

Historialliset henkilöt feministisen aatedraaman henkilöhahmoina Laura Ruohosen kolmessa näytelmässä

Jarmo Lintunen

Tässä artikkelissa käsitelen Laura Ruohosen kolmea historialliseen kontekstiin sijoittuvaa näytelmää feministisinä aatedraamoina. Feministinen aatedraama on käsitteenä vielä vaikiintumaton: yksi keskeinen tavoitteeni on hahmottaa aatedraaman sukupuoleen liittyvää nykytematiikkaa Ruohosen näytelmien pohjalta. Näytelmät *Suurin on rakkaus* (1998), *Kuningatar K* (2003) ja *Sultanaatti* (2022) voi hahmottaa historiografisina metafiktioina ja historian feministisinä uudelleenkirjoituksina, jotka yhtäältä auttavat ymmärtämään aikakauden yhteiskunnallista tilannetta ja toisaalta mahdollistavat myös nykypäivän yhteiskunnallisista ongelmista kertomisen. Näytelmien kolmen päähenkilönaisen onnen esteenä ja suurimpana vastustajana on yhteiskunta hierarkkisine, sukupuolittavine asenteineen, normeineen ja rajoituksineen. He taistelevat perinteisiä sukupuolirooleja vastaan ja ovat valmiita rikkomaan sosiaalisia normeja ja jopa lakeja rakkauden, oman sukupuolikäsitteensä ja seksuaalisuutensa sekä tasa-arvon toteuttamiseksi. Nykyatedraama ei anna yksinkertaisia vastauksia yhteiskunnallisiin ongelmiin, vaan se pyrkii herättämään ajatuksia ja keskusteluja julistamisen sijaan. Nämä kolme Ruohosen näytelmää eroavat perinteisistä aatedraamoista niin sisältöpainotuksiltaan kuin muodoltaan: realistinen, jopa naturalistinen tyyli on saanut rinnalleen leikitteleviä monen tyylin ja genren sekoituksia.

AVAINSANAT: FEMINISTINEN AATEDRAAMA, FEMINISTINEN IRONIA, FEMINISTINEN UUDELLENKIRJOITTAMINEN, HISTORIOGRAFINEN METAFIKTIO, KUNINGATAR K, MINNA CANTH, NAISVIHA, QUEER-FEMINISMI, SATIIRI, SULTANAATTI, SUURIN ON RAKKAUS, VIHAPUHE

Valtiopäiväsaliin suljetut ovet.

KRISTIINA: No? Mitä te olette päättäneet? Päästetäänkö minut sisään?

DESCARTES: Asia on vielä kesken.

KRISTIINA: Jos te haluatte, että minä hallitsen niin minut päästetään sisään valtiopäiville ja jos ei, se on parasta sanoa heti ja suoraan.

DESCARTES: Tässä ei ole mistään sellaisesta kyse. On kyse laista. Ja naisilta on pääsy valtiopäiväsaliin kielletty. Kaikista hyvistä ominaisuuksistanne huolimatta ei voi kieltää tosi-asiaa, ettettekö te myös ja kaiken muun ohella olisi nainen.

(*Kuningatar K*, 199.)

Oheisessa dialogissa ovat nokkapokkasilla Ruotsia 1600-luvulla hallinnut Kristiina sekä ranskalainen filosofi René Descartes Laura Ruohosen näytelmässä *Kuningatar K* (2003, jatkossa KK). Näytelmä 1600-luvulla eläneestä kuningatar Kristiinasta on fiktio, joka ei pyri historiallisen henkilökuvan luomiseen (Maukola 2008, 19), vaikka näytelmästä löytyy historiallisia faktoja. Historiallisia henkilöhahmoja ja faktoja löytyy myös kahdesta muusta tässä artikkelissa käsitellystä Ruohosen kirjoittamasta näytelmästä. *Suurin on rakkaus* -näytelmän (1998, jatkossa SOR) päähenkilö on Elisabeth Järnefelt, ja muina keskeisinä henkilöinä ovat Minna Canth ja Juhani Aho. *Sultanaatti*-näytelmässä (2022, jatkossa S) puolestaan

keskiössä on Osmanien sulttaani Suleiman Suuri, joka hallitsi 1500-luvulla, sekä hänen orjastaan vaimoksi nouseva Rossa. Kaikkien näiden näytelmien ytimessä ovat sukupuoli, seksuaalisuuteen, naisen asemaan ja valtaan liittyvät kysymykset, joista näytelmien henkilöhahmot väittelevät ja jotka ovat edelleen ajankohtaisia. Keskeisten henkilöhahmojen välillä on aatteiden välinen konflikti, mikä on Ellen Redlingin (2014) mukaan yksi tyypillinen esteettinen keino aate- ja poliittisen draaman rakentumisessa. Tutkin tässä artikkelissa Ruohosen kolmea edellä mainittua, historialliseen aikaan sijoittuvaa näytelmää feministisinä aatedraamoina ja historian uudelleenkirjoituksina.

Ruohosta on luonnehdittu nykypäivän aatedramaatikoksi (mm. Lintunen 2019), ja hänen on katsottu kulkevan suomalaisen aatedraaman äidin Minna Canthin (1844–1897) jalanjäljissä. Canthin realistisissa aatedraamoissa ytimessä ovat naisasia sekä raittius- ja työväenaate, ja hän on saanut vaikutteita Henrik Ibsenin näytelmistä, kuten *Nukkekodista* (1879). Aatedraaman juuret löytyvät 1700-luvun lopun saksalaisesta draamasta, tunnetuimpina edustajinaan G. E. Lessing, J. W. von Goethe ja Friedrich Schiller. Aatedraamaan kultajan voisi sanoa olevan 1800-luvun lopulla: Ibsenin lisäksi kuuluisimpia aatedramaatikkoja oli George Bernard Shaw. (Esim. Hosiaisuus 2016, 14, 923–924; Chopra 2023.) Aatedraama on perinteisesti määritelty tiettyä aatetta ajavaksi näytelmäksi, joka pyrkii löytämään ratkaisuja erilaisiin ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin ongelmiin (Hosiaisuus 2016, 14). Tavallisesti ongelmat liittyvät sosiaaliin tai moraalisiin kysymyksiin, joita usein pidetään kiistanalaisina ja joihin voidaan esittää radikaalejakin ratkaisuja (Chopra 2023).

Aatedraama-käsite kytkeytyy usein 1800-luvun lopun näytelmiin, mutta esimerkiksi Redling (2014) on määritellyt useita brittiläisiä nykynäytelmiä aatedraamoiksi. Feministinen aatedraama on käsitteenä harvoin käytetty; useimmiten puhutaan feministisestä draamasta, jonka voi hahmottaa feministisen aatedraaman sisäkäsitteenä. Janet Brown (1999, 155) määrittelee feministisen draaman sen retorisen ja didaktisen tavoitteen eli politiikan perusteella. Hän näkee kuitenkin tavoitteiden ja painotusten muuttuneen feminismin eri aaltojen aikana. Esimerkiksi Mehdi Ghasemi (2016, ii) on tutkinut af-

roamerikkalaisen kirjailijan Suzan-Lori Parks'n näytelmiä postmoderneina feministisinä näytelminä, jotka rakentavat uudella tavalla afroamerikkalaista identiteettiä kyseenalaistamalla valtaideologioita ja stereotyyppioita. Hän on kirjoittanut uudelleen afroamerikkalaisten historiaa ja virittänyt pohdintoja sukupuolen, rodun ja luokan erilaisista intersektionaalisista vaikutuksista. Intersektionaalisuus liitetään feminismiin kolmanteen aaltoon (Aston 2003, 7), ja se on yksi keskeinen nykyistä feminististä tutkimusta ohjaava käsite, sillä se laajentaa näkökulmaa sukupuolen lisäksi muihin tekijöihin, jotka yhdessä vaikuttavat identiteettejä ja eroja tuottaviin luokiteluihin ja niiden väliin monimutkaisiin suhteisiin (esim. Karkulehto ym. 2012, 17). Redling (2014) painottaa, että nykyaatedraamat pyrkivät herättämään ajatuksia ja keskusteluja julistamisen sijaan. Keskeistä on, että aatteita ei määritellä yksiselitteisesti hyviksi tai pahoiksi ja että näytelmän dialogi ei rakennu yksinkertaisista etujen tai haittojen pohdintoista. (Redling 2014, 165–168.) Katsojalle jää valta tehdä omia johtopäätöksiään, vaikka aatedraamaa sävyttää referentiaalisuus, kun viitataan ajankohtaisiin ilmiöihin.

Tässä artikkelissa käsittelemäni Ruohosen kolme näytelmää voi hahmottaa myös historiografisina metafiktioina, koska ne yhdistävät historiallisesti tunnettua sisältöä kirjailijan luomiin fiktiivisiin ja mielikuvituksellisiin tilanteisiin. Historiografinen metafiktio on Linda Hutcheonin postmodernin romaanin analysointiin kehittämä käsite, jonka alle mahtuvat erilaiset kirjallisuuden muodot ja jota usein sävyttävät itsereflektiivisyys ja parodiset piirteet. Historiografinen metafiktio haastaa pohtimaan historiankirjoituksen ”totuutta”, koska se ei ole vapaa ideologioista ja eettisistä valinnoista. (Hatavara 2011, 12, 17.) Tutkimuksen kohteena olevat näytelmät voi nähdä myös yhteiskunnallisten ja kulttuuristen myyttien, tai kuten tässä tapauksessa, historioiden uudelleenkirjoituksina. Tällöin tavoitteena voi olla esimerkiksi jonkun ideologian tai ajatusmaailman kriittinen ja tietoinen reflektointi. (Halonen & Karkulehto 2017, 195.)

Historiakontekstin voi hahmottaa myös eräänlaisena mahdollisuustilana, joka voi yhtäältä syventää ymmärrystämme menneisyydestä ja toisaalta antaa mahdollisuuksia tulkita menneisyyttä nykyajan näkökulmasta (Meretoja 2015, 67, 75). Mari Hatavara

(2011, 16–17) kirjoittaakin polykronisen kerronnan, jossa mennyt ja nykyisyys limittyvät, kuvastavan myös teoksen kirjoittamisen aikaa. Myös feministisille uudelleenkirjoituksille on tyypillistä kaksoisorientaatio, jossa tekstuaalinen menneisyys rakentaa linkkejä nykyhetkeen ja sen uudenlaiseen hahmottamiseen (Halonen & Karkulehto 2017, 196). Uudelleenkirjoitettu historia voi rakentaa tekstiin ironiaa – varsinkin, jos lukija tunnistaa faktan ja fiktion välisen ristiriidan esimerkiksi anakronististen historiallisten tapahtumien ja dialogien perusteella. Hutcheonin mukaan ironia voi olla sekä retorinen trooppi että tapa hahmottaa maailmaa. Ironinen tilanne voi haastaa pohtimaan erilaisia poliittisia valtasuhteita, ja siksi se herättää myös tunteita. (Hutcheon 1994, 1–2.) Feministinen ironia puolestaan kyseenalaistaa sukupuolihierarkioita ja epätasa-arvoisia valta-asetelmia (Hietamäki & Hovila 2020, 52), ja juuri edellä mainitut teemat korostuvat Ruohosen näytelmien historiakontekstissa.

Luen ja analysoin Ruohosen kolmea näytelmää yhtäältä feministisen tutkimuksen näkökulmasta ja toisaalta historiografisina metafiktioina tai historian uudelleenkirjoituksina, jotka rakentavat teoksiin linkkejä nykytodellisuuteen ja feminististä ironiaa. Näytelmien lähilukemista voisi kuvata visioivaksi ja affektiiviseksi lukemiseksi, sillä lukijana täytän miellesäni draamatekstin aukkoja, luon mielikuvia henkilöahmoista, henkilö- ja valtasuhteista ja tapahtumapaikoista. Näistä yhdessä muodostuu käsitys näytelmän ”aatteista” tai viesteistä.

Etenen analyysissäni näytelmissä kuvattujen aikakausien kronologian vastaisesti. Ensinnäppöuden 1800-luvun lopun Suomeen Elisabeth Järnefeltin tolstoilaiseen maailmaan ja naisten tuolloiseen asemaan. Tämän jälkeen siirryn 1600-luvun Ruotsiin ja kuningatar Kristiinan sukupuolen moninaisuuden ja valtaosuuksien pohdintoihin ja siitä edelleen 1500-luvulle sulttaani Suleiman Suuren valtakuntaan, jossa käydään sukupuolten välistä sotaa. Lopuksi tarkastelen näytelmiä nykyajan feministisinä aatedraamoina: miten niiden sisältö ja muoto eroaa perinteisestä aatedraamasta?

NAISASIAA JA TOLSTOILAISUUTTA MINNA CANTHIN JALANJÄLJISSÄ

ELISABETH: Olen sokea kolmatta päivää. – –
Kaikki mitä näen ei ole kaunista, mutta hyvin,
hyvin kiinnostavaa. – – Vaikeinta on katsella

sitä tummaa nuorta naista, jolla on minun nimeni. Nostan hänet tuohon eteeni, kääntelen ja katselen ja ihmettelen. Miksi hän niin reuh-
too ja rimpuilee? Hän on sokea ja ajattelema-
ton, mutta en minä sen takia saisi rakastaa
häntä vähemmän kuin muita ihmisiä. (SOR,
128.)

Näin pohdiskelee monologissaan lähes 90-vuotias *Suurin on rakkaus*-näytelmän päähenkilö Elisabeth pienessä yksioössään Helsingissä 1920-luvun loppupuolella. Näytelmäahmon esikuvana on venäläistaustainen vapaaherratar ja kuvernööri Alexander (näytelmässä Aleksander) Järnefeltin vaimo Elisabeth Järnefelt (1839–1929), jota on kutsuttu myös Suomen kirjallisuuden äidiksi (esim. Sainio 2002). Elisabethin monologi on näytelmän alusta, jolloin hän arvioi elettyä elämäänsä. Näytelmä myös päättyy Helsingin yksioon, jossa hän muistelee tapaamistaan lapsenlapsensa kanssa ja toteaa: ”Ja minä ymmärsin, että saan rakastaa kaikkia ihmisiä niin kuin rakastan häntä, ilman kysymyksiä, ilman nimeä ja vaatimuksia, vahvasti ja vapaasti.” (SOR, 175.) Omaa elämäänsä läpikäymällä hän on oppinut itsestään jotain.

Elisabethin alun ja lopun monologit kehystävät näytelmän keskeisiä tapahtumia, jotka sijoittuvat pääasiassa Kuopioon vuosina 1885–1887. Monologit kertovat yhtäältä Elisabethin ja Juhani Ahon (jatkossa Jussi) epäonnistuneesta rakkaustarinasta ja toisaalta hänen ystävyystaan Minna Canthin kanssa. Molemmat kuuluivat hänen kirjalliseen salonkiinsa. Näytelmässä eletään erilaisten aatteiden myllerryksessä, mikä näkyy myös henkilöahmojen puheissa. Jussi on kiihkeä nuorsuomalainen, joka pyrkii vahvistamaan suomen kielen asemaa yhdessä Elisabethin kanssa. Minna puolestaan näyttätyy oman aikansa naisten ja köyhien puolustajana sekä yhteiskunnallisten normien kyseenalaistajana. Hän paasaa usein yhteiskunnallisesta epäoikeudenmukaisuudesta: ”Taas kiristetään ruuvia köyhien kurkulla. Pitääkö silloin olla hiljaa?” (SOR, 142.) Neljäs mutta lähes puhumaton henkilöahmo on palvelija Alma, jonka kautta tulee esille työläisnaisten tilanne.

Näytelmän henkilöahmojen elämää 1800-luvun loppupuolen kontekstissa säätelevät monet rakenteelliset sekä poliittiset tekijät, joita tulee esille

näytelmän dialogeissa. Suomessa oli sääty-yhteiskunta, ja lisäksi naisten ja miesten asema oli epätasarvoainen – esimerkiksi yhtäläinen perintöoikeus säädettiin vuonna 1878, ja täydet poliittiset oikeudet naisille myönnettiin vasta vuonna 1906. Myös naisten kesken oli erilaisia positioita, kuten Minnan ironisesta repliikistä ilmenee: ”Kaikkien naisten pitäisi oikeastaan olla leskiä. Silloin on vapaus olla oma itsensä. Naimaton nainen ei saa tehdä mitään ja naimisissa ei ehdi.” (SOR, 161.) Kaikki naiset olivat taloudellisesti miestensä vallassa, mikä tulee esille, kun Elisabeth kertoo tilanteestaan:

Minä olen pahoillani, että joudun näin itseäni sinun edessäni alentamaan. Mutta minulla ei ole rahaa edes postimerkkeihin. Aleksander ei anna edes ruokaan, ellen hirveästi itseäni ensin nöyryytä. (SOR, 145.)

