

Syytös — hätämerkki — nauru

Kolme viestiä 1920-luvun suomalaisessa ajannäytelmässä

1920-luku merkitsi suomalaisessa teatterissa uutta kasvun ja itsetunnon vaihetta. Teatterista tuli itsenäisen valtion tärkeä kulttuurilaitos, jolla jo oli velvoittavat perinteet. Kotimaisen näytelmäkirjallisuuden tarve oli myös entistä suurempi. Ajassa itsessään ilmenneet vastavoimat, koettu kansalaissota, ensimmäinen maailmansota ja itsenäisyyden alkuvaiheet tuntuivat otollisilta juuri draamalliseen käsittelyyn. Esittävän teatterin jakautuminen porvarilliseen ja työväenteatteriin heijastui myös näytelmäkirjallisuuden jakautumisena, minkä mm. Lauri Haarla vastahakoisesti toteaa.¹

Kotimaisten näytelmien tarpeeseen saattoi vaikuttaa myös se, ettei mannermaalta saatu riittävästi uutuuksia. Tosin Eino Salmelainen puhuu 20-luvun väkevästä vieraista vaikutteista, ”menestyvän teatterin” hempeistä, kansainvälisesti pintapuolisista ja koristeellisista aineksista.² Mannermaan teatterielämässä vallitseva lomaannus ilmenikin selvimmin kirjoitettavassa teatterissa. Arvi Kivimaa näkee tällöin kirjoittavan teatterin elävän ylimenokautta, uusi dramatiikka taisteli vielä muodostaan ja ideologiastaan.³ Kotimaassa ideologian oli ainakin Haarla nopeasti löytävinään: ”Nyt rohkenen väittää, että koko kirjallisuutemme ja koko kansanvalistuksemme alueella on juuri draama koko olemukseltaan läheisimmin ja välttämättömimminkin luotu juurruttamaan tämän kansan sieluun puuttuvia, tietoisia tahtovoimia.”⁴

Monia kirjailijoita teatteri houkutteli käsittelemään kipeitä ajanongelmia etäiseen aikaan tai paikkaan siirrettyinä. Historiallinen rinnastetta-

¹ Lauri Haarla, Teatterikirja. Helsinki 1927, s. 70.

² Eino Salmelainen, Oppirahat on maksettava. Helsinki 1955, 107.

³ Arvi Kivimaa, Helsinki—Pariisi—Moskova. Helsinki 1929, s. 24.

⁴ Haarla, mt. s. 69.

vuus veti puoleensa mm. Lauri Haarlaa, Huugo Jalkasta ja Kyösti Vilkunaa. Näytelmän muoto avartui realismista vuosikymmenen alussa lähinnä runollis-filosofisen aatedraaman suuntaan, mutta vuosikymmenen puolimaista alkaen näkyvät esim. Haarlan näytelmissä ekspressionistiset subjektiivisuuden ja ilmaisun kiihkon vaatimukset. Mutta myös ajankohtaisiin tapahtumiin tai tuoreisiin tunnelmiin liittyviä näytelmiä syntyi runsaasti. Monet niistä olivat pelkästään viihteeksi tarkoitettuja pintapuolisia maa-lais- tai kaupunkilaiselämän hupikuvauksia, joihin hyvin soveltuu käsitys ”iloisesta 20-luvusta”. On kuitenkin joitakin näytelmiä, joissa sekä aihe että sen käsittely pysähdyttävät tarkastelijan vakavuudellaan. Tällöin vakavuus saattaa pikemmin olla näkemykseen kuin ilmaisuun liittyvää. Olen tämän vuosikymmenen ajankohtaisnäytelmiä lukiessani päätenyt kolmeen näytelmään, jotka kukin omalla tavallaan viestittävät nähdäkseni olennaisia piirteitä 20-luvun elämäkuvasta ja siinä vaikuttavista voimista. Nämä näytelmät ovat L. Onervan *Syyttäjät* (1923), Maria Jotunin *Tohvelisankarin rouva* (1924) ja Hagar Olssonin alkujaan ruotsinkielinen *S.O.S.* (1928). Valintaa ei ole ohjannut mutta ei myöskään estänyt se seikka, että kaikki kirjoittajat ovat naisia – suomalaisen näytelmän sukupuussa he ovat vahvoja oksia.

Lähtökohtien rinnakkaisuus

Syyttäjät on ennen kaikkea lyyrikkona tunnetun Onervan ainoa kokeilu näytelmän alalla, *Tohvelisankarin rouva* Jotunin viides näytelmä, Olssonin *S.O.S.* tekijänsä toinen. Näytelmien syntyäikaan kaikki kirjailijat kuuluivat tunnustusta saaneeseen keskipolveen; Jotuni oli heistä vanhin, näytelmänsä valmistumisaikoihin 44-vuotias, Onerva häntä pari vuotta nuorempi ja Hagar Olsson jo lähellä uutta ikäpolvea, 35-vuotias *S.O.S.*-näytelmän aikaan. Kirjailijoiden välisistä kosketuksista tunnetuimpia on Onervan ja Olssonin yhteistyö aikakauslehti *Ultran* piirissä 1922. Jo sitä ennen Olsson oli kääntänyt ruotsiksi Onervan legendakokoelman *Neitsyt Maarian lahja* (1918), jolle Olssonin oma raamatullisaiheinen teos *Kvinnan och nåden* (1919) tarjoaa kiintoisan vertauskohteen. Molempia yhdistää piirre, jonka Olof Enckell Olsson-tutkimuksessaan kiteyttää ”kaksois-taipumukseksi sekä mystiikkaan että älyllisvoittoiseen pohdiskeluun”.⁵ Sekä Onerva että Olsson olivat tunnettuja kansainvälisen kirjallisuuden ja kulttuuri-ilmioiden välittäjinä ja kriitikkoina, joiden kiinnostusten saman-

⁵ Olof Enckell, *Den unga Hagar Olsson. Studier i finlandssvensk modernism II*. Helsingfors 1949, s. 39.

suuntaisuutta osoittaa myös heidän toimintansa 20-luvulla kansainvälisen Clarté-rauhanliikkeen piirissä.

Sen sijaan Maria Jotuni näyttää suhtautuneen jokseenkin päinvastaisesti ajan tapahtumiin ja osallistumisen haasteeseen. Hän ei juuri liikkunut kodin piiristä ja esitti aniharvoin mielipiteensä yleisistä asioista muuten kuin teostensa kautta. Kuitenkin tiedetään, että hän oli yhdessä Onervan kanssa ollut perustamassa kohta sodan jälkeen Kirjailijaliiton oppositioksi tarkoitettua Kirjallinen työ -nimistä yhteisöä, jonka toiminta jäi lyhytaikaiseksi.⁶

Rakenteen ratkaisutapoja

Ensimmäinen askel näytelmien tarkasteluun avautuu niiden nimistä. Kuten draamalliselta tekstiltä voi odottaakin, viittaa kunkin teoksen nimi johonkin ihmisten väliseen suhteeseen. Silti erot ovat oireelliset. *Syyttäjät* jättää tavallaan yksilöllisen päähenkilön syrjään, se ilmaisee kollektiivista toimintaa, sanomaa, jonka paino on sen esittäjien asenteessa. Myös *S.O.S.* on osoitus kollektiivisesta sanomasta (tekijä luopui alkuperäisestä nimi-suunnitelmasta *De förtrollade ögonen*, Lumotut silmät). Nimi on lakonisuudessaan yleispätevä, lähes kaikkien ymmärrettävissä; eri asia on, ketkä sen johdosta kykenevät toimimaan. *Tohvelisankarin rouva* on nimestä lähtien erilainen. Siinä hahmottuu selvästi yksi keskushenkilö, mutta siten, että hänen ominaisuutensa määrittyy toisen henkilön kautta: suhde sisältää jo ennakkoon vastakohtaisuuden ja dialektiikan siemenen.

Kaikissa näytelmissä on vahva selväpiirteinen realistinen juoniaines ja runko. Jokaisessa on kuitenkin pyritty avartamaan rakennetta tavanomaisen todellisuuden kuvauksen ulkopuolelle. *Syyttäjissä* tämä näkyy vanhentuneimmillaan, uusromanttisen sävyisenä painajaiskohtauksena, jossa keskushenkilön ahdistus huipentuu. *Tohvelisankarin rouva* puolestaan sisältää loppunäytöksessä aineksia hurjaan mielikuvitusleikkiin ja absurdiin unitunnelmaan, vaikkei se kehittele niitä kovin pitkälle. *S.O.S.* on tietoista kokeilua teatterin uusilla tai jälleenlöydetyillä mahdollisuuksilla, joista Olsson esseessään *Genombrottsdramat* kirjoittaa: ”Uudet näytelmäkirjailijat eivät halunneet todellisuutta, eivät ’elämää’ (kuten iskusana kuului), he halusivat mielikuvitusta, he halusivat epätodellisuutta, teatteria. He eivät yrittäneet salata, että kaikki oli kuvittelua, unta — yhtä kipeää tai ihaana kuin ’elämä’ itse, yhtä todellista kuin ’todellisuus’.”⁷

⁶ Huugo Jalkanen, Kirjallinen kevät. Porvoo 1956, s. 169.

