinonen 2003. Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa *Dramaturgioita: näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Toim. Heta Reitala & Timo Heinonen. Helsinki: Palmia, 9–74.
- Ronkainen, Suvi 2017. Mitä väkivalta on? Teoksessa *Sukupuolistunut väkivalta*. Toim. Johanna Niemi, Heini Kainulainen & Päivi Honkatukia. Tampere: Vastapaino, 19–35.
- Rosenberg, Tiina 2000. *Byxbegär*. Göteborg: Anamma.
- Sjoberg, Laura & Sandra Via 2010a. Introduction. Teoksessa *Gender, War, and Militarism: Feminist Perspectives*. Toim. Laura Sjoberg & Sandra Via. Santa Barbara: Praeger, 1–13.
- Sjoberg, Laura & Sandra Via 2010b. Conclusion: The Interrelationship between Gender, War, and Militarism. Teoksessa *Gender, War, and Militarism: Feminist Perspectives*. Toim. Laura Sjoberg & Sandra Via. Santa Barbara: Praeger, 231–239.
- Stampe, Pelle 2018. Tupakka yhdistettiin terveelliseen elämään. <https://historianet.fi/yhteiskunta/arkielama/tupakka-yhdistettiin-terveelliseen-elamaan>. (30.5.2018).
- Steinby, Liisa & Katri Tanskanen 2013. Näytelmäkirjallisuus eli draama: Draaman analyysin peruskäsitteet. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mäkikalli & Liisa Steinby. Helsinki: SKS, 288–344.
- Suominen, Johanna 2012. Maskuliinisuudet ja seksuaalisuus Petri Tammisen teoksissa *Miehen ikävä, Väärä asenne ja Enon opetukset*. Teoksessa *Sukupuoli nyt!: Purkamisia ja neuvotteluja*. Toim. Hannele Harjunen & Tuija Saresma. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 35–54.
- Test, George A. 1991. *Satire: Spirit and Art*. Tampa: University of South Florida Press.