Miehet ovat valta-asemassa niin kotona kuin yhteiskunnan huipulla. Minna kritisoi valtiopäivämiehiä välinpitämättömyydestä päätöksenteossa, kun käsitellään tavallisen kansan asioita: ”Mitä vangeista, kidutuksista ja lainrikkomuksista, kunhan kauppa käy ja meidän päämiehet saavat päänsilitystä” (SOR, 142.) Minna arvostelee avoimesti miesten naisia sortavaa toimintaa. Hän kertoo esimerkiksi saksalaisesta professorista, joka ”todistelee, että kauniit naiset on luotu miesten yhteiskäyttöön. Rumat ja vanhat voi kerätä laitoksiin, ettei ne ihan kadulle kuole.” (SOR, 134.) Elisabeth ei ole Minnan kaltainen radikaali, vaikka hänkin on törmännyt naisten aseman ongelmallisuuteen. Historiantutkija Pirjo Markkolan (2014) mukaan 1800-luvun lopulla keskusteltiinkin prostituution yhteiskunnallisesta merkityksestä ja mahdollisista positiivisista vaikutuksista.

Tällaisessa historiallisessa kontekstissa 46-vuotias Elisabeth rakastuu Jussiin, joka on häntä parikymmentä vuotta nuorempi. Elisabethille ja Aleksanderille on syntynyt useita lapsia, joista osa on kuollut ja vanhimmat ovat Jussin koulu- ja ikätovereita. Elisabethin suhde Aleksanderiin on väljähtynyt, ja tästä välittyy kuva tunnekylmänä aviomiehenä. Elisabeth kertoo Minnalle, että lapsensa kuoleman jälkeen hän olisi kaivannut mieheltään lohtua, mutta ”kotiin tultuaan hän vaan ojensi kylmästi kättään ja siirsi sänkynsä toiseen huoneeseen. Ei halunnut, että minusta syntyisi enempiä huonoja, heikkoja

lapsia.” (SOR, 148.) Elisabeth on pettynyt omaan elämänsä ja toimeentuloonsa, ja hän kokee olevansa ”vieras tässä kodissa ja tässä maassa” (SOR, 149). Hänen turhautumisestaan selittää myös tausta, josta löytyy niin venäläisyyttä kuin baltiansaksalaisuutta. Toiseuden kokemus on Elisabethille todellinen.

Suhde vapaata rakkautta kannattavaan Jussiin piristää Elisabethia. Jussin mielestä ”sukupuolielämän pitää olla tavallista, kaikkien ulottuvilla, mystiikasta riisuttua” ja ”vasta kun sukupuolielämä on yhtä helppoa kuin voileivän syönti, me olemme sen kahleista vapaita” (SOR, 136). Elisabeth innostuu Jussin näkemyksistä ja huomiosta, mutta Minna paheksuu suorasukaiseen tyyliinsä Jussin ajatuksia rakkaudesta:

Juu, tehdään varmasti selväksi, ettei siinä ole mitään sen ihmeellisempää kuin lehmän astutuksessa, hetken sonni siinä mölähtelee selän päällä. – Se mitä nykyään sanotaan rakkauksiksi, sille pitäisi antaa kokonaan uusi nimi. (SOR, 136.)

Elisabeth on valmis kestämään häpeää, ottamaan avioeron miehestään ja jättämään perheensä, kun Jussi kosii häntä. Tämä kertoo Elisabethin rohkeudesta ja päättäväisyydestä. Juorut suhteesta lähtevät liikkeelle, ja Aleksander uhkaa vaimoaan erolla virastaan, koska tämä on ”tuhonnut hänen uransa ja vienyt lapsilta kodin, kun kaiket päivät vaan istuu Brofeldtin kanssa” (SOR, 141). Suhde herättää lähiyhteisössä moraalista pahennusta, sillä 1880-luvulla avioliiton ulkopuoliset sukupuolisuhteet olivat laissa kiellettyjä (Markkola 2014, 135). Yhteisellä Saimaan laivamatkalla Elisabeth pulputtaa onneaan Jussille, mutta unelmat romahtavat, kun vastuuton ”vapaan rakkauden kannattaja” kertoo rakastuneensa Elisabethin tyttären ja lopettavansa suhteen. Jussin petollisuus on Elisabethille suuri kolaus: hän kokee olevansa Jussille vain ”täti, tuttu vanha huonekalu, harmaa tohveli” (SOR, 158).

Suhteen kariuduttua Elisabeth muuttaa miehensä kanssa Vaasaan, ja tämän kuoleman jälkeen hän tuntee itsensä vapaaksi. Elisabeth ei alistu petetyn uhrin rooliin vaan löytää Leo Tolstoin (1828–1910) ajatuksista itselleen elämänfilosofian, jossa korostuvat muun muassa väkivallan vastustaminen ja tasa-arvoisuus sekä terve suhde luontoon (Niemi

2013). Hän toteaa Minnalle, että ”ihmisen pitää poistaa elämästään kaikki se, joka estää maailmaa tulemasta onnelliseksi” (SOR, 165). Elisabethin muutos näkyy hänen suhtautumisessaan Alma-palvelijaan: näytelmän loppupuolella, kansalaisosan jälkeen, Elisabeth ja Alma tekevät rinnakkain maatilan töitä Vieremän kartanossa. Kun Elisabeth ja kirjailijana menestynyt Jussi kohtaavat, yrittää mies viritellä suhdetta itseen muusaansa, mutta Elisabeth tyrmää ajatuksen kuvaamalla omaa todellisuuttaan: ”Katso ympärillesi. Kuinka suuria puita täällä kasvaa. Mullanhaju pistää nenään ja huvittaa elää.” (SOR, 173.) Elisabethille rakkaus ja elämä itsessään ovat tärkeitä arvoja: hän toteuttaa rakkauttaan maata viljellen ja luontoa kunnioittaen.

Suurin on rakkaus -näytelmä jatkaa Canthin viitoittamalla tiellä kritisoimalla naisten epätasa-arvoista asemaa ja sukupuolittuneita rooleja. Naisten ja miesten asema ei edelleenkään ole täysin tasa-arvoinen, ja onnellisuuden tiellä on monia esteitä. Elisabeth on yläluokkainen ja etuoikeutettu, mutta hän on taloudellisesti riippuvainen miehestään ja hänen tekemisistään määrittävät aikakauden lait ja moraaliset käytänteet. Keski-ikäinen Elisabeth-hahmo rikkoo näytelmässä konventionaalisia rooliodotuksia aktiivisella toiminnallaan: hänen kohdallaan tämä johtaa kestäväan henkiseen ja eettiseen hyvinvointiin sekä elämän ilon kokemiseen – toisin kuin monissa Canthin draamoissa, joissa naispäähenkilö tuhoutuu. Jussin hahmo puolestaan edustaa näytelmässä ironian sävyttämänä ”normaaliamiestä” (SOR, 140), jolla on miehen tarpeet. Miehenä hän on etuoikeutettu, ja hän voi toimia yhteiskunnassa haluamallaan tavalla ilman häpeän tunnetta, kuten Elisabeth toteaa: ”Kuinka minä voin käydä enää misään? – Sinulle se on eri asia, sinä olet mies, sinua pidetään kaiketi oikeana velikultana.” (SOR, 154.)

Näytelmä voi luonnehtia ”vakavaksi” feministiseksi aatedraamaksi, vaikka etenkin Minnan hahmo tuo näytelmään ironista huumoria. Esimerkiksi näytelmän loppupuolella hän tulee haudan takaa kommentoimaan Elisabethin ja Jussin keskustelua: ”Juu, kyllä Jussi. Teidän vapaan rakkauden harjoitukset Jussin veivät hunningolle. Häntä vaivaa niin kutsuttu moral insanity, hulluus, ja siksi häntä pitää sääliä, ei tuomita.” (SOR, 171.) Historiakonteksti toimii myös Meretojan (2015) mainitsemana mahdollisuustilana ymmärtää historiallisten henkilöi-

den ajatuksia, kokemuksia ja tunteita 1800-luvun maailmassa. Petetyn Elisabeth-hahmon kokemukset herättävät monenlaisia tunteita myötätunnosta voimaantumiseen. Feministisen painotuksen lisäksi tolstoilaisuus tuo oman kiinnostavan ulottuvuutensa näytelmään: tolstoilaisuudessa korostuu ihmisen ja luonnon tasapainoinen suhde, joka on lähes kaikissa Ruohosen näytelmissä toistuva teema.