⁷ Hagar Olsson, Ny generation, Helsingfors 1925, s. 140.

Syyttäjät ja *Tohvelisankarin rouva* kuvaavat molemmat pitkän kehityksen päätöstilanteen, niiden tapahtumat sisältyvät muutamaaan päivään. *S.O.S.* puolestaan sisältää vuoden väliajan ja kartoittaa tapahtumasarjan alun ja erään välipisteen. Sen päätös ei ole ”lopullinen”, kuten kahdessa muussa näytelmässä. Se keskittyy erityisesti kuvaamaan tekojen syitä ja vaikuttimia, *Tohvelisankarin rouvassa* taas ovat ennen kaikkea tärkeitä seuraukset ja toiminnan tulokset. *Syyttäjät* sisältää voimakkaan selittämisen ja ymmärtämisen tarpeen, jolloin sekä tapahtumien syillä että niiden seurauksilla on merkityksensä.

Toimintarakenteeltaan, jonka perustana pidetään lähinnä henkilöiden näyttämöletuloa ja poistumista, näytelmät eroavat toisistaan suuresti. *Syyttäjät* sisältää neljä näytöstä ja yhteensä 42 kohtausta, *Tohvelisankarin rouva* kolme kohtauksiin jakamatonta näytöstä, joista henkilöryhmitelyjen mukaan voidaan eritellä 76 kohtausta. *S.O.S.*:ssä varsinaisia näyttöksiä on neljä, ja niiden lisäksi kaksiosainen unenomainen välinäytös, mutta kohtausten määrä supistuu 19:ksi. Roolihenkilöiden lukumäärä on *Syyttäjissä* ja *Tohvelisankarin rouvassa* kummassakin yksitoista, *S.O.S.*:ssä varsinaisia henkilöitä on neljä, joiden lisäksi välinäytöksessä esiintyy viisi eri henkilöä tai ihmisryhmää.

Myös repliikkirakenteeltaan näytelmät ovat selvästi erilaiset. *Syyttäjissä* valtaosa kohtauksista on varsin lyhyitä ja suuria dynaamisia nousuja tapahtuu vähän. *Tohvelisankarin rouvassa* taas toistuu lyhyitten ja pitkien kohtausten vuorottelu ja näytelmän dynaaminen peruslinja rakentuu pitkistä sekvensseistä, jotka nousevat asteittain suppeampien sekvenssien kehystäminä sarjoina. *S.O.S.* taas on tiiviisti yhtenäinen, laajoihin kohtauksiin jakautuva kokonaisrakenne, jossa dialektiikka syntyy varsinaisten näyttösten ja kiihkeän välinäytöksen suhteista. Kohtausten vertailu vastaa myös hyvin näytelmien yleissävyyistä saatuja havaintoja. *Syyttäjät* on tunnelmaltaan ja mielialaltaan vaisun ahdistunut, niukalti varsinaista draamallista jännitystä sisältävä teos, jossa ristiriita ilmenee ja sitä käsitellään pohdiskellen sisäisellä tasolla ja jossa ulkomaailman ja yksilön suhde ei avaudu elävästi näyttämöllä. *Tohvelisankarin rouvassa* kertautuvat nopeat yhteenotot, kiivaat kohtaukset, riidat ja sovinnot. *S.O.S.* on näytelmistä keskitettyin, suhde yksilön ja yhteiskunnan problematiikan välillä on kaiken aikaa läsnäoleva ja säätelee teoksen rakenteen siten, että varsinkin välinäytös osoittaa yksilöllisten suhteiden olevan laajojen yhteiskunnallisten kysymysten heijastumia.

Toiminnallisesti kuitenkin kaikki näytelmät sisältävät toisiaan vastaavan perusstruktuurin, joka voitaisiin muotoilla kysymykseksi: miten on

korjattavissa menneisyydessä tehty erehdys? Kysymys ei ole niinkään tämän erehdyksen paljastamisesta tai sen salaamisesta esim. Ibsenin näytelmissä usein esiintyvään tapaan, vaan erehdyksen tiedostamisesta ja sen asettamisesta toteamuksen kaltaisena toiminnan lähtökohdaksi.

Syyttäjissä keskushenkilön, runoilija Petran erehdykset ovat olleet kahdenlaisia, yksityisiä ja yleisiä. Hän on tehnyt virheen solmiessaan avioliiton rakastamansa naisen sisaren kanssa, vaikka hänen tunteensa edelleen kohdistuu sisareen. Petra ei voi kokea ”kauniille valheelle” rakennettua avioliittoaan todellisena ja rehellisenä. Toinen erehdys sisältyy hänen käsitykseensä, että jättäytyminen porvarillisen kustantajan elätettäväksi antaisi hänelle vapauden kirjoittaa halunsa mukaan myös kansalle, työvälle, vasemmistolaiselle liikkeelle.

S.O.S.-näytelmässä tri Patrickille paljastuu ilmestyksenomaisesti, pienen lapsen kädenpuristuksessa, minkä erehdyksen hän on tehnyt toimissaan myrkkyykaasuteollisuuden palveluksessa ja siten edistäessään uuden sodan ja siihen liittyvien taloudellisten pyyteiden asiaa. Patrickin erehdys on henkilökohtainen, mutta sillä on vaikutusta koko maailmaan.

Tohvelisankarin rouvan erehdykset ovat avoimesti näkyvissä ihmisuhteissa: vääriä naimakauppoja, vääriä odotuksia, vääriä kuvitelmia rakkaudesta. Toimintaan vaikuttaa sekä se, mitä omista erehdyksistä voidaan oppia, että se, mitä toisen erehdyksestä voidaan hyötyä.

Ympäristö ja miljöö

Tohvelisankarin rouvan miljöö on sangen ahdas, se käsittää veljesten Aadolfin ja Justuksen talot ”maalaisine näköaloineen” (TSR s. 7)⁸ ja viittaa satunnaisesti läheiseen kaupunkiin. Tapahtumapaikkana säilyy koko ajan Aadolfin talon arkihuone ja lasiveranta. Toiminta suuntautuu sieltä käsin toisaalta Justuksen taloon, toisaalta läheiseen kaupunkiin, joka edustaa ”suurta maailmaa”; siellä syödään lounaita ja tehdään tuttavuutta puistossa. Se vetoaa ihmisten seikkailunhaluun, mutta jää sinänsä ääri-viivattomaksi.

Syyttäjissä sitä vastoin ero kaupungin ja maaseudun välillä on paljon tiedostetumpi ja osa näytelmän keskeistä ainesta. Kaupunki on ristiriitojen, kovan pelin, ratkaisujen ja elämän pakkotilanteiden tapahtumapaikka, maaseutu kadotettu paratiisi, lapsuuden maisema, joka samastuu rehellisyyteen, puhtauteen ja turmeltumattomuuteen. Nykyhetken ja men-

⁸ Maria Jotuni, *Tohvelisankarin rouva*. Kolminäytöksinen huvinäytelmä. Kootut teokset IV. Helsinki 1930.

neisyyden välillä näyttää avautuvan ylipääsemätön kuilu, niin syvä, että ihmiset tuskin tuntevat olevansa enää samoja (S s. 26–27).⁹ Itse näytelmän tapahtumapaikka, Petran koti suuressa suomalaisessa kaupungissa, on eräänlainen välitila, risteyskohta; sinne kantautuvat viestit ja yhteydet ulkomailta, kaikuja kansainvälisistä ristiriidoista ja maailmanpolitiikan tapahtumista. Se hapuilee yhteyksiä omasta ahtaudestaan ulos laajoihin yhteiskunnallisiin tapahtumiin, mutta yritykset tukahtuvat, sanomat eivät ehdi perille.

Toisin käy *S.O.S.*-näytelmässä. Sen tapahtumaympäristöllä on alusta alkaen tiiviit maailmanlaajuiset yhteydet; sen henkilöt ovat itse asiassa aika outoja pienessä kotikaupungissaan. He ymmärtävät nopeasti ja kuin vaistonvaraisesti tekojensa kansainvälisen merkityksen, ja raja kotoisen elinympäristön ja levottoman maailman välillä on poispyyhkäisty, kuten se on myös näytelmän paljon matkustaneen ja maailmaa kokeneen tekijän mielestä.¹⁰ Ihmisten välinen yhteys ulottuu yli kansallisuus- ja sukupuolirajojen, ja pyrkimys mahdollisimman laajan vaikutusalueen hahmottamiseen saa voimakasta tukea välinäytöksestä, sen symbolisesta, avaruuksiin ulottuvasta kuvauksesta.

Ahtaasta elämänympäristöstä huolimatta myöskään *Tohvelisankarin rouvan* henkilöltä ei puutu yhteyksiä avaraan maailmaan. Tässä ilmenee muuan Jotunin näytelmäntekotavan ominaispiirre. Hänen henkilönsä avartavat ympäristöä nimenomaan dialogin kautta, vuorosanoissa, joiden sisällöt liikkuvat ”vuosisadoissa” (TSR s. 27) tai tapailevat ”maapallon radan” ja ”taivaan tähtien” liikkeitä (TSR s. 146). Toiminnan ja dialogin suhteesta voi nähdä, että Jotunin näytelmän ympäristö avautuu sisään-päin ja laajenee mielikuvina siinä missä Onerva ja Olsson avartavat konkreettista miljöötä inhimillisen kokemuksen pohjalta. Toinenkin rakennetta valottava päätelmä on tehtävissä: mitä laajempi on näytelmän toimintasektori, sitä yksinkertaisempaan kokonaisrakenteeseen päädytään. *S.O.S.* lähes kuivahkossa symmetriassaan on tässä suhteessa täysin vastakkainen ratkaisu *Tohvelisankarin rouvalle*, jossa tilanteita vaihdellaan pienessä kehikossa väsymättömän uutterasti.

Ajankohtaisuus

Ympäristön eräänä tehtävänä on kiinnittää näytelmän keskeisten henkilöiden suhteet yleisiin tapahtumiin ja siten luoda näytelmään ajankohtaisuuden tuntua.

⁹ L. Onerva, *Syyttäjät*. Nelinäytöksinen draama. Helsinki 1923.

¹⁰ Jörn Donner, *Ett stycke historia*. Teoksessa Hagar Olsson, *Tidig dramatik*. Helsingfors 1962, s. 9.

Syyttäjissä aika on sisäpoliittisesti levotonta. Siihen liittyy kansainvälisen rauhanliikkeen tulo Suomeen ja toisaalta taistelu bolshevismia vastaan ja kommunismin pelko. Leninin nimi mainitaan näissä yhteyksissä pariin otteeseen. Armeijan juhlapäivän ja rauhanystävien mielenosoituksen yhteensattuma luovat kärjistyneen tunnelman.

Vaikka Hagar Olsson ei *S.O.S.*-näytelmässään luo yhtä täsmällistä ennustetta poliittisesta kehityksestä kuin sittemmin *Lumisota*-näytelmässään (1939), on hänen näytelmänsä ajankohtaisuus silti luonteeltaan ulkopoliittista ja kansainvälistä. Kansainliiton olemassaolo ja voimattomuus, kasvava suursodan uhka ja sen vaikutus taloudelliseen elämään tulevat esiin sekä välinäytöksessä että päähenkilöiden välisissä tilanteissa mm. radion välittämänä pörssi uutisina. *S.O.S.* valottaa myös käsillä olevan tilanteen historiallista luonnetta ottamalla viimeisessä näytöksessä rinnakkaisiesimerkiksi menneitten kulttuurikausien arkeologisen tutkimuksen: ”Sen tehtävänä on opettaa meille, että ruoho kasvaa nopeasti kaikkien tekojemme yli, meidän muistomerkkiemme ja linnoitustemme ja kunniataulumme peitteeksi. Tämä maa kätkee paljon hävitettyä — kulttuureja, ihanteita ja kyyneleitä.” (*S.O.S.* s. 148).¹¹

Näennäisesti tyystin erilainen ja vähäpätöinen on *Tohvelisankarin rouvan* ajankohtaiskytkentä: tärkein elementti siinä on kieltolaki, jonka hankaluuksia kierrettäessä saatetaan näytelmän toimintakoneisto vauhtiin. Toisaalta lain kiertäminen, toisaalta laillisuuden ja sopimusten tiukka korostaminen luo näytelmässä pohjan moraalikritiikille, joka on samalla kertaa ajankohtaista ja ajatonta.

Henkilösuhteet

Perhe on kaikissa käsiteltävänä olevissa näytelmissä keskeinen lähtökohta henkilöitten välisten suhteiden hahmottamiselle. *Tohvelisankarin rouvassa*, missä maailma on pienin, perheen käsite on laajin: se sisällyttää itseensä lukuisia entisiä, nykyisiä tai tulevia isiä ja tyttäriä, vaimoja ja miehiä, sulhasia ja morsiamia. *Syyttäjissä* asetelma on selvästi perhe ja ulkopuoliset, jolloin keskeinen naishenkilö Juudit jää jossain määrin ongelmalliseen väliasemaan: hän on toisaalta runoilija Petran saavuttamaton rakastettu, toisaalta Petran vaimon sisarpuoli. Oman tietoisuutensa kasvaessa hän pyrkii tuomaan Petran perhe-elämän kaavoittamaan ja lannistamaan elämään uusia vapaampia tuulia.

¹¹ Hagar Olsson, *S.O.S. Tidig dramatik*. Helsingfors 1962. Suomenkokset tämän kirjoittajan.

S.O.S. sisältää suppean perheen, isän ja tyttären, joille kuollut mutta silti yhä läsnäolevaksi tunnettu äiti ja tiedemies, tri Patrick, muodostavat vastaparin; lisäksi on mukana täydentävänä henkilönä Marian ystävätär, tapahtumien ulkopuolelle jäävä toisten ongelmia selventävä hahmo, jonka tehtävä on osaksi antaa syvyyttä nimenomaan Marian naiskuvalle. Samalla kun perhe on luonteva lähtöasetelma ihmissuhteiden käsittelylle, päädytään kaikissa näytelmissä myös perheinstituution epäkohtien paljastamiseen ja arvosteluun.

Tohvelisankarin rouvan ja *Syyttäjien* henkilösuhteissa pitäydytään varsin samantapaiseen perusasetelmaan sillä erotuksella, että toisessa keskushenkilö on nainen, toisessa mies. Samalla tavoin kuin Juulia näkee suhteensa Aadolfiin vain muodollisena ja tavoitteenaan toisaalta taloudellisen riippumattomuuden Justuksen perinnön kautta, toisaalta uuden rakkauden nuoren Veijon hahmossa, samoin Petra *Syyttäjissä* näkee vaimonsa pelkästään avioliittokulissin ylläpitäjänä ja on varsinaisesti riippuvainen toisaalta kustantajansa Kontialan taloudellisesta avusta, toisaalta Juuditin tunteista. Petran suhde Juuditiin on kuitenkin monimerkityksisempi ja sen synnyttämä ristiriita kohtalokkaampi kuin Juulian suhteet *Tohvelisankarin rouvassa*. Juudit ei ole Petralle vain rakkauden kohde, vaan myös uusien ajatustapojen, uuden maailmannäkemyksen lähde. Tässä mielessä Petran yritykset luoda uutta jäntevyyttä elämäänsä ovat uhkarohkeampia kuin Juulian, joka pyrkii laskemaan ”varman päälle”, jos kohta sitten erehtyykin. *S.O.S.*-näytelmässä konflikti syntyy isän ja tyttären välille, kun toinen on valmis astumaan seurauksista välittämättä tunteensa ja vakaumuksensa pakottamaa tietä, toinen on jähmettynyt hieman arvoituskellisen tappion — vaimon kuoleman — vaikutuksesta olotilaan, jossa on kenties enemmän vertauskuvallisuutta kuin konkreettista elävää ihmisyyttä.

On mielenkiintoista todeta, että kaikissa kolmessa näytelmässä on varsin tärkeä merkitys isän ja tyttären suhteella — poikia ei perheissä ole lainkaan. Jotunin kohdalla saattaa viitata myös *Kultaisessa vasikassa* esiintyvään samanlaiseen tilanteeseen. Näissä nuorissa tytönhahmoissa on uuden ajan reippautta ja rohkeutta, viisasteluakin, ja isän ja tyttären suhteen saattaa rakentaa molemminpuolisen sympatian varaan — tällainen perustunne vallitsee myös *S.O.S.*:ssä. Tyttöihin ei myöskään kansalaissodan varjostus ulottunut samalla tavoin kuin nuoriin miehiin — mm. Jotunin keskeneräiseksi jäänyt näytelmäluonnos *Elämä ja kuolema* kertoo vaikeuksista, joita poikien ja vanhempien suhteeseen saattoi sisältyä. *Tohvelisankarin rouvan* Piia ja *Syyttäjien* Virva ovat paljolti samansukuisia

henkilöitä, ja heihin voi läheisesti liittää *S.O.S.*-näytelmän Ystävättären, jonka suhde Marian isään on paljolti pirteän omapäisen tyttären.