QUEER-FEMINISMIÄ RUOTSIN HOVISSA

Kuningatar K -näytelmässä seurataan kuningatar Kristiinan (1626–1689) elämää episodimaisesti aina syntymästä elämän loppupuolelle. Näytelmän ytimessä ovat Kristiinan aikuisvuodet: kihlautuminen kreivi Karl Gustavin kanssa, oman seksuaalisuuden etsiminen, keskustelut filosofi Descartesin kanssa sekä vallasta luopuminen. Näytelmässä on yhtäältä eepin draaman tunnusmerkkejä, kuten esimerkiksi suoraa kerrontaa ja monologeja (Lintunen 2019, 208–209), mutta toisaalta myös satiirin piirteitä, kuten anakronistista, nykyaikaista dialogia. Dialogeissa esiintyvä salaperäinen ankeriashahmo tuo näytelmään fantasiaa: ankeriaalla on keskeinen rooli Kristiinan muutoksessa ”omaksi itsekseen”. Eläinten kautta myös tämä näytelmä kytkeytyy ihmisen ja luonnon suhteen käsittelyyn (Lintunen 2019, 218–219). Vaikka näytelmän tapahtumat on sijoitettu 1600-luvulle, ovat sen teemat nykyaikaa: sukupuoliin ja seksuaalisuuteen kietoutuva erilaisuus, toiseus ja valtaan liittyvät kysymykset. Nämä kaikki ovat tyypillisiä feministisiä tutkimuskohteita.

Kristiina tekee poikkeuksen Ruohosen luomissa naisiksi nimetyissä hahmoissa: hänen suhteensa sukupuoliin on ambivalentti, kuten hän itsekin toteaa: ”Miksi ihmeessä haluaisin olla nainen.” (KK, 191.) Häntä ei voi sijoittaa perinteiseen ”naisen” kategoriaan. Riina Maukola on tutkinut Kristiinan fiktiivisen identiteetin rakentumista päätyen ajatukseen, että Kristiina ei asettaudu sukupuolensa perusteella uhrin rooliin, vaan hän taistelee kohti sukupuolentonta sankaruutta (Maukola 2008, 29). Hallitsijan asemassa Kristiina on vallan huipulla 1600-luvun sääty-yhteiskunnassa, jota Mats Hallenberg (2014, 89–91) luonnehtii hegemonisen maskuliinisuuden valta-ajaksi. Sukupuolen näkökulmasta Kristiinan asema naishallitsijana on ongelmallinen.

Kristiinan ”erilaisuudesta” saadaan tietoa jo

näytelmän alussa, jolloin kerrotaan hänen syntymästään ja lapsuudestaan. Ruotsin kuningashuoneeseen toivottiin miespuolista perillistä, ja siksi poikamaisen tytön syntymä on suuri järkytys esimerkiksi kuningataräidille, joka näkee tytön ”rumana”. Kätilö ehdottaa, että tyttömäisyyttä syntyy, kun ”laitetaan oikein nätit vaatteet, oikein nätit vaatteet” (KK, 180). Kuningas näkee Kristiinassa pojan päättäväistä luonnetta, ja historiankirjoituksissa viitataan usein siihen, että Kristiinaa kasvatettiin kuin poikaa ja että hänellä oli miesmäisiä piirteitä (esim. Lintunen 2019, 208). Valtiollisten normien mukaan hänet julistetaan ”maskuliiniseksi” kruununperilliseksi, kun taas sukupuolienormien ja lapsuuden asuvalintojen perusteella hänet määritellään feminiiniseksi, ja tämä tekee hänet syntymästään lähtien butlerilaisittain ”hankalan sukupuolen” edustajan. Kristiinan hahmo tekee näkyväksi sukupuolienormien keinotekoisuuden. (Ks. Butler 2016.)

Kristiina alkaa rikkoa kulttuurisia odotuksia jo lapsuusiässä leikkimällä poikien leikkejä ja pohtimalla miesten ja naisten erilaisia toimintatapoja. Kristiina tutustuu samanikäiseen tyttöön, jonka hän toteaa heittävän palloa ”niin kuin mies. Niin kuin minä” (KK, 181; vrt. Young 2005). Kristiina on jo lapsena älykäs poikatyttö, joka tekee teräviä huomioita miesten ja naisten käyttäytymisestä:

Naisille on pakko olla jotain hyötyä siitä, että ne heittävät huonosti ja väärin. – – Vuosittuhannesta toiseen äidit opettavat tyttäriin – –, kuinka palloa heitetään ohi maalin. Miksi helvetissä? Kun yhtä hyvin voisi katsoa isänsä mallia – –. Mutta ei, naiset matkii äitiä ja – – pallo lentää hikiset kuusia metriä – – ja ohi. Just noin! Sitten ne nauraa ja yrittää näyttää söpöltä. (KK, 181.)

Kristiinan puheet herättävät pohtimaan, miten jo lapsuudessa meidät asemoidaan tiettyyn sukupuolirooliin ja ohjataan tiettyihin sukupuolelle ominaisiin toimintamalleihin. Oletetaan, että tyttö ”syntyy” vaatetuksella sekä tiettyjä tyttöjen leikkejä ja toimintatapoja vahvistamalla. Sari Miettisen mukaan useissa tutkimuksissa on kiinnitetty huomiota siihen, että poikatyttöyttä pidetään eräänlaisena nuoruuden välitilana ennen heteroseksuaaliseksi naiseksi kasvamista. Hän katsoo, että normatiiviset

kulttuuriset rajoitukset estävät meitä näkemästä lasten monimuotoista seksuaalisuutta. (Mieltinen 2015, 72–76.) Lapsena ja nuorena Kristiina saa olla ”omanlaisensa” poikatyttö, koska hänellä on korkea yhteiskunnallinen asema kruununperijänä.

Kun Kristiina on kasvanut nuoreksi naiseksi, hänen miesmäinen käytöksensä alkaa herättää hämmennystä. Hän on aktiivinen ja utelias toimija, joka ”mieltii, ratsastaa, miekkailee, kiroilee paljon ja nukkuu vähän ja huonosti, kulkee miesten vaatteissa ja miesten kanssa” (KK, 188). Perinteiden mukaisesti hän kihlautuu aatelisten ja kaloista kiinnostuneen kreivi Karl Gustavin kanssa. Kalat koituvat lopulta suhteen kohtaloksi, koska yhdellä kalareissulla Kristiina innostuu pakkomielleisesti linnan pihan kaivossa asuvasta ankeriaasta. Kohtaaminen kaivossa ankeriaan kanssa muuttaa hänet, ikään kuin hän olisi löytänyt oman sukupuolensa (Lintunen 2019, 210–211). Kristiinan kaivosta tuleminen vertautuu transprosessin metaforaan, sillä hän alkaa puhua itsestään enemmän miehenä. Esimerkiksi kun valtiopäivät haluaa vastauksen mahdollisesta avioliitosta, hän provosoivasti toteaa ottaneensa valtiopäivien haasteen vastaan ”kuin mies” (KK, 191).

Kristiinaa askarruttavat sukupuoleen liittyvät kysymykset, ja hän kutsuu keskustelukumppanikseen filosofi Descartesin. Tämän kanssa Kristiina käy keskusteluja sukupuolesta ja kuningattaren tehtävistä. Kristiina ei voi hyväksyä, että hänen ainoa tehtävänsä on ”tuottaa elinkelpoisia miespuolisia kuninkaallisia jälkeläisiä” (KK, 190). Toisessa keskustelussa Kristiina kysyy Descartesilta, onko sielulla sukupuolta, johon tämä vastaa pohdinnan jälkeen ”ei”. Kartesiolaisessa dualismissa ruumis ja sielu ovat erillisiä substansseja, jotka voivat olla vuorovaikutuksessa, mutta vain ruumiilla voi olla sukupuoli (esim. Alanen 2018). Butlerin (2006, 62) mukaan tällainen ontologinen erottelu tukee poliittisia ja psykkinisiä alistamisen ja hierarkian suhteita. Kristiina hermostuu Descartesin ja näpäyttää tätä yksinkertaisesta filosofisesta ajattelusta:

[T]e haluatte todistaa, että elämä on kuin pihvi lautasella, ilman yhtään salaisuutta, tarvitsee vain pistää tiedonmurut niin kuin herneet jonoon ja siinä on – vassokuu – rakkauden kemiallinen määritelmä ja elämän ja kuoleman salaisuus, eikä kenenkään enää koskaan tarvitse itse elää – niin kuin ensimmäistä kertaa ele-

tään, henkensä kaupalla. (KK, 196.)

Kristiinan ironinen ja koominen kuvaus Descartesin ajattelusta antaa vihjeen siitä, miten filosofin hahmoa käsitellään näytelmässä. Myös Karl Gustav näyttäytyy koomisena hahmona: hän on kiinnostunut enemmän kaloista ja vallasta kuin Kristiinasta. Iris Ylönen (2009, 48) toteaa Kristiinan olevan maskuliinisempi kuin näytelmän parodian sävyttämät mieshahmot, ja tämäkin kyseenalaistaa ajatusta sukupuolen kaksinapaisuudesta. Mieshahmojen ironisen käsittelyn voi nähdä haastavan ja purkavan erilaisia sukupuoleen liitettyjä valtarakenteita ja ajatusmalleja. Feministisen ironian kannalta on olennaista, kuka nauraa ja keneen nauru kohdistuu. (Hietämäki & Hovila 2020, 58–59.)