Näytelmien toimintalinjojen kannalta on paljon merkitystä ihmisten aktiivisuudella ja passiivisuudella. Tässä mielessä *Tohvelisankarin rouva* ja *Syyttäjät* voidaan asettaa lähekkäin. Ne sisältävät molemmat aktiivisia naisia ja passiivisen miespäähenkilön. *Syyttäjien* kokonaisuudessa Petran passiivisuus on kohtalokas, sillä hän on se näytelmän henkilö, johon odotukset varsinaisesti kohdistuvat. Hän itse kokee tilanteen harmillisena ja uhkaavana, sillä hän haluaisi toimia vapaasti kenenkään häiritsemättä ja kirjoittaa linjaa valitsematta. Tässä katsannossa *Tohvelisankarin rouvan* Aadolfin halu elää onnellisena ja passiivisena on harmittomampi, hänen tekemisensä eivät oikeastaan vaikuta kehenkään. Oma samankaltaisuutensa on myös Juulialla ja Juuditilla, joskin myös eroavuudet tulevat selvästi näkyviin. Juulian peruspiirre on itsekkyytensä siinä missä Juuditin yleisinhimillisuus, avarakatseisuus, mutta molemmat ovat aloitekykyisiä ja joutuvat kantamaan oman epäonnistumisensa seuraukset. *S.O.S.*-näytelmässä kehitys kulkee toisin; passiivisuuteen vaipunut Maria joutuu tri Patrickin kautta herätetyksi toimintaan, joka lopulta koituu hänen tuhoon, ja tässä on hänen isällään merkittävä osuus. Kun *Tohvelisankarin rouvassa* henkilöt haluavat lähinnä vapaasti olla oman mielensä mukaisia ja toisista riippumattomia, pyrkii *Syyttäjät* analysoimaan riippuvuussuhteita ja osoittamaan niiden väärät perusteet. *S.O.S.* puolestaan osoittaa, miten riippuvuus on särjettävä ja otettava kannettavaksi seuraukset, jos haluaa toimia perhettä laajempien asiakokonaisuuksien puolesta.

Yhteiskunnalliset suhteet

Yhteiskunta luokkavastakohtineen on kärjistetyksi tuotu esiin Onervan *Syyttäjissä*. Siihen viittaa jo näytelmän nimi, sillä köyhälistön edustajat paljastavat Petran horjunnan ja kyvyttömyyden kaikkein hyökkäävimmin — ja samalla myös epäuskottavasti ja näyttämöllisesti kömpelöllä tavalla. Yhteiskunnallinen ongelma on yritetty *Syyttäjissä* rakentaa varsin monitahoiseksi: Petran oma henkilökohtainen nousu maineeseen on tapahtunut lähtötausta ja kasvuympäristö kieltämällä, niin että hänestä on tullut täysi vastakohta sisarpuolelleen ja lapsuudenympäristölleen. Jollakin tavalla Onerva pyrkii jopa vihjaamaan, että sisaren vajoaminen on tapahtunut Petran nousun kustannuksella. Ero työläisten ja herrasväen välillä on räi-

keästi painotettu tuomalla mukaan sisarpuolen ystävätär omine syytösröyppyineen. Toisaalta Petran kanta nykytilanteessa on horjuva, ja hän pyrkii viimeiseen asti väistämään omakohtaista selvää kannanmäärittelyä: ”Minä en ole kenenkään ystävä, eikä minulla ole yhtään ystävää. Minä en kuulu mihinkään puolueeseen, en tähän kansaan, en tähän aikaan, en koko tähän ihmiskuntaan! Minä olen outo koko maapallolla, vieras, muukalainen, yksin. . .” (S s. 136).

Jotuni kertoo perhekuviionsa erilaisia variaatioita siten, että hän saa konkreettisten tilanteiden jatkuvuudella osoitetuksi asiansa yleispätevyyden. Perheen erilaisiin olomuotoihin sulautuvat myös yhteiskunnalliset vastakkaisuudet. *Tohvelisankarin rouvassa* luokkaerot ovat teoriassa selvät ja rikkumattomat, mutta käytännössä portaat horjahtelevat. ”Mutta minä olinkin oikean herran rouva ja monta rappua olisi astuttava alas meiltä teille”, sanoo Justuksen emännöitsijä Karoliina konstaapeli Mölsälle, joka sentään on ”virkamies” (TSR s. 121). Ja Mölsä mietiskelee maailman menoa: ”Jassoo, ei tuo ole vielä mitään talonpoikaisen kuolema, mutta kun herrasväet kuolevat, se minua ihmetyttää. Miksi pitää heidän kuolla?” (TSR s. 115). Toisaalta palveluskunnan terävänäköisyys saattaa kohdistua myös omaan ryhmään: ”Sanonko, milloin oikea palvelija on hyvällä tuulella: Jos hän on saanut varastaa, jos hän on keittänyt likaisissa astioissa, jos hän on tyhjentänyt humalaisen herran taskut, tahi saanut herralta salaa setelin, tahi ollut rouvan sijoillisenä — —” (TSR s. 56). Kun ihmissuhteiden perimmäisestä merkityksestä on kysymys, häviävät yhteiskunnallisten erojen vaikutukset. Näytelmän tapahtumakululle on oleellista se, että ihmisten yhteiskunnallinen asema muuttuu, mutta heidän sisäiset ominaisuutensa ovat tästä riippumattomia.

S.O.S. tapahtuu miltei kokonaan keskiluokan ja yhteiskunnan ylempien kerrosten parissa. Jopa tehdas, jossa tri Patrick työskentelee, on täysin ilman työntekijöitä. Tämä tekee näytelmästä nimenomaan yhteiskunnallisten luokkaerojen kuvauksena ohuen ja teoreettisen. Eläin on loppujen lopuksi Olssonin humaniteettiajatukselle tärkeämpi tulkki kuin ihmisten luokkaerot: ”Miksei Jumala ole antanut luontokappaleelle ääntä jolla se huutaisi tuskansa meidän korviimme? Miksi viaton kärsimys on aina ollut mykkää?” (*S.O.S.* s. 130). Välinäytöksessä työläisten edustajat kohdistavat uhkaavan syytöksensä Kansainliittoon ja panevat toivonsa proletariaatin armeijaan. Kuitenkin *S.O.S.* on ennen kaikkea näytelmä ihmisen alennuksesta ja ihmisen vapauttamisesta, jossa yhteiskunnalliset luokkaerot jäävät toisarvoisiksi. Hätämerkki on osoitus ihmisten sielujen hätätilasta enemmän kuin heidän olosuhteittensa ristiriidoista.

Näyttämöohjeet

Näyttämöohjeilla kirjailija voi ilmaista paljolti omia käsityksiään siitä, miten hän haluaisi henkilöiden käyttäytyvän ja toimivan, jopa selittää heidän tekojaan. Paul M. Levitt on havainnut, että näyttämöohjeet lähentävät draamatikkoa kertovaan kirjailijaan. Erityisesti kirjailija, joka toivoo voivansa luoda ”aidon” ympäristön tai ilmapiirin, kuvata elämää ”sellaisena kuin se on”, käyttää mielellään näytelmän tarjoamia kerronnan ja kuvailun mahdollisuuksia.¹²

Syyttäjäissä näyttämöohjeet liittyvät erityisesti puheen tunnesävyihin: happamesti, kuvittelevasti, raskaasti, soinnuttomasti, kiivaasti jne. Näitä sävynosoittajia on valtaosassa vuorosanoja. Toinen ohjeiden ryhmä liittyy toimintaan, jota ei välittömästi näe repliikeistä: ”polkaisee jalkaa”, ”heitää kukat pois”, ”istuutuu leposohvaan” jne. Joskus näyttämöohjeet hahmottavat myös lavastusta tai rekvisiittaa: palvelijatar tuo kahvia, Juudit ottaa hyllystä kirjan, Kontiala katselee taulua seinällä. Kuvaileva aines saa näissä ohjeissa usein niin suuren osuuden, että tuntuu kuin Onerva ei itse luottaisi repliikkiensä tehoon: ”Kaameasti, hurjasti, äkillisen mielijohteen vallassa”, ”mielettömällä raivolla”, ”rukoillen tuskissaan”, ”kylmän ivallisesti” (s. 124–126) ovat miltei parodisia korostuksia repliikkien tunnesisällölle.