Kristiinan kokemus sukupuolestaan on häilyvä: hänet luokitellaan biologisesti naiseksi, mutta hän käyttäytyy ja pukeutuu kulttuurisesti kuin mies. Hän puhuu itsestään miehenä ja arvioi kokonsa miesmäisen suureksi. Kristiinan voi hahmottaa henkilöahhona queeriksi. Lasse Kekki (2010) määrittää queerin henkilöksi, joka ei sovi mihinkään tiettyyn identiteettiin ja jonka toiminta, eleet, puheet tai liikkeet horjuttavat normaaliksi koettua seksuaali- ja sukupuolikulttuuria. Kekin mukaan pelkkä tällaisen henkilön olemassaolo tai läsnäolo horjuttaa heteroseksuaalista kulttuuria. (Kekki 2010, 14.) Maukolan käyttämän sukupuolettomuuden käsitteen lisäksi Kristiinaa voidaan nykypäivänä tulkita myös muunsukupuolisuuden tai intersukupuolisuuden näkökulmasta. Toisaalta Kristiinaa on määritelty myös transsukupuoliseksi, mitä myös dialogeissa näkyvästi läsnä oleva ankeriasmotiivi vahvistaa. Ankeriaan tiedetään vaihtavan sukupuolta iän myötä. (Lintunen 2019, 210–211.)

Kuningatar K:ssa vallan ja sukupuolen kysymykset ovat vahvasti läsnä. Kristiinalla on periaatteessa paljon valtaa Ruotsin hallitsijana, mutta naisena hän ei ole samanlaisessa asemassa kuin miehet. 1600-luvun yhteiskunnassa valta kuului miehille, mikä tulee esille esimerkiksi kohtauksessa, jossa Kristiinaa ei tahdota päästää valtiopäiväsaliin, koska ”naisilta on pääsy valtiopäiväsaliin kielletty” (KK, 199). Descarteskin varoittaa, että täytyy toimia varovasti, sillä ”muuten on sali kohta täynnä virkkaajia ja vauvanvaippoja” (KK, 199). Kun Kristiina lopulta pääsee saliin, hänelle ehdotetaan naisille ”sopivia” tehtäviä, kuten lasten seimen vesialtaan vihkimistä ja sotalieskien käsityökerhoa (KK, 200). Naisten ase-

maa aikansa yhteiskunnassa kuvaa myös Karl Gustavin repliikki, kun Kristiina luopuu vallasta: ”Tajua jo, ilman kruunua, virkaa olet vain nainen, hyötyesine niin kuin keittiökappine naulassa, kauha, jolla hämmennetään vanhaan soppaan uutta vauhtia.” (KK, 210.)

Miksi Kristiina luopuu vallasta? Näytelmä ei anna tähän yksiselitteistä vastausta. Yksi syy löytyy Ruotsin 1600-luvun kulttuurista: Kristiinan on naisena mahdotonta toimia miesten maailmassa, vaikka hän kuinka yrittää toimia kuten miehet. Hän ei halua alistua perinteisen naisen rooliin äidiksi ja naishallitsijaksi, jolta todellinen valta on viety pois. Toisaalta hänen sukupuolinen ambivalenttisuutensa herättää hämmennystä näytelmän muissa henkilöissä. Näytelmän loppuratkaisun perusteella voi ajatella, että Kristiina ei ole pystynyt toteuttamaan seksuaalisuuttaan, ja Roomaan muuttaessaan hän on edelleen neitsyt. Kristiinan neitsyydestä vihjäävat yhtäältä esimerkiksi ystävän toteamus Kristiinan lakanoista, joista ei koskaan löytynyt verta, vaan hänen ”sängyssä on leivänmuruja ja viinitahroja ja tunkkainen haju” (KK, 198), ja toisaalta näytelmän päätyminen Sapfon ”Foibos”-runoon, jossa Artemis vannoo pysyvänsä neitsyenä (KK, 217). Loppu jättää avoimuudellaan kuitenkin paljon tulkinnanvaraa, mikä on myös yksi aatedraaman tunnusmerkki (Redling 2014, 168).

Historian uudelleenkirjoittaminen rakentaa tässä näytelmässä polykronista ja ironista kerrontaa: historialliset faktat ja historiallisen Kristiinan sukupuolinen häilyvyys avaavat mahdollisuuksia käsitellä sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvää nykyproblematiikkaa. Marianne Liljeströmin (2019) mukaan sukupuolta ja seksuaalisuutta ei voi ajatella toisistaan erillisinä, ja siksi hänen mukaansa voidaan puhua myös queer-feminismistä tai feministisestä queer-ajattelusta. Näytelmä on valmistunut 2000-luvun alussa, jolloin Judith Butlerin ajatukset sukupuolen performatiivisesta rakentumisesta olivat tulleet jo hyvin tutuiksi paitsi sukupuolentutkimuksessa myös laajemmin kulttuuri- ja yhteiskuntateoreettisessa ajattelussa. Voisi ajatella, että Butlerin ajatukset ovat vaikuttaneet ainakin epäsuorasti tämän näytelmän valmistumiseen. Feministisenä aatedraamana *Kuningatar K* haastaa pohtimaan seksuaalisuuden moninaisuutta, erilaisuutta ja toiseutta sekä sitä, miten sukupuoli rakentuu. Toisaalta se herättelee pohtimaan naisten ja miesten erilaista ja eriarvoista

asemaa myös nyky-yhteiskunnassa.

SUKUPOULTEN VÄLINEN SOTA OSMANIEN VALTAKUNNASSA

VAKOOJA: Ah! Sulttani Suleiman Suuri ei ole täällä tänään, hän huhkii savisella sotakentällä jossain päin Aasiaa, Eurooppaa tai Afrikkaa, -- katkoo kauloja, ottaa orjia, alistaa kansoja, mitä milloinkin. Voisivat kyllä hiukkasen piukkasen paremmin minua informoida, olen sentään ainoa lähde, johon länsimainen historiankirjoitus nojaa seuraavat viisisataa vuotta. (S, 1–2.)

Näin harmittelee Ruohosen näytelmän *Sultanaatti – Raportti haukkojen hovista* (jatkoksa S) prologissa venetsialainen vakooja, joka tarkkailee ja kommentoi Osmanien hovin tapahtumia 1500-luvulle sijoituvassa satiirisessa näytelmässä. Itämainen eksotiikka luo tälle aikuisten sadulle puitteet, mutta tavoitteena ei ole kritisoida itämaista kulttuuria. Näytelmän keskeinen mieshahmo on sulttaani Suleiman Suuri, joka todellisuudessa oli laajan ja laajenevan Osmanien valtakunnan hallitsijana vuosina 1520–1566. Häntä kutsutaan näytelmässä nimellä Supi Suuri. Sotaisa sulttaani hallitsee itsevaltiaana valtakuntaansa, mutta hän ei ole elämäänsä tyytyväinen. Hän toivoo tapaavansa edes kerran elämässään ”yhden viisaan ja kiinnostavan ihmisen” (S, 7). Draama käynnistyy, kun äiti lahjoittaa Supille orjan, Rossan, joka herättää hänen kiinnostuksensa. Myös tämän hahmon taustalla on oikea historiallinen henkilö, jota kutsuttiin Hurremiksi, iloiseksi, hänen luonteensa perusteella (Apergis & Kindtler-Nielsen 2023).

Supi on miehenä valthierarkian huipulla: hän on yhteiskunnallisen asemansa vuoksi monella tapaa etuoikeutettu ja hän voi tehdä, mitä haluaa. Vaikka hegemoninen maskuliinisuus -käsitettä on kritisoitu muun muassa siitä, että se rakentaa eron tekoa miesten ja muiden sukupuolien välille sekä yhdistää käsitteen miehenä olemisen tapoihin ja miesruumiiseen (esim. Koivunen 2023, 24), kuvaa se hyvin tämän näytelmän 1500-luvun historialliseen kontekstiin sijoituvaa maailmaa, johon kuuluivat naisia alistavat sukupuolitetut hierarkiat ja rakenteet. Näytelmässä Supin sanotaan olevan julma sotasankari, mutta hänessä on paljon myötätuntoa herättäviä, jopa feminiinisiksi ajateltuja piirteitä: hän on melankolinen, kärsii univaikeuksista, innos-

tuu helposti, runoilee ja on kiinnostunut taiteista. Hänen kutsumanimensä Supi on myös nykynimi pesukarhulle. Eläimiin viittaavat nimet ovat tyyppillisiä satiirien henkilöahmoille (Kivistö 2012, 139). Rakastuminen Rossaan muuttaa Supin ajatusmaailmaa. Hän haluaa, ”että kaikki valtakunnassa ovat tyytyväisiä” ja on järkyttynyt kuultuaan huhun, ”että valtakunnassasi eläisi mies, joka kohtelee vaimoan huonosti!” (S, 28). Hän käskää nirhata tämän miehen. Edellä lainatut dialogit kuvaavat satiirille tyyppillistä ironista tyyliä: Supi tapattaa surutta ihmisiä mutta järkyttyy pahoinpitelevästä aviomiehestä.