Tohvelisankarin rouvasta puuttuvat repliikin sävyä ohjaavat maininnat lähes täysin. Toiminnalliset ohjeet ovat sitä vastoin joskus varsin laajoja ja yksityiskohtaisia; esim. s. 138–139 ”Karoliina tunnustaa ja saa rohkeutta” — ”pannen Justuksen kaulaan kädet” — ”syleilee vielä” — ”vetää saappaanvarresta piipun, tupakkamassin, tulitikut, täyttää piipun, pistää sen Justuksen suuhun ja sytyttää sen” — ”vetää sieltä testamentin” — ”antaa sen Aadolfille” — ”koettaa syleillä”. Näyttää siltä, että Jotuni on pyrkinyt luomaan liikerytimiä repliikkirytmin yhteyteen sijoittamalla toiminnallisia ohjeita myös repliikkien sisälle. Ohjausviitteissä Jotuni myös antaa huvinäytelmäperinteen mukaisesti pikakuvauksen keskeisistä henkilöistä, Juuliasta, Aadolfista ja Karoliinasta: ”(Karoliina, punainen vanha hattu päässä, vanhatyyliiset kirjavat vaatteet päällä tulee kuin purjehtien sisään. Hän on naiivi ja hyvä, yli neljänkymmenen, mutta nuortea.)” (TSR s. 39).

Perusteellisimmat ohjausviitteet sisältyvät *S.O.S.*-näytelmään, mikä on sopusoinnussa sen sisäistä sielullista tapahtumista ja symboliikkaa koros-

¹² Paul M. Levitt, *A Structural Approach to the Analysis of Drama*. The Hague-Paris, 1971, s. 41.

tavan toiminnan kanssa. Hagar Olsson onkin kirjoittanut näyttämöohjeitten uudesta oleellisesta merkityksestä: ”Tästä puhtaasti näyttämöllisestä aineksesta pitää usein osata lukea itse perusmotiivi, ne äärettömät edellytykset, joita vahvasti ty pistetty dialogi ei kiihkeässä rytmis sään ennätä ottaa mukaan.”¹³ Ohjausviitteet eivät ainoastaan kuvaile, vaan ne myös tulkitsevat henkilöitä. Maria istuu ”syvästi järkyttyneenä”. ”Hänen kasvonsa ovat kalpeat; kaikki elämä on keskittynyt silmiin, jotka näyttävät heijastavan outoja näkyjä” (s. 116). Pisin yhtäjaksoinen ohjausviite III näytöksen alussa on sivun mittainen; siinä ”hiljaisuus säteilee salaperäistä elämää” ja valonsäde ”ennustaa sitä levottomuudenhohdetta, joka sieluis ta pian tulee leviämään näyttämölle”. *S.O.S.*:n tapahtumien sisäistä tasoa tämäkin korostaa.

Ohjausviitteitä vertailemalla saa tukea sille ajatukselle, että näytelmien toiminnallisessa peruskuviossa sisäisen ja ulkonaisen, henkisen ja konkreettisen, minän ja maailman välinen suhde on varsin tärkeä. Se hahmotuu kuitenkin kaikissa näytelmissä eri tavalla. *Syyttäjäissä* on kysymys ristiriidasta sisäisen ja ulkonaisen välillä, *Tohvelisankarin rouvassa* ulkonaisen tekemisestä myös sisäisesti merkitseväksi, *S.O.S.*-näytelmässä taas sisäisen elämän konkretisoimisesta ja havainnollistamisesta näyttämöllä.

Esineet

Ohjausviitteisiin liittyvät läheisesti myös näytelmässä tärkeiksi osoit tautuvat, usein symbolista merkitystä saavat esineet. Levitt painottaa näiden esineiden tärkeyttä koko näytelmän kannalta: ”Kun elotonta esinettä käytetään muussa tarkoituksessa kuin koristeeksi, joko ennakoimaan tule via tapahtumia, johdattamaan toimintaa ’kuolleitten pisteitten’ yli tai tuke maan juonenkuljetusta, siitä tulee tärkeä rakenteellinen tekijä, joka omalta osaltaan terävöittää kohtauksen merkitystä ja selittää kohtauksen asemaa koko näytelmässä.”¹⁴

Syyttäjäissä dialektiikka aineellisen ja henkisen, konkreettisen ja ab straktin välillä ulottuu myös esinetasolle. Tärkeiksi muodostuvia esineitä on kaksi, Petran runokäsikirjoitus ja revolveri. Sisäisessä ahdistuksessaan Petra heittää käsikirjoituksensa uuniin, mutta kyseessä on lähinnä mie lenosoituksellinen ele; ivallisesti näet todetaan, ettei uunissa ole tulta. Teko kuvastaa kuitenkin Petran horjuntaa ja omien kykyjen epäröintiä. Revol veri on taas ulkokohtaisesti näytelmään tuleva lisä, ase, jolla Juuditin elä-

¹³ Hagar Olsson, *Genombrottsdramat*, mt. s. 143.

¹⁴ Levitt, mt. s. 46.

mässä on jo esitetty yksi murhenäytelmä. Sen luonne viittaa myös seksuaalisymboliikkaan, jolla tosin on voimakkaasti romanttiset piirteet. Aseen joutuminen Petran haltuun on jossain määrin perusteetonta ja näin sen osuus näytelmän loppuratkaisuna korostaa ennen kaikkea Petran riippuvuutta Juuditista.

Tohvelisankarin rouvassa keskusesine on mukana alusta pitäen, ja näytelmän paradoksaalinen komiikka rakentuu paljolti sen olemassaolon ympärille. Onko testamenttia vai eikö sitä ole? Kysymys saa ulottuvuudet, jotka näyttäytyvät myös sisäisissä suhteissa, ovat pohjana ihmisten välisille kiistoille ja luovat komediaaliseen tapaan — kadonneen esineen löytyessä — loppuratkaisun sovinnon perustan. Testamentti on myös koomisesti värittyvä konkretisointi näytelmän teema-aineksessa keskeiselle elämän ja kuoleman aiheelle ja samalla näytelmän yleissävyn mukaan paradoksaalinen: viesti kuolleelta isältä, joka ei olekaan vielä kuollut, tyttärelle, joka ei tiedä olevansa tytär.

Myös *S.O.S.*-näytelmässä keskeinen esine on tärkeä isän ja tyttären välinen side; senkin olemassaoloon liittyy kuolema. Mutta ero groteskin komedian ja ekspressiivisen sielundraaman välillä ilmenee myös esineistössä, kuivanarkisen testamentin ja runollisena hehkuvan viulun välillä. *S.O.S.*-näytelmän viuluun, jota Marian isä ei ole soittanut äidin kuoleman jälkeen, jota ympäröi salaperäinen kieltojen vyöhyke ja joka lopulta kuitenkin jää hätämerkin voittajana soimaan ”ihmissydämen ylistystä” näytelmän viimeisinä sanoina, tuntuu sisältyvän Hagar Olssonin esteettisen elämännäkemyksen arkoja ja herkkinä väreileviä sävyjä. Se on esine, joka omassa monimerkityksisessä symboliikassaan pelkistyy esineellisyydestä henkisyteen.

Temaattiset yhtymäkohdat

Vaikka tarkasteltavana olevat näytelmät laadultaan ja rakenteeltaan eroavat runsaasti toisistaan, on niiden teema-aineksessa havaittavissa läheisiä ja rinnakkaisia ajatuskulkuja. Teema-ainesten tarkastelussa osoittautuvat kaikkien näytelmien kannalta olennaiseksi ihmissuhteiden piiristä paljastuvat näkemykset, joiden taustana ovat yhteiskunnassa vallitsevat taloudelliset valtasuhteet ja niihin liittyvät tekijät, kuten työ ja omistus. Ihmissuhteiden jaottelu saattaa toiminnallisesti tapahtua kolmenasteisesti: Kahdenkeskisissä suhteissa pääpaino on miehen ja naisen olemuksen erittelyllä, avioliiton ja kodin, rakkauden ja vihan osuudella. Monenkeskiset ihmissuhteet näyttäytyvät nimenomaan vaikeuksiensa kannalta, vie-

raantumisen, yksinäisyyden, menneisyyden ja tulevaisuuden ristiriidan pohdiskelussa. Käytännön ihmissuhteiden pohjalta avautuu näköala ihmisenä olemiseen sinänsä, ihmisyyden koko alueelle ja sen keskeisiin eettisiin kysymyksiin. Niiden perimmäisenä yhteisenä nimittäjänä on lopulta kysymys elämästä ja kuolemasta, ja tämän kysymyksen painottamisessa kaikki näytelmät sisältävät oman maailmankatsomuksellisen ratkaisunsa.