Rossa on kekseliäs ja aktiivinen toimija, joka huonoista lähtökohdistaan huolimatta nousee vallan huipulle. Hän alkaa ajaa erilaisia yhteiskunnallisia, etenkin naisten ja lasten asemaa parantavia uudistuksia ja kannustaa Supia muuttamaan lakeja ja talousjärjestelmiä, koska ne ”ovat ihmisten keksimiä, ihminen voi ne myös muuttaa” (S, 32). Rossa järjestää kouluja lapsille, soppakeittiön kerjäläisille ja naisille sairaalan (S, 35). Supi on innoissaan yhteistyöstä Rossan kanssa, ja hän muuttaa koko lainsäädännön, muun muassa antaa juutalaisille ja kristityille ihmis-oikeudet sekä peruu kansojen pakkosiirrot (S, 38). Supi kosii Rossaa, mutta tämän ehtona avioliitolle on, että hän saa ostaa itsensä vapaaksi.

Rossan toiminta on punainen vaate näytelmän antagonisteille, visiirille ja kapteeni Kuntopullalle. He ovat historiallisessa kontekstissa sulttaanin orjia, mutta miehinä hovin hierarkiassa korkeassa asemassa. Nämä kaksi miestä ovat kärjistetyn stereotyyppisiä, satiirisia hahmoja, jotka muodostavat yhdessä muun hoviväen kanssa hierarkkisen homososiaalisen miesten yhteisön, joka pyrkii ylläpitämään ja vahvistamaan miesten hegemoniaa (esim. Hammarén & Johansson 2014, 5). Visiirin mielestä kaikki uudistukset tekevät hallaa valtakunnalle, kun Eurooppa armeijoiheen ajaa ohji ja uudistukset tulevat kalliiksi: ”Emme voi ryhtyä koko maailman hyväntekijöiksi!” (S, 38.) Visiirin naisviha tulee esille entistä räikeämmin näytelmän edetessä: hän paasaa esimerkiksi liikakansoituksen ja nälänhädän johtuvan äideistä, ja lisäksi hänen mukaansa äitien läsnäolo on häirinnyt miesten kirkasta ajattelua vuosituhanneista toiseen (S, 48). Visiiri on huolissaan, koska Rossan ajamiin uudistusten takia kohta ei ole varaa enää sotia, vaikka ”aseteollisuus pitää maailman pyörimässä!” (S, 49). Näytelmän talouteen viittaava

kärjekäs retoriikka kuulostaa tutulta tämän päivän poliittisessa puheessa: säästetään muun muassa ihmisten hyvinvoinnista ja palveluista sekä kehitysyhteistyöstä, ja samaan aikaan lisätään sotilaallisia menoja.

Hovin miehet kokevat maan muuttuneen patriarkaatiksi, naisten sultanaatiksi, jossa ”miehillä ei ole enää mitään jalansijaa!” (S, 60). He päättävät aloittaa ”sodan” Rossaa vastaan, sillä ”mieluummin toki kaikki kuolemme sankareina ja marttyyreinä, kuin suostumme elämään maailmassa, jossa yhtä sukupuolta suositaan!” (S, 62). Supille kerrotaan, että Rossan ajamat uudistukset vaikuttavat pörssi-kurssien laskuun, lomien perumisiin ja siihen, että ”orjat eivät enää rakasta isäntäänsä” (S, 63). Hovin miesten puheet vertautuvat vihapuheeseen, jonka tarkoituksena on haavoittaa ja hiljentää kohteensa tai saada tämä luopumaan harjoittamastaan politiikasta (Saresma ym. 2020, 19). Visiiri ja muut miehet pyrkivät kaikin keinoin vaimentamaan Rossan ja estämään hänen yhteiskunnalliset uudistuspyrkimyksensä. Misogynia on sisäänrakennettu näytelmän miesyhteisöön, kuten kapteeni Kuntopullan ironisesta toteamuksesta voi päätellä, kun hän on ampunut abbedissan, joka on tullut kertomaan naisten aikaansaannoksista vuosisatojen aikana: ”Anteeksi, selkäydinreaktio, meillä naisviha on keskeinen immateriaalinen kulttuuriperintökohde.” (S, 69.) Samantha Pinson Wrisley (2023, 205) toteaa, että misogynia on monimutkainen yhdistelmä erilaisia sosiaalisia tunteita, jotka inspiroivat ja oikeuttavat vihamielisen käytöksen ja jotka vaikuttavat yhteiskuntaan, kulttuuriin ja politiikkaan. Hänen mukaansa vihamielisyys kohdistuu useimmiten ”lähellä” oleviin naisiin, joita pidetään moraalisesti alempiarvoisena ja joiden katsotaan ansainneen tai jopa halunneen väkivaltaista kohtelua.

Naisvihan lisäksi näytelmässä tulee esille historiallinen läpileikkaus fyysisestä sukupuolittuneesta väkivallasta. Sulttaanin luo kuskataan maailmalta ”patriarkaatin parhaita” edustajia, joiden ehdotukset valtakunnan tilan parantamiseksi ovat toinen toistaan groteskimpia: esimerkiksi atzteekit käskivät uhrata neidon tikarilla pyramidin huipulla, kun taas briteillä on esitellä uusi, halpa, ”helppokäyttöinen ja humaani” naisenhiljennin, joka ei estä työntekoa. Kapteeni esittelee myös muita kansainvälisiä keinoja tilanteen korjaamiseksi, kuten ”pimppien

silppuamista, kallojen ja jalkojen kutistamista ja kaulan venytystä” (S, 65–66, 70). Näytelmässä esitetyt naiset kohdistuneet fyysisen väkivallan muodot ovat historiallisesti totta. Supi empii, mutta Visiiri vaatii yhteiskunnallisen tilanteen korjaamiseksi paluuta entiseen: ”[R]ahat aseisiin, hiljennyspöntöt mukisijoiden päähän ja pojat pois päiviltä tuttuun malliin. – – Ja Sultanaatti porskuttaa entistä ehompaa.” (S, 71.)

Sultanaatin alkupuoli on leikittelevää ja karnevalistista dialogin ja tapahtumien ilotulitusta, mutta loppua kohden sävyt synkkenevät, mikä on satiireille tyypillistä (Kivistö 2007, 26). Supi alkaa uskoa hovinsa vakuutteluja: hän on järkyttynyt siitä, että on Rossan maailmassa vain joku sivuhenkilö. Rossa jää yksin hovin kiusattavaksi ja joutuu vankilaan, jossa hän sairastuu ja lopulta menehtyy. Supille valehdellaan, ettei Rossa rakastanut häntä, ja hän kokee, että ”elämä on pettänyt” hänet (S, 90): hän masentuu ja kuolee Unkarissa sotaretkellä. Sympaattisen päähenkilöhahmon Rossan ja toisaalta myös Supin kuolema herättävät tunteita ja saavat pohtimaan myös kuoleman syitä. Näytelmän loppu on kirjoitettu historiasta poikkeavaksi, sillä todellisuudessa pariskunnan avioliitto oli onnellinen, ja samalla alkoi 120 vuotta kestänyt aikakausi, jolloin naisilla oli valtaa (Apergis & Kindtler-Nielsen 2023).

Historialliseen aikakauteen etäännytetyn, satiirisen aatedraaman kärjistetty kritiikki kohdistuu naisten ja miesten epätasa-arvoiseen asemaan ja siihen liittyvään vihapuheeseen, misogyniaan sekä sukupuolittuneeseen väkivaltaan. Polykroninen kerronta mahdollistaa liikkumisen historian ja nykyajan maastossa. Feministisenä aatedraamana näytelmä tuo esille etenkin naisten kokemuksia yhteiskunnallisessa toiminnassa ja politiikassa. Näytelmä on kirjoitettu vuonna 2022, jolloin Suomea johti Sanna Marinin naisvaltainen, demokratiaa ja intersektionaalista feminismiä edistämään pyrkivä hallitus, jonka toimien arvostelua pidettiin myös naisiin kohdistuvana vihapuheena (esim. Van Sant & Bergmanis-Korats 2021). Tässä kontekstissa Rossaan kohdistuva misogynyninen vihapuhe on tunnistettava. Näytelmän dialogeissa viitataan myös muihin nykyajan yhteiskunnallisiin ongelmiin, kuten ihmisoikeuksiin, luontokatoon, eläinlajien vähenemiseen sekä valeuutisiin, jotka ovat anakronismeja 1500-luvun kontekstissa. Myös nämä vahvistavat näytelmän

historiografista metafiktioluonnetta. Näytelmän kertojahahmona toimivan venetsialaisen vakoojan ja tapahtumien raportoijan kautta kyseenalaistuu myös historiankirjoitus ja viestinnän todenmukaisuus: hän kirjoittaa historiaa huhujen, juurujen ja omien mieltymystensä mukaiseksi. Näytelmä yhdistää historiallista sisältöä satiiriseen muotoon, jossa on historiallista itsereflektiota ja parodisia piirteitä.

LOPUKSI

Laura Ruohosen voi nähdä luentani perusteella Minna Canthin manttelinperijänä feminististen aatedraamojen kirjoittajana: sukupuoleen, seksuaalisuuteen ja valtaan liittyvät kysymykset ovat keskiössä tämän artikkelini kolmessa tutkimuskohteena olevassa, historialliseen kontekstiin sijoittuvassa näytelmässä. Näytelmien feministinen painotus rakentuu jo päähenkilövalinnasta: kaikissa kolmessa näytelmässä päähenkilöksi voi määritellä naisiksi nimetyt historiallisen henkilöahmon, mikä luo kiinnostavan jännitteen faktan ja fiktion välille. Historiallinen konteksti ja kunkin aikakauden yhteiskunnallinen tilanne luovat intersektionaalisen analyysin kannalta näille naishahmoille jo sukupuolensa näkökulmasta heikommät lähtökohdat kuin miehille. Historiografisina metafiktioina näytelmät kertovat myös nykypäivän yhteiskunnallisista ongelmista, ja samalla historian ja nykyhetken välinen leikkittely, etenkin anakronistinen dialogi, rakentaa teoksiin huumoria ja erilaisia ironian sävyjä. Näytelmien mieshahmot värittyvät feministisen ironian kontekstissa koomisiksi, mikä kyseenalaistaa myös sukupuolihierarkioita ja valta-asemia.

Suurin on rakkaus -näytelmän päähenkilö Elisabeth Järnefelt on hyvässä yhteiskunnallisessa asemassa 1890-luvun Suomessa, mutta hän ei ole elämäänsä tyytyväinen kotirouvana ja tunnekyllmän miehen puolisona. Hän etsii onnellisuutta rakastumalla lastensa ikäiseen mieheen ja on valmis avioeroon ja kokemaan yhteisön tuottaman häpeän rakkautensa vuoksi. Mies valitsee kuitenkin itselleen nuoremman puolison. Aktiivisena toimijana Elisabeth ei alistu uhrin rooliin, kuten monet Canthin näytelmien päähenkilönaiset, vaan hän etsii elämälleen mielekkyyttä tolstoilaisuudesta. Näytelmä nostaa onnellisuuden esteiksi yhteiskunnalliset olosuhteet, kuten lainsäädännön ja sukupuolten

välisen epätasa-arvon. Elisabethin kokemuksiin ja tunteisiin on helppo samaistua: hänet voi nähdä voimaannuttavana hahmona nykyajan näkökulmasta. Vaikka yhteiskunnallinen tilanne on parantunut, ei sukupuolten välinen tasa-arvo ole täysin toteutunut. Näytelmä haastaakin pohtimaan onnen sukupuolituneita ja sukupuolittavia esteitä tänä päivänä.

Kuningatar K:n päähenkilö Kristiina on vallan huipulla 1600-luvun Ruotsissa, jota on luonnehdittu hegemonisen maskuliinisuuden kulta-ajaksi. Kristiina-hahmo on biologisesti nainen, mutta hän kokee olevansa mies. Näytelmän ytimessä ovat sukupuoleen ja valtaan sekä seksuaalisuuteen liittyvät kysymykset. Historiallinen konteksti nostaa sukupuoleen ja valtaan kietoutuvan kompleksisuuden pintaan ja saa varmasti katsojan pohtimaan nykyajan tilannetta laajemmin: esimerkiksi nykyajan johtajista valtaosa on edelleen miehiä. Toinen keskeinen teema, jota näytelmä haastaa miettimään, on sukupuolten moninaisuus, joka herättää myös poliittista kädenvääntöä puolesta ja vastaan. Kristiinan voi tulkita queer-hahmoksi, joka ei sovi perinteiseen binääriseen sukupuoliajatteluun. Aatedraamana näytelmän voi katsoa edustavan queer-feminististä ajattelua.

Ruohosen tuoreimpiin näytelmiin kuuluvan *Sultanaatin* voi määritellä satiiriseksi aikuisten saduksi, jonka tapahtumat on sijoitettu 1500-luvun Osmanien valtakuntaan. Näytelmän päähenkilöhahmo Rossa on jo lähtökohdiltaan heikossa asemassa: hän on orja ja ulkomaalainen. Sulttaani rakastuu orjaansa ja haluaa tämän puolisoikseen. Rossa alkaa ajaa yhteiskunnallisia parannuksia mutta saa vastaansa hovin miehet, jotka haluavat pitää miesten hegemoniasta kiinni. Satiiriseen tyyliin näytelmässä korostuvat naisten ja miesten epätasa-arvoinen asema sekä naisiin kohdistuva sukupuolittunut väkivalta, kuten vihapuhe ja misogynia, jotka johtavat lopulta Rossan fyysiseen pahoinpitelyyn ja kuolemaan. Näytelmän dialogeissa tulee esille myös historiallinen kattaus naisiin kohdistuneesta poliittisesta ja väkivaltaisesta vallankäytöstä, mikä saattaa naurattaa katsojaa, mutta parhaimmillaan se saa myös pohtimaan naurun syitä. Tässä feministisessä ja satiirisessa aatedraamassa historiallinen etäännytyksen sekä leikillinen ja karnevalistinen muoto helpottavat sukupuolittuneen väkivallan ja siihen kytkeytyvän vallankäytön käsittelyä ja vastaanottamista.

Kotimaista nykydraamaa on tutkittu yllättävän vähän niin kirjallisuuden- kuin sukupuolentutkimuksessa, ja tämä artikkeli vastaa omalta osaltaan tähän puutteeseen. Kaikki kolme tutkimukseni kohteena olevaa näytelmää poikkeavat Canthin naisasiaa ajavien aatedraamojen realistisesta tyylistä. Kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta Ruohosen aatedraamat laajentavat näin käsitystä aatedraaman luonteesta: se voi rakentua monen genren hybridinä, ja se voi sisältää myös huumoria, vaikka käsittelee vakavia aiheita. Feministisinä aatedraamoina Ruohosen kolme näytelmää eivät tarjoa sukupuoleen kytkettyihin ”ongelmiin” selkeitä vastauksia tai ratkaisuja vaan herättelevät ennemminkin yhteiskunnan kriittiseen tarkasteluun päähenkilöiden kokemusten sekä niiden tuottamien tunteiden kautta. Tämä voi puolestaan aktivoida toimintaan ongelmien ratkaisemiseksi. Analysoimani näytelmät sivuavat myös Ruohosen tuotannolle tyypillistä ihmisen ja luonnon suhteen tematiikkaa. Voisi sanoa, että kohdenäytelmien päähenkilöhahmojen suurin vastustaja on yhteiskunta ja yhteiskunnalliset olosuhteet, kuten esimerkiksi sukupuolittuneet asenteet, lait, järjestelmät ja rakenteet – teema, joka Canthinkin näytelmissä on läsnä ja joka yhdistää sekä Canthin että aatedraamaa uudistavan Ruohosen näytelmiä.

FM, KM Jarmo Lintunen työskentelee Jyväskylän yliopistossa draamakasvatuksen ja kirjoittamisen yliopistonopettajana. Hän on tekemässä väitöskirjaa nykyaatedraamasta aineistonaan Laura Ruohosen näytelmät.

KIRJALLISUUS

PRIMAARILÄHTEET

Ruohonen, Laura (1998) *Suurin on rakkaus*. Teoksessa *Kuningatar K ja muita näytelmiä*. Helsinki: Otava, 126–173.

-- (2003) *Kuningatar K*. Teoksessa *Kuningatar K ja muita näytelmiä*. Helsinki: Otava, 177–218.

-- (2022) *Sultanaatti. Raportti haukkojen hovista*. Julkaisematon käsikirjoitus. Näytelmäkulma – Nordic Drama Corner Oy.

SEKUNDAARILÄHTEET

Alanen, Lilli (2018) Descartes, René. *Filosofia.fi*. <https://filosofia.fi/fi/ensyklopedia/descartes-rene> (haettu 4.4.2024).