Taloudellisten suhteiden ja ihmissuhteiden yhteydet kuvastuvat *Syyttäjäjissä* kustannuspoliittisena toimintana. Runoilija Petra pitää niitä pelkäättään käytännöllisinä seikkoina ja kuvittelee olevansa täysin vapaa, ”kuin lapsi heidän hoidossaan” (S s. 58). Kuitenkin mahtava kustannusliike, joka on kiinnittänyt hänet omakseen, näkee hänessä vain taloudellisten etujensa kohteen, jota aktuellien tapahtumien jälkeen voidaan myydä ”paljon ja kalliista” (S s. 161). Työ on muuttunut Petralle yhä vaikeammaksi; hänelle taitelijana oleminen on jatkuvaa kamppailua pääsylipusta ”elämän teatterin ensirivillä”, ja ruumiillinen työ kangastaa hänelle romanttisena haaveena: ”Jospa voisin kirjoittaa, niinkuin toiset kyntävät ja kylvävät, ja korjata kultaista eloa, kuten esi-isät kuhilaitaan raikkaan syysaamun sarastuksessa!” (S s. 79).

S.O.S. osoittaa taloudellisten tekijöiden maailmanlaajuisen merkityksen. Patrickin katoamisesta syntyvä levottomuus saa aikaan kansainvälisen pörssiromahduksen, ja yhteydet poliittiseen päätöksentekoon ovat ilmeiset: hyökkäämättömyyssopimus suurvaltojen kesken on taloudellista lamaa edistävä tekijä. Näytelmän Isä on liikemies, jolle raha, osakkeet ja keinottelu merkitsevät kaikkea. Raha on mukana myös näytelmän keskeisessä kriisitilanteessa, jossa Isä paljastaa Marian ja tri Patrickin, kun Maria on ottamassa kassakaapista rahoja. Mutta näytelmän lopussa rahojen ja koneiden maailma on kuolemaan ja tuhoon tuomittu, se ei pysty kumoamaan vastavoimaa, elävää ihmisjoukkoa, elävää yksilöä ja elävää sydäntä (*S.O.S.* s. 153).

Tohvelisankarin rouvassa suhtautuminen rahaan on perin toisenlainen. Silti raha hallitsee tätä näytelmää alusta loppuun saakka; kysymys on nimenomaan puutteellisten ihmissuhteiden korvaamisesta rahalla. Kaikki on kaupan, vaikka ihmisten kauppa-arvoa on vaikea ilmaista rahassa (*TSR* s. 85). Se mitä ihminen omistaa on tärkeämpää kuin mitä hän on, ja koko elämä rakentuu rahan kiihkeään omistamishaluun, jonka synkistää vain tieto siitä, että ”rahoja ei mukaansa hautaan kuitenkaan saa” (*TSR* s. 75). Työn kanssa rahalla on varsin vähän tekemistä; tosin hyvä palvelija saa palkkansa perinnön muodossa, mutta ”herrasväen” rahantarpeen oleellisen syy on, etteivät he tee työtä. Aadolf on pantu viralta, tilanpito ei kan-

nata ja Juulia on solminut avioliiton saadakseen itselleen elättäjän. Suhde rahaan ja työhön on näin ollen käänteinen siihen, joka esitetään *Syyttäjäissä* ja *S.O.S:ssä*.

Ihmissuhteet

Kahdenkeskiset ihmissuhteet jännittyvät usein rakkaus-viha-akselin ympärille. Nimenomaan naisen ongelmia ja mahdollisuuksia on tarkasteltu perusteellisesti. Naisia on vertailtu asettamalla heidät pareina rinnakkain: näin valottavat *Syyttäjiä* Niina ja Juudit ja *S.O.S:n* Maria ja Ystävätär saman kysymyksen eri puolia. *Tohvelisankarin rouvassa* taas Juulia pitää puolensa yksinkin.

20-luvun nainen näyttää horjuvan itsenäisyytensä ja uhrautuvuutensa välillä. *Syyttäjiä* Juudit edustaa itsenäistä aktiivista perhesiteisiin alistumatonta naista, Niina taas miehen hyväksi uhrautuvaa passiivista naisyyttä. Yleisen mielipiteen hyväksymän ”naisellisen naisen” tehtävä on, kuten *Syyttäjiä* alussa osoitetaan, kukkien järjesteleminen maljakkoon, hän on kodin valtiatar, jolle politiikka on kauhistus. Toisaalta myös rauhanaate nähdään haaveena, ”naisten ajanvietteenä”, jolla ei ole toteutumisen mahdollisuuksia (S s. 25). Myös nuoret naiset tajuavat itsenäistymisen vaikeuden ja riippuvuuden miehestä: sekä *Tohvelisankarin rouvassa* että *S.O.S:ssä* esiintyy ajatus itsensä kauppaamisesta sanomalehti-ilmoituksen avulla. Onervan kehittyneen naiskuvauksen yleiseen linjaan verraten *Syyttäjiä* vaikeutena on vastakohtaisuuksien korostamisesta syntyvä jäykkäpiirteisyys. Hagar Olsson taas puhuu varmana itsetiedottomasta uhrautumisen tarpeesta; naisessa on synnynnäistä marttyyria, kestävyyttä ja kykyä kärsiä. Myös *S.O.S.* tuo esiin miehen vähättelevän käsityksen naisesta.

Tohvelisankarin rouvassa kuva on jälleen aivan päinvastainen. Nainen on miehen sortama, alistama, pakkotilaan ahdistettu, mutta hän on voitokas ja itsevarma häikäilemättömyyteen saakka: ”Naisraukka. Mitä he ovat naisesta tehneet? Kauppatavaraa. Oo, kahdeskymmenes vuosisata, itsekkyyden vuosisata, ylellisyyden, paheellisuuden vuosisata. Oo, vereni kuohuu naisten puolesta” (TSR s. 27). ”Hoo, olen vetänyt onnea nenästä, olen nainen, olen viisas, olen kuolemaa kavalampi” (TSR s. 102). Mutta mieskin suhtautuu naiseen toisin, pehmeämmin, hyväntahtoisen leikillisesti: ”Nainen, tuollainen ylevä, ajatteleva, puhdas, soma rakenne, kaunis kuin herran temppele. Tomppelihan mies olisi, ellei rakastuisi” (TSR s. 69).

Rakkaudella ja vihalla on voimakas osuutensa ihmissuhteiden säätelijöinä. Kahden ihmisen välinen rakkaus voi parhaimmillaan laajeta koko ihmiskuntaa koskevaksi — näin tapahtuu sekä Juuditille että *S.O.S.*:n Marialle. Rakkaus saattaa olla myös mielikuva saavuttamattomasta, tai joutaa ristiriitaan ja itse aiheutettuun tuskaan, kuten *S.O.S.*:ssä, missä Isä ilmiantaa rakastamansa tyttären. *Tohvelisankarin rouvassa* rakkaudella on sekä irvokkaat että nuorekkaan puhtaat piirteet, jotka eivät kuitenkaan saa himmennetyksi rakkauden kylmää saaliinhimoa tai väärää oikeudenmukaisuutta, sitä että ”rakkaus ilman vihkimistä taksoitetaan aivan toisten taksojen mukaan kuin rakkaus laillistettuna ja leimattuna ja kirjoihin vietyinä” (TSR s. 45). Yksikään näytelmistä ei näe avioliittoa kahden ihmisen välisen suhteen kannalta positiivisena instituutiona. *Syyttäjien* pikkuvanha tytär julistaa sen suoraan onnettomuudeksi. *Tohvelisankarin rouvassa* avioliitto on itsekkyyttä ja pahansuopuutta. *S.O.S.* viittaa taustalla Marian vanhempien avioliittoon, joka on päättynyt traagisesti.

Laajemmalti ihmissuhteita kuvattaessa tulevat kaikissa näytelmissä esiin ihmisenä olemisen vaikeudet, yksinäisyys, vieraantuminen, pako alkoholiin tai unelmiin. Ihminen on juureton, kuten *Syyttäjien* runoilija Petra, joka on joutunut liian kauas lähtökohdastaan, mutta ei myöskään kotiudu uuteen elämänympäristöönsä. Elämäntuskaansa hän pakenee alkoholin avulla: ”Ihminen juo, entä sitten? Täytyyhän sitä jollakin tavoin korvata ne siivet, jotka syntymässä on kadottanut pudotessaan taivaasta maahan. Ihminen haluaa lentää! Ja tiedätkö, miltä tuntuu, kun omatekoiset siivet alkavat pettää, väsyä kesken?” (S s. 79).

Tohvelisankarin rouvassa viina ja sen avulla tapahtuva elämän ankeuden voittaminen on jatkuva realiteetti. Juopottelun takia Aadolf on menettänyt työpaikkansa; juomisen halu on suuri, mutta sekin on sidottu kaikenhallitsevaan mahtiin, rahaan: ”Mistä saisin? Kuusta? Marstähdestä? Minulla ei ole siellä luottoa. Ja täällä ovat sinulla rahat ja avaimet. Ja kun otan ryypyn, otan sen sitä varten juuri, että sitten ei enää mieli tee” (TSR s. 30). Alkoholi on inhimillisyyden tae, ja lopulta elämän ja kuoleman arvoituskin ratkaistaan viinalla — virolaisen salakuljetusspriin tainnuttavalla iskulla.