Apergis, Nanna & Kindtler-Nielsen, Bue (2023) Ukrainalaisesta haaremiarjasta tuli sulttaanitar. *Historia-nettilehti*. <https://historianet.fi/yhteiskunta/turkin-historia/ukrainalaisesta-haaremiarjasta-tuli-sulttaanitar> (haettu 28.2.2024)

Aston, Elaine (2003) *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990–2000*. Cambridge: University Press.

Brown, Janet (1999) Feminist Theory and Contemporary Drama. In *Murphy*, Brenda (toim.) *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*. Cambridge: University Press.

Butler, Judith (2016 [1990]) *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. 3. painos. Helsinki: Gaudeamus. Suomentaneet Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi.

Chopra, Jyoti (2023) Problem Play. Poem Analysis. <https://poemanalysis.com/genre/problem-play/>. (haettu 13.3.2024).

Ghasemi, Mehdi (2016) *Quest/ion of Identities in African American Feminist Postmodern Drama: A Study of Selected Plays by Suzan-Lori Parks*. Väitöskirjatutkimus. Turun yliopiston julkaisuja – Annales Universitatis Turkuensis Sarja – ser. B osa – tom. 419. Humaniora, Turku: Turun yliopisto.

- Hallenberg, Mats (2014) Psykopaattien aikakausi: valtion muodostuminen ja maskuliinisuus Ruotsissa ja Suomessa 1450–1650. Teoksessa Markkola, Pirjo, Östman, Ann-Catrin & Lamberg, Marko (toim.) *Näkymätön sukupuoli: mieheyden pitkä historia*. Tampere: Vastapaino, 67–91.
- Halonen, Minna & Karkulehto, Sanna (2017) Vedenpaisumus tornikamareissa. Sukupuolittavaa väkivaltaa purkavat naisruumiin kokemukset ja eettinen lukeminen. Teoksessa Karkulehto, Sanna & Rossi, Leena-Maija (toim.) *Sukupuoli ja väkivalta: Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Helsinki: SKS, 188–220.
- Hammarén, Nils & Johansson, Thomas (2014) Homosociality: In Between Power and Intimacy. *SAGE Open* 20:4, 1–11.
- Hatavara, Mari (2011) Historiallinen romaani postmodernin aikaudella. Teoksessa Nummelin, Juri, Polvinen, Sari & Halme, Jukka (toim.) *Historiallisen romaanin taitajia 2*. Helsinki: Avain, 11–20.
- Hietämäki, Sari & Hovila, Tiia-Mari (2020) Naurua Medusan tapaan: feministisen ironian ja yhteiskuntakritiikin mahdollisuuksista. *niin & näin* 27:2, 51–60.
- Hosiaisuusluoma, Yrjö (2016) *Kirjallisuusoppi: aapisesta äänirunoon*. Helsinki: Avain.
- Karkulehto, Sanna, Saresma Tuija, Harjunen, Hannele & Kantola, Johanna (2012) Intersektionaalisuus metodologiana ja performatiivisen intersektionaalisuuden haaste. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 25:4, 17–28.
- Hutcheon, Linda (1994) *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London & New York: Routledge.
- Kekki, Lasse (2010) *Pervo parrasvaloissa. Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. Hekanaho, Pia Livia & Haapanen, Jarmo (toim.). Turku: Eetos.
- Kivistö, Sari (2007) Satiiri kirjallisuuden lajina. Teoksessa Kivistö, Sari (toim.) *Satiiri: Johdatus lajin teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino, 9–26.
- (2012) Johdanto. Teoksessa Kivistö, Sari & Riikonen, Hannu (toim.) *Satiiri Suomessa*. Helsinki: SKS, 12–26.
- Koivunen, Tuija (2023) Maskuliinisuuden käsite *Sukupuolentutkimus–Genusforskning*-lehdessä – integroiva kirjallisuuskatsaus. *Sukupuolentutkimus–Genusforskning* 36:3–4, 15–28.
- Liljeström, Marianne (2020) Feminism and Queer. Temporal Complexities. *SQS* 13: 1–2, 23–38.
- Lintunen, Jarmo (2019) Ei-inhimilliset eläimet osana aatedraaman rakentumista Laura Ruohosen näytelmissä *Lintu vai kala, Kuningatar Kja Luolasto. Sananjalka. Suomen kielen seuran vuosikirja* 61, 202–222.
- Markkola, Pirjo (2014) Moraalin miehet: mitä prostituution sääntely kertoo mieheydestä? Teoksessa Markkola, Pirjo, Östman, Ann-Catrin & Lamberg, Marko (toim.) *Näkymätön sukupuoli: mieheyden pitkä historia*. Tampere: Vastapaino, 134–158.
- Maukola, Riina (2008) Puhuva pää ja riikinkukkona röyhistelevä ruumis. Kristiina-kuningattaren fiktiivinen sankari-identiteetti kahdella kansallinäyttämöllä. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 21:3, 19–33.
- Meretoja, Hanna (2015) Kirjallisuus historiantulkintana, mahdollisen taju ja Jonothan Littellin Hyväntahtoiset. *Avain. Kirjallisuudentutkimuksen aikakaushetki* 2015:2, 64–79.
- Miettinen, Sari (2015) Hankala tyttö! Poikatyttö queer-lapsuuden kulttuurinen mahdollisuus. Teoksessa Parente-Capkova, Viola, Grönstrand, Heidi, Hapuli, Ritva & Launis, Kati (toim.) *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*. Turku: Turun yliopisto, 57–79.

- Niemi, Juhani (2013) "Kirjassani on teidän henkenne" – Leo Tolstoin vaikutus suomalaisiin kirjailijoihin. *niin & näin* 20:1. <https://netn.fi/artikkelit/kirjassani-on-teidan-henkenne-leo-tolstoin-vaikutus-suomalaisiin-kirjailijoihin/> (haettu 3.9.2023).
- Redling, Ellen (2014) New Plays of Ideas and Aesthetics of Reflection and Debate in Contemporary British Political Drama. *Journal of Contemporary Drama in English* 2:1, 159–169.
- Sainio, Venla (2002) Järnefelt, Elisabeth. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Helsinki: SKS. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-002822/> (haettu 20.9.2023).
- Saresma, Tuija, Pöyhtäri, Reeta, Kosonen, Heidi, Haara, Paula & Knuutila, Aleks (2020) Poliittisten toimijoiden kokema vihapuhe sukupuolittuneena poliittisena väkivaltana. *Sukupuolentutkimus–Genusforskning* 33:4, 18–38.
- Van Sant, Kristina & Bergmanis-Korats, Gundars (2021) Abuse of Power: Coordinated Online Harassment of Finnish Government Ministers. Riga: NATO Strategic Communications Centre of Excellence.
- Wrisley, Samantha Pinson (2023) Feminist Theory and the Problem of Misogyny. *Feminist Theory* 24:2, 188–207.
- Ylönen, Iiris (2009) *Kuningatar Kristiinan salaisuus: Kerronta ja sukupuolisuus Laura Ruohosen näytelmässä Kuningatar K*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Young, Iris Marion (2005) *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. Oxford: University Press.

LAURA RUOHONEN'S THREE PLAYS AS FEMINIST DRAMAS OF IDEAS AND REWRITINGS OF HISTORY

In this article, I discuss three plays by Laura Ruohonen set in historical context as feminist dramas of ideas. Feminist drama of ideas is still an unestablished concept: one of my main goals is to outline the contemporary gender-related themes of drama of ideas based on Ruohonen's plays. The plays *Suurin on rakkaus* (1998), *Kuningatar K* (2003) and *Sultanaatti* (2022) can be described as historiographic metafiction and feminist rewritings of history which, on the one hand help us to understand the social circumstances of the era, and on the other hand allow us to narrate contemporary social problems. In the plays the main obstacle and greatest opponent to the happiness of the three female protagonists in the plays is society with its hierarchical, gendered attitudes, norms and restrictions. They fight against traditional gender roles and are ready to break social norms and even the laws for love, their own gender identity, sexuality as well as equality. Contemporary drama does not provide simple answers to social problems, but rather seeks to provoke thought and discussion instead of declaring. These three plays by Ruohonen differ from traditional drama of ideas in both their content and form: a realistic, even naturalistic style has been juxtaposed with playful mixtures of various styles and genres.

KEYWORDS: FEMINIST DRAMA OF IDEAS, FEMINIST IRONY, FEMINIST REWRITING, HATE SPEECH, HISTORIOGRAPHIC METAFICTION, KUNINGATAR K, MINNA CANTH, MISOGYNY, QUEER FEMINISM, SATIRE, SULTANAATTI, SUURIN ON RAKKAUS