S.O.S. vie ihmissuhteitten tarkastelun pelkistetymmälle tasolle. Välien rikkoutuminen entisen elämän kanssa, tarve paeta, käyttää salapukua ja joutuminen uhalle alttiiksi on osa sen toiminnallista perusrakennetta. Pakeneminen on vain välitila, itse asiassa näytelmä on vastalause vieraantumiselle, se vaatii osallistumaan, aktiiviin mukanaoloon. *S.O.S.* esittää ihmisen ensisijaisesti eettisenä olentona ja siksi sen ihmisenäkemys perustuu ennen kaikkea moraalisisille ratkaisuille.

Eettiset kysymykset

Ne arvot, joita *S.O.S.*-näytelmän eettisiin teemoihin punoutuu, liittyvät voimakkaasti oikeuden ja vääryyden, totuuden ja valheen dialektiikkaan. Sankaruus ja pelko, sota ja rauha, syyllisyys ja vapaus ovat ihmismielen tärkeitä vastapareja, joiden varaan draamallinen kehittäminen jännittyy. Avoinmesti ja paatostaan peittelemättä näytelmä julistaa kaikkein ihmisten yhteenkuuluvuutta, yhteistä vastuuta tulevaisuudesta, taistelua ihmisessä piileviä tuhon voimia, ylpeyttä, voitonhimoa, sokeaa kostonhalua vastaan. Se pyrkii herättämään ihmisen näkemään tuhon symbolit, näkemään sodassa heijastuksen ihmisen omasta sielusta — ulkoisen seurauksen viettien sisäisestä kamppailusta (*S.O.S.* s. 129). Sen näkemys rauhasta ei ole palmunlehvien leyhyttelyä, vaan tulta joka on polttava pahan sen ydinjuuria myöten: ”Sen kärki ei kohdistu tiettyihin poliittisiin suhteisiin, se uudistaa koko yhteiskunnan, samoin kuin se uudistaa jokaisen yksittäisen ihmisen joka kypsyy sen hehkussa. Se on herätys, kääntymys ja suuri kutsumustehtävä” (*S.O.S.* s. 154).

Hagar Olssonilla oli sekä yleisen aktiivisen asennoitumisensa että näytelmän kirjoitusajankohdan vuoksi mahdollisuus tiivistää 20-luvun levottomat sisäiset tunnot ja nähdä ne ennen kaikkea ihmisen sisimmässä, pahoissa voimissa, hillittömässä vallanhalussa, kollektiivisessa itsekkyydessä. Mutta samat kysymykset tulevat, joskin eri tavoin käsiteltyinä ja kentties ei aivan yhtä johdonmukaisesti kehiteltyinä näkyviin jo vuosikymmenen varhaisemmissa näytelmissä, sekä *Syyttäjäissä* että *Tohvelisankarin rouvassa*. Luokkavihan kiihdyttämät työläisnaiset purkavat ”sorretun oikeudella” oman toivottomuutensa katkeriin syytöksiin, ja runoilija tuntee olevansa kytketty ”kuin kaleeriorja kaikkeen turhuuteen ja valheeseen!” (*S* s. 55). Selkeänä hetkenä hän näkee kuitenkin tehtävänsä miltei yhtä pakottavana ja samansuuntaisena kuin *S.O.S.*:n tri Patrick: ”Kaiken vapautuksen täytyy lähteä sisältäpäin. . . Niin, ihmisen tulee olla parempi kuin ne sokeat voimat, jotka häntä heittelevät, vaatia itseltään eikä muilta. . . Kun kansa ei tullut minun luokseni, täytyy minun mennä sen luokse, laulaa yhteen se, mikä on särkynyt, olla kaikkien ihmisten oma. . .” (*S* s. 106).

Omalta kannaltaan puuttuu *Tohvelisankarin rouva* samoihin kysymyksiin. Itsekkyyks ja rahanahneus verhoutuvat ”lain puustaavin ja korkeamman oikeuden” hämäävään valepukuun, valhe ja vilpinvire on välttämättömyys, sota ainainen olotila ihmisten välillä. Mutta petos ja hävitys ei asu ihmisessä itsessään, vaan ”toisessa”: ”Elää yhdessä miehensä kanssa on sama kuin elää yhdessä vihamiehensä kanssa, ottaa leipänsä pedon ki-

dasta, pedon, jonka on kesyttänyt, uuvuttanut, ruoskinut tainnuksiin, sotkenut hänen järkensä, ennenkuin hän on huomannut, mistä on kysymys” (TSR s. 76). Todellinen sankari on tohvelisankari, ja rauha on huoletonta lapsenkaltaista lepoa, paratiisikuvitelma ”hurskaan humalan” armosta. Vapaus osoittautuu harhaksi, josta herätessään ihminen toteaa seisovansa ”koko maailman pilkkana, tuskannuolen satuttamana, oman sukuni pettämänä” (TSR s. 144). Mutta tiukassa johdonmukaisuudessaan Jotuni ei salli Juulian ratkaista pettymystään *Syyttäjien* mukaisella ratkaisulla: ”Elä pelkää, en ammu kuulaa otsaani, siihen tulisi reikä, ja otsa on minun” (TSR s. 146). Itsekkyytensä ja itsetietoisuutensa varassa jotunilainen ihminen kestää elämän ääritilanteissa, tukenaan mielikuviansa totaalisen tuhon haave: ”Tahtoisin taivaat siirtää radoiltansa, tähdet estää kulussansa. Maapallon syöstä meren syvimpään aallokkoon!” (TSR s. 146).

Elämän ehdot

Näkemyksessään ihmisen tilasta ja sen ehdoista jokainen näytelmä porautuu lopulta elämän ja kuoleman vaihtoehdon mietiskelyyn. *Syyttäjissä* kuolema on yksilöllinen asia. Se saattaa tapahtua hitaasti, kuten runoilijan vaimon kärsimys osoittaa, tai nopeasti, oman ratkaisun kautta, kuten Juuditin ystävän ja Petran itsemurhassa. *Syyttäjien* pessimismi kuvastuu siinä, että kuolema on ainoa aktiivinen teko, johon näytelmän päähenkilö kykenee. Kärsimys on ihmisen elinehto, välttämättömyyden pakko, johon on alistuttava jos tahtoo elää. Joukkojen herääminen ja liikehdintä, niiden kieltäytyminen alistumasta ”tahdottomiksi murhakoneiksi” ei kosketa riittävästi kompromissiensa ahdistuksessa kamppailevaa yksilöä. Siksi tämä tuhoutuu.

S.O.S. rakentaa kysymyksen ihmisen elinmahdollisuuksista joukkotoiminnan varaan. Kuolema ei ole mikään ratkaisu, se on itse ihmisessä asuva paha, joka tuhoavalla voimallaan hallitsee maailmaa, ellei sen voimaa estetä (*S.O.S.* s. 129). Ihmisen on kuitenkin ensin voitettava itsensä, käytävä läpi ”ensimmäinen kuolema”, omien yksilöllisten halujensa tukahduttaminen, ennen kuin hän voi todella täyttää tehtävänsä. Näytelmän välinäytöksen raivottaret, Kosto, Viha ja Itsekkyys, toteuttavat kuoleman lain takomalla aurat miekoiksi ja tanssimalla yli vihreitten hautojen Ylpeyden, Urheuden ja Kunnian kanssa. Hätämerkkien säestäminä tuskalliset kysymykset kohdistuvat ihmisen vapauttajaan, joka voi olla vain ihminen itse, yhdessä muiden kanssa.

Tohvelisankarin rouvassa ero elämän ja kuoleman välillä ei ole yhtä jyrkkä. Maailmassa, missä vallitsee vahvemman ja viekkaamman laki,

kuolema on vapautta, lepotila, samalla ihmisen varmin voittaja, luonnollinen päätepiste elämälle, joka on ”viejättävää kuin saippuakupla, tyhjää täynnä” (TSR s. 124). Kuoleman mahti taittuu kömpelöön elämäntatsumukseen, jossa kuoleman vastakohta ei olekaan elämä, vaan valekuolema ja kummittelu: ”Kuolemahan tappaa vaan, ja sitä sitten on, mikä on — — —” (TSR s. 119). Aadolfin nukahtaminen arkkuun ja hänen järjestämänsä hautajaisleikki voidaan tulkita pyrkimyksenä vetäytyä irti elämän ristiriidoista joita ei muuten pystytä ratkaisemaan — ajatuskulku, jonka *Syyttäjät* toteuttaa lopullisessa ehdottomuudessaan. Paradoksaalista *Tohvelisankarin rouvassa* on se, että huolimatta kuoleman jatkuvasta mukanaolosta ja ihmisten askartelusta sen kanssa elämä kaikkein ristiriitaisuuksiinsa saavuttaa ehdottoman voiton, ja siihen on tyytyminen.

Sanoman tiivistys

Syyttäjät ja *S.O.S.* ovat luonteeltaan vakavia näytelmiä, *Tohvelisankarin rouva* on luokiteltu huvinäytelmäksi. Silti näytelmät rinnakkain asetettuina osoittavat, miten läheisiä asioita voidaan eri tavoin tuoda esiin ja miten sanoma lopulta tiivistyy tietoisesti valitun ja toteutetun yleissävyn mukaan. Tätä yleissävyä voisi kutsua näytelmän peruskoodiksi, avaimeksi, jonka avulla ilmaistava asettuu järjestykseen. Se on kussakin näytelmässä tyypillinen ihmisen kollektiivinen viesti: *Syyttäjissä* syytös, *Tohvelisankarin rouvassa* nauru ja *S.O.S.*:ssä hätäsignaali. Se, että *Syyttäjien* syytökset jäävät enimmältään päähenkilön mielen ahdistuneeksi sisällöksi, on osoitus siitä, että analyysi ihmistä tuhoavista ja rakentavista voimista ei ole näytelmässä päässyt riittävän pitkälle. Syytösten paino murskaa niiden kohteen, mutta vain hänet. *S.O.S.*:ssä hätäsanoma sen sijaan puhuu koko ihmiskunnan puolesta ja sisältää myös vastauksen mahdollisuuden. Tietoisuuden kasvu johtaa kärsimykseen, kokemukseen ja oppimiseen. Sama kehitys pitää itse asiassa paikkansa myös *Tohvelisankarin rouvan* suhteen. Mutta niin kuin se tekee pilaa suuren tragedian ydinlauseesta ”ollako vai eikö olla”, se kääntää nurin myös muut inhimilliset arvot ja päättyy paradoksiin. Sen nauru on ymmärrettävissä puolustusmekanismina elämän arvoristiriitoja ja yllätyksellisyyttä vastaan, mutta harvoin nauru on niin lähellä itkua kuin näytelmän viimeisissä vuorosanoissa.

Aika ja arvostus

Muuan seikka yhdistää vielä käsittelemiäni näytelmiä. Mikään niistä ei 20-luvulla saanut osakseen yksimielistä tunnustusta oman aikansa kuvauksena. *Syyttäjät* arvosteltiin etenkin draamallisuuden puutteesta; eri ai-

neksia ei ollut pystytty kehittämään, ja päähenkilössä oli vaikea nähdä näytelmän kantavaa voimaa.¹⁵ Näytelmä esitettiin Tampereen Teatterissa, ja myös Kansallisteatteri harkitsi näytelmän esittämistä, mutta päätyi ilmeisesti kielteiseen ratkaisuun.¹⁶ Sen sijaan *Tohvelisankarin rouvan* esitys juuri Kansallisteatterissa syksyllä 1924 aiheutti voimakkaan moraalisen närkästyksen, jossa eduskuntaa myöten katsottiin näytelmän vetävän lokaan elämän pyhiä arvoja. *S.O.S.* taas sai osakseen tuomion poliittisesta vasemmistolaisuudesta ja hurmahenkisyydestä.¹⁷

Vähitellen näytelmien arvostus on kuitenkin kasvanut. Jo *Merkkivaloissa* (1928) Lauri Viljanen antoi tunnustusta *S.O.S.*:lle, joka hänelle on ”elävän ihmismielen sanelema tulinen protesti” ja ”meidän ensimmäinen suuri moderni draamamme”.¹⁸ *Tohvelisankarin rouvan* vuoro tuli vasta 1960-luvulla, jolloin uusi tulkinta — jälleen Kansallisteatterissa — osoitti sen aiheiden ja ihmiskuvauksen nykyaikaisuuden ja kestävyuden. Ja vasta viime vuodet on tuonut esiin Onervan *Syyttäjät*, jonka yhteiskunnallista näkemystä Eino Karhu tutkimuksessaan arvostaa kiinnittämättä huomiota teoksen näyttämöllisiin heikkouksiin.¹⁹ Siitä, että nekään eivät ole voittamattomia, on osoituksena vastikään puolen vuosisadan väliajan jälkeen nähty uusi esitysversio KOM-teatterissa. Myös *S.O.S.*:n sanomaa voi tämän päivän ydinsotauhan alaisuudessa elävälle ihmiskunnalle pitää täysin ajankohtaisena.

IRMELI NIEMI: *Accusation — Distress Signal — Laughter. Three messages in three Finnish plays of the twenties*

In the Finnish drama of the 1920s, topicalities were often expressed as superficial entertainment which corresponded to the idea of ”the gay twenties”. Serious matters were veiled in historical or symbolic guise. Nevertheless, during this period some plays were written in which topical problems were taken seriously and analysed. When this was the case, the treatment was often comic.

¹⁵ Esim. Helsingin Sanomat 13. 3. 1923.

¹⁶ Rafael Koskimies, Suomen Kansallisteatteri 2. 1917–1950. Keuruu 1972, s. 159.

¹⁷ Donner, mt. s. 15.

¹⁸ Lauri Viljanen, Merkkivaloja. Helsinki 1928, s. 199, 201.

¹⁹ Eino Karhu, Suomen 1900-luvun alun kirjallisuus. Alkuteos Otserki finskoj litary natsala XX veka. Leningrad 1972. Suom. Ulla-Liisa Heino. Tampere 1973.

The article deals with three pieces of the period, *The Accusers* (1923) by L. Onerva, *The Bossy Female* (1924) by Maria Jotuni and *S.O.S.* (1928) originally written in Swedish by Hagar Olsson. The choice of plays was neither dictated nor prevented by the fact that all are the works of women — a significant proportion of Finnish plays have been written by women. Observations have been made about the structure of the plays, the description of the characters and also the themes and the view of life expressed through them.

Although there are considerable structural differences between the plays, each has a realistic framework.¹ L. Onerva uses in addition nightmarish visions of a romantic tone to express the anxiety of the main character. Maria Jotuni amplifies the realistic events of her play with a boldly whimsical touch. Hagar Olsson deliberately adds new structures; as the centre of a symmetrical structure she creates a dream sequence which powerfully emphasizes the humane and universal message of the play.

Among the social phenomena dealt with in *The Accusers* are party-politics, the movement for peace and, as a contrast, fear of bolshevism. The social events in *S.O.S.* are international; there is the threat of world war, the possibilities of the League of Nations and the conflict between pacifism and the armaments industry. At first sight, the social link-up in *The Bossy Female* is amusingly slight: prohibition, the inconveniences of which give pace to the play. However, the evasion of the law and its observance gives rise to a forceful moral criticism of the times.

In the background of all these plays we have a mistake or error of judgement on the part of the central character, which is not concealed or revealed as in the plays of Ibsen, but is openly recognized and is to be put right by the character in question. This problem also determines the relations between the characters in these plays and the themes reflected in it. In the treatment one can observe a clear distinction between concrete and abstract, material and spiritual. In the *Accusers* this leads to a conflict: is it possible for a poet, without risking his material advantages, to write with a clear conscience against the ideology of his patron? In *The Bossy Female*, materialism, grasping after this world's goods, is public and audacious, but the playwright continually builds bridges between the material and spiritual worlds, resulting in a powerful dialectic interchange. *S.O.S.* on the other hand is above all a picture of internal events and in the struggle within the minds of the characters it is made concrete on the stage.

There is a clear thematic similarity between the different plays. Man is studied against the background of those economic power-relations which dominate him. Where intimate relationships are concerned marriage is severely criticized; but in addition to the relationship between man and woman, the different tasks of woman are specially considered. An interesting feature is that all the plays contain a positively described father-daughter relationship.

Where multi-lateral human relationships are concerned the main stress is on the difficulty of being a human being. Loneliness and disappointment drive people to escape reality, in disguise, in alcohol and in dreams. Questions of an ethical nature arise from the tensions between justice and injustice, truth and falsehood, war and peace, heroism and cowardice. Finally, all the plays present the life-death alternative and a view of life to interpret it. The key in each play is communication between people: in *The Accusers*, it is the pressure of accusations levelled against the main figure, which finally ruin him; in *S.O.S.* it is a distress signal which cannot but be understood, but which only stirs into collective action those who feel deeply and can think; in *The Bossy Female* it is laughter, the paradoxical answer to the great central problem of tragedy "To be, or not to be", the ultimate double-edged sword of man's self-defence